

В.В.СТАСОВ

В.В. СТАСОВ

ИЗБРАННЫЕ
СОЧИНЕНИЯ

2

2

ИЗДАТЕЛЬСТВО

В. В. СТАСОВ

ИЗБРАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ

живопись
скульптура
музыка

Редколлегия:

*Е. Д. Стасова, С. К. Исаков,
М. В. Доброклонский, А. Н. Дмитриев,
Е. В. Астафьев*



Государственное издательство
„ИСКУССТВО“

Москва 1952

В. В. СТАСОВ

**ИЗБРАННЫЕ
СОЧИНЕНИЯ**

В ТРЕХ ТОМАХ

ТОМ ВТОРОЙ



Государственное издательство
„ИСКУССТВО“
Москва 1952

Составление и комментарии

П. Т. Шипунова

СТАТЬИ





ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЫСТАВКИ 1879 ГОДА

СТАТЬЯ ПЕРВАЯ

Если бы какой-нибудь иностранец, наслышавшись о великих успехах русской художественной школы на последней всемирной выставке, очутился бы теперь случайно в Петербурге, он был бы многим поражен. Он спросил бы, натурально: „А скажите, пожалуйста, какой у вас главный художественный центр?“ — Академия художеств. — „Ну и что же, бывают там иной раз выставки?“ — Как же, всякий год. Вот и теперь тоже на-днях открылась там выставка. — „И большая?“ — Большая: 221 номер по каталогу. — „Ну, merci, monsieur. Бегу туда. Мне так интересно познакомиться со знаменитым нынче русским искусством. Я как раз впадал сюда поспел, в Париже не случилось быть прошлым летом“. — И вот наш иностранец, на крыльях надежды, полный жажды познания добра и зла, летит на Васильевский славный остров, вешает шубу свою у меланхолических швейцаров Академии художеств и ходит по 15-саженным залам. Статистика сильно радуется тотчас же его сердце: все налицо есть, и гравюра, и скульптура, и живопись масляными красками, и „матовая восковая живопись“, и акварель, и перо, и карандаш, даже секретный кусочек архитектуры есть (существующий тут в действительности, но игнорируемый каталогом) — все, все, что угодно есть; прибавить бы только еще розовые восковые слепки медалей, на которые никто никогда не смотрит, но которые явно нужны для общего благополучия и удовольствия, и выставка была бы полная, как во все времена академические.

Но, боже, какое разочарование, только что статистика прекращает ходить колесами в голове. „Где же ваши таланты, где же смелость, храбрый почин, новости русских художников, про которые такой крик подымали прошлым летом иностранные газеты?“ — спрашивает бедный иностранец, даже немножко вспотевший, отыскивая русские дарования. „Что за пропасть! Ничего нет, хоть шаром покати. Ведь позвольте вам на ушко сказать, все эти 200 штук и одной порядочной не стоят. На что было и затевать этукую-то выставку, людей сзывать, объявления печатать! Да еще целый рубль платы назначить по четвергам! Словно и невесть что вам тут покажут, в эти аристократические четверги, наедине от толпы, вдали от низкого „простого народа“, вдали от непозволительных разночинцев. Неужели у вас ничего получше нет?“ — Как нет! Вон подите туда, подальше немного, в другую академию — подите и посмотрите. — Идет и смотрит. „А, так,

вот в чем вся сила! Так вот как у вас дела идут! Там, на первой, только те, кто не желает показывать целой России своих статуй и картин, должно быть стыдно, прячут их. Ну, что ж! Они и правы. Хорошо делают“.

Однакож оставим нашего иностранца в стороне. Пускай он сам разбирается, как знает, а нам пора и выставку немного обозреть.

Что это в самом деле, каталог архитектуру-то как раз и забыл? Ее так мало, так мало на выставке, всего одна единственная вещь во всех залах, словно будто все архитектурное племя повально вымерло в Академии, и нет больше на свете архитекторов, и кто будет вперед строить — неизвестно! И эту-то единственную штуку Общество выставок и знать не хочет, словно это не „произведение“. Но, что всего лучше: написано на модели архитектурной имя „Левкович“ и, натурально, каждый тотчас думает, что г. Левкович не кто иной, как автор этой грациозной часовни с изящными балясинами, покрытыми красивым выпуклым орнаментом и плетешками. Не тут-то было. Г-н Левкович только делал модель, а часовня — одна из красивейших и удачнейших созданий профессора Гримма, в имении „Михайловка“ великого князя Михаила Николаевича, близ Петербурга. Кто же из посетителей выставки может сам собою обо всем этом догадаться?

По части гравюры — по крайней мере хоть кто-нибудь появляется на академической выставке, да еще из молодого поколения. И то слава богу. На нынешний раз этот кто-нибудь, это исключение — г. Бобров, выставивший два портрета аквафорты (гр. Киселев, А. И. Артемьев) и еще две гравюры со старинного портрета Петра Великого, во весь рост, масляными красками, принадлежащего графу Шереметьеву. Все четыре вещи — пожалуй, недурны, но как это далеко от того, что обещал прежде, когда-то, этот самый г. Бобров, сначала как живописец, а потом даже и как гравер! Тоже „не сдержал“? Но что г. Бобров: я бы спросил лучше, куда девались наши аквафортисты, все эти господа, вначале так рьяно принявшиеся, написавшие даже тотчас устав, по пунктам, с параграфами, по всем правилам, — а теперь, где они, кто о них слышал? И след простыл! Как это все досадно и гадко, просто тоска берет. За что только мы не хватаемся, чего-то не перешушаем и не полижем, а там посмотришь, дней через 10, и думать забыли, даже самые горячие затейщики. Много ли наживешь хорошего при вечном непобедимом легкомыслии и перескакивании с одного предмета на другой?

Вот, например, хотя бы в этом деле: вот и отличается г. Бобров один за всех, и рука не поднимается написать что-нибудь ему в осуждение, когда он один только и уцелел, а все разбежались, куда глаза глядели, а за спиной тут же пребывает целая Академия в величественном молчании, с „достоинством“. Еще бы не поклониться в пояс г. Боброву, каков он ни есть!

Вон на наше граверное безлюдье является к нам на выставку уже и какой-то иностранец, гравер Рор из Кенигсберга. У вас, мол, вон какой недочет, нуте-ка я помогу. Но на что нам этот дока из Кенигсберга? Ведь у него ни поучиться чему, ни полюбоваться на что. Ведь он просто затер и скомкал одну, если не из лучших, то интереснейших картин последней всемирной выставки: „Выезд

запорожских казаков“ польского живописца Брандта. У нас никто и не думает притрагиваться к малороссийским живописным сюжетам, ни малороссы, ни великороссы. Нечего делать, давайте смотреть картины соседей, польских художников, те попредпримчивее нашего будут. Посмотреть хоть на этого великолепного Матейку. Тот себе сидит в Кракове, а взгляните, какие поминутно сюжеты затевает, где старая Русь и старые русские люди на сцене, да ведь как верно, да ведь как метко. Вспомните, например, хоть его „Люблинскую унию“, его „Стефана Батория“. Естественно, первая его цель — свое отечество прославить, выставить его торжество, и силу, и славу, и всяческий казовый конец, — оно и понятно, польскому патриоту да еще иначе быть; но отчего же у нас-то ничего подобного не предпринимается, ничего не делается? Все у нас твердят обыкновенно про недостаточную „подготовку“, про молодость начинаний, про слишком короткое время с тех пор, что дело пошло в ход — но какая же длинная подготовка у польской-то исторической школы в живописи, какие такие у нее-то были предтечи и предварительные периоды? Ничего подобного, она не более как ровесница русской исторической школе. Так вот, за неимением собственных своих запорожцев, надо любоваться на польских. Конечно, Брандт, проделавший свое художественное воспитание в Мюнхене и там проживший много лет своей жизни, далеко не то, чем был бы настоящий украинский художник, знающий свою страну до кончика ногтей, проживший там весь век и способный выразить со всею глубиной правды и жизнь, и типы, и сцены, и красоту. Но где же их прикажете взять, настоящих-то, когда никому ни до чего дела нет? Брандт представил, очень талантливо, по крайней мере со всею свежестью почина, дикую и пеструю казацкую орду, выезжающую в поход. Дело происходит в степи. Впереди двигается, маленькой рысдой, атаман, в бурке и высокой меховой шапке, с булавой в руке, с суровым выражением на старом лице; конь его чуть не до колен уходит в высокую траву и ласково гнет крутую шею под начальнической мочушкой рукою. Сзади воеводы несется на своих степных горбоносых и тонконогих конях, с присвистом и песнями, вся разношерстная ватага, с длинными копиями в руках или у стремени, с балалайками и бубнами, по которым бряцают загорелые руки, с залихватскими южными лицами, с длинными закрученными усами, с бритыми черепами. Что за шум и гвалт, что за дикое раздолье, что за полуазиатские лица и типы! Что за гам и звон, что за гиканье и вскрики слышатся из этой картины! Смотришь на нее, и в самом деле переносишься мыслью в старую Украину, в приднепровские степи, припоминаешь и Гоголя, и „Тараса Бульбу“. И все то хорошее, все то художественное, что было в этой картине, засушил и затоптал кенигсбергский гравер, должно быть тоже имеющий претензию попасть нам в учителя. На безрыбье, мол. Иначе, на что было ему и пожаловать к нам на выставку?

Скульптура гораздо многочисленнее всего этого, но, признаться, она мало кого из посетителей утешает. Что-то про нее никто не говорит. Да и в самом деле, чем тут много интересоваться? Портреты, портреты и портреты, да еще по большей части не с натуры, а с фотографий! Дело расхожее, дело крайней необходимости для заказчиков, дай бог, чтобы было тут хоть немного сходства — ну, вот и дело с концом,

ни о чем другом и не спрашивайте. Но когда мне, кроме изображений разных „скончавшихся“, все, конечно, личностей достопочтенных и очень интересных, — со всеми их звездами, аксельбантами, кружевами, лентами и гирляндами, — для их родных и знакомых, когда мне еще поднесут проект фонтана — „Похищение Европы Юпитером“ профессора фон Бока, тогда я говорю, что это ничуть не талантливая, а просто несносная дребедень; что это не что иное, как второе издание прошлогоднего (кажется) „Последнего дня Помпеи“ того же автора и „Минервы“ на верху купола С.-Петербургской Академии (которую пришлось, к несчастью, всем рассматривать в Париже на всемирной выставке); говорю еще, что не могу в себя прийти от изумления от таких профессоров; наконец, объявляю, что все это почти столько же негодно и непозволительно, как группы из киверов, барабанов, труб, ружей и значков, пополам с разложенною на полу зеленью, все вместе заказанное Преображенским полком и отлитое из серебра академиком Чижевым.

Но, может быть, это все так неважно и невзрачно, потому что это — старый *здесь* устой, и что-нибудь получше и посочнее отыщется у тех, кто только вот сию секунду, прямо с пыла, прямо с плиты — из самой Италии? Так вот же вам целый взвод произведений из мрамора и гипса, в рост и в пояс, г. Попова, только что выбывшего из Рима, и только что приехавшего на Васильевский остров. Он уже тотчас и профессор, значит у него уже есть налицо надлежащее соединение итальянского неба и по ту сторону невских достоинств? Но, признаюсь, не люблю я его „Фрину“, по имени гречанку, а родом просто модель по одному франку с неизящною грудью и животом, с манерными волосами на затылке, во вкусе жиденского леденца Кановы (этого Беллини скульптуры), с позой-кривлякой, с суховатыми ногами почти мальчика. Что это за гречанка, что это за верх совершенства человеческого тела, от кого будто бы обомлели и покривили душой афинские старые дураки, судьи? Нет, посмотрите еще раз на „Фрину“ Жерома, старую знакомку: там и красота телесная, там и стыд в дрожащих коленках, ищущих одна другую; там даже пальцы на ногах, и те говорят: нам стыдно, и стараются как-нибудь согнуться и спрятаться; там и руки поднялись к лицу и закрыли его. Вот это я называю: художественное произведение, вот это я называю: чувство и выражение, вот это я называю: художник. А то здесь, этот лед, эта всеобщая гримаса целого тела, скопированная с безвкусной натурщицы — и это искусство? И это талант? И для этого стоило ездить за тридевять земель, под голубые небеса, и смотреть на солнце, и почитать себя счастливейшим смертным, и шесть лет млеть от Ватикана и макарон? Иные говорят: красиво! ах, как красиво! Ну нет, отвечаю я, красиво — да не очень. Нельзя же, наконец, чтобы ровно ничего не было после стольких годов хлопотанья и лепленья, стольких потраченных тысяч казенных рублей. Но, право, мне кажется, итальянская игра не стоила русских свеч.

Про „смеющихся“, „улыбающихся“, „пляшущих“ и иных девочек и мальчиков, в итальянском и просто никаком костюме и тряпках, — я уже не говорю. Это просто итальянская скульптурная рутинка, итальянские „грации“ г. Попова. Единственно изо всего выставленного новым профессором скульптуры, о чем, мне кажется, еще стоит

говорить — это бюст дамы из терракоты, в полосатом платье и в модном жабо. Тут по крайней мере есть что-то вроде природы и старанья приблизиться к действительной правде. А все прочее... лучше перестанемте говорить об этом.

По-моему, и от этого художника, как от многих других, воротившихся из Италии, нечего ожидать впереди. Напрасно апробовали его во время оно, напрасно посылали. Впрочем, и то правду сказать: чем профессор Попов хуже многих десятков других, вот уже более ста лет все апробуемых, посылаемых и потом возвращающихся? Рукой махнемте.

Как подумаешь, отчего это у нас до сих пор все не заведется у скульпторов мода заняться чем-нибудь другим, кроме их парадных и торжественных статуй, кроме их официальных бюстов и портретов? Например, отчего никто из них не вздумает приняться за изображение животных? Стыдно, что ли? А право, если не всегда, то хоть иной раз, вышло бы, кажется, больше толку и проку, чем нынче. Кому не даются люди, авось, дадутся звери. Лучше, право, увидеть какого-нибудь отлитого барса, с чудесной шкурой, поднятой страшной лапой и сердитыми глазами, чем этих дрянных таких и сяких „советников“, и засушенных глупостью и праздностью бальных дам. Посмотрите, как дело делается по этой части на Западе! Там зоологические сады недаром существовали; там ведь всякое лыко в строку. Ходят люди, смотрят, смотрят — подумаешь все равно как у нас, точь-в-точь одно и то же, т. е. ничего не видят, и ничего не остается у них в голове: ан нет, на деле выходит другое. Смотреть смотрят, да тотчас что-нибудь и подумают, тотчас что-нибудь и придумают. Глядь, сначала один, там другой, третий, пятый-десятый бросает всяческих „великих людей“, из которых ничего у него не выходит, и начинает он лепить кто льва, кто лисицу, кто лошадь, кто крокодила — но с каким огнем, с каким одушевлением в глазах и позе, с какою страстью и с какой драмой, не то, что вялые парадные животные, что стоят у нас по мостам с голыми какими-то Тарасами. Сколько на каждой выставке, всемирной и не всемирной, увидишь там битв и всяческих сцен животных, начиная от самых маленьких размеров и до колоссальных. Какой интерес, какой талант!

Мне укажут у нас на Лансере, на Обера, которых вещи в этом роде есть даже и на нынешней выставке! „Табун“ и „На водопое“ — первого, Борзя с лисицей“ — второго. Но ведь зато же г. Лансере давно не пользуется хорошей, почетной репутацией не то что у нас, но и в Европе; притом у Лансере и Обера разве не иностранная кровь в жилах течет?

О скульптуре на бытовые сюжеты я не смею уже и заикаться. Этого наши высокие скульпторы и знать, разумеется, не хотят. Они только посмотрят свысока на нелепого проповедника глупостей. А взгляните хоть на французов: какая у них масса талантливых маленьких фигур и групп из обожженной глины (*terre cuite*), самых приятных для глаза тонов, вместо этой отвратительной меловой белизны гипса, и изображают они пропасть то комических, то серьезных, то грациозных, то трагических сцен из народной и современной жизни: тут и рыбаки с корзинами рыбы прямо из моря, тут и молодые новобранцы, прощающиеся перед отправлением на войну, тут и бреющиеся крестьяне, и говорящие адвокаты, и барыня, и горничная,

и пастор на кафедре, — наконец десятки и сотни всяческих сцен и личностей. И кто же это все лепит и сочиняет? Не кто-нибудь, не посредственности и не ничтожества какие-нибудь, а люди с капитальным талантом. И это все там, на Западе, так важно и так нужно, что маленькие изящные эти создания покупаются массами, тысячами, и наполняют квартиры тех, кто любит искусство, но не может по своему карману (и слава богу!) покупать саженных по росту, вершковых по таланту „Клеопатр“, „Венер“ и других изумительных героинь и героев.

Но что понапрасну желать! Подождем, пока „в Европе“ окончательно тон будет задан по части скульптуры. Тогда авось и у себя чего-нибудь дождемся. А пока станем довольствоваться всегдашними нашими профессорами и академиками.

Но вот, однако, живопись на выставке Общества выставок, как она там?

Плохо дело, плохо, утешительного мало, скажешь со вздохом. И, во-первых, отпустим вон иностранцев. На что они тут — право не знаю. Если для продажи — ну, это дело другое. Если кто просится на выставку: позвольте, дескать, у вас постоять, авось найдутся дурачки купить тот товар, что нейдет с рук у нас дома, за границей — ну, извольте, отчего бы и нет: снисходительность добродетель почтенная. Но что за надобность выставлять вещи, давным-давно купленные, значит уже добравшиеся до благополучной гавани и не нуждающиеся более ни в каком сострадании? Вот хоть бы, например, сам Макарт. Он превосходный, знаменитый живописец, это всякому известно. Но разве не чисто из-за одного имени и чтоб немножко принарядить выставку, является тут вдруг его „Ромео и Джульетта“? Вещь из неважных макартовских, фигуры слабые и не нарисованные порядком (как всегда у этого художника), личности совершенно фантастичные, вовсе не с натуры, мужчина — вроде женщины, женщина — вроде мужчины, а колорит только очень издали напоминающий ту чудесную игру красок, которою прославился знаменитый австриец, Паоло Веронезе нашего времени. Не для одного ли же имени все это выставлено?

После того пропускаю целый полк иностранцев, менее чем сомнительных, каковы гг. Эдельфельт с деревянным герцогом Карлом Шведским, дергавшим в 1597 году мертвого финляндского губернатора Флеминга за бороду, в гробу, — что все-таки не произвело у него сколько-нибудь талантливой картины, каковы, далее, гг. де Гре, Людовичи, Мартен, Гордиджани, Кюгельген и т. д.; пропускаю г. Зичи, никогда не сделавшегося не только нашим, но каким бы то ни было хорошим художником (ссылаюсь на всех его непереваримых сахарных „Демонов“, „Тамар“, „Дон Жуанов“ и прочее); пропускаю г. Урлауба, который из недавнего товарища по классам и по академии гг. Репина, Поленова и других вдруг превратился в сухого деревянного буквоеда-мюнхенца (смотри его „Похороны скандинавского воина“); пропускаю даже и некоего г. Сведомского, появляющегося в первый раз и до сих пор вовсе неизвестного, русского или польского по фамилии, но совершенно иностранца по всему (и по колориту, впрочем довольно шикарному, как следует юноше, учившемуся сначала в Дюссельдорфе, а потом в Риме, и по незнанию представляемой России; разве только что всё русских жидов он хотел представить, уезжающих из Москвы, пока она горит в 12-м году: и физиономия, и пестрый по-восточному

костюм девочки в французском старинном башлычке, и лицо, в меховой шапке, барина без тела, и физиономия барыни бог знает зачем в черном бархатном платье — все это за сто верст от чего бы то ни было русского); пропускаю все это и многое другое и обращаюсь к тому, что действительно наше.

Помните ли вы, читатель, или совсем забыли то чудо, что недавно еще показывали в Петербурге и что заставляло большие толпы народа с великою ревностью торопиться в залы клуба художников? Это была картина Макса „Лик Спасителя“. Многим казалось скандальною и картина, и выставка, и восхищенная толпа народа: и первая, и вторая, и третья иных сильно сердили. Я все время не мог понять, отчего же? В каждом большом городе столько разнородных слоев публики! Каждому надо свое, своя великость, своя глупость. Одним нужна симфония Бетховена, другим цыганский романс; одним комедия Островского, другим пьеса Дьяченки. Что мудреного, что многим тысячам понадобится любоваться на столько интересный, довольно плохо написанный фокус: вот, говорят, посмотрите, два закрытых глаза, а вот посмотрите, вот вам и два открытых. Не правда ли, как умно и интересно? Что ж, всякий день можно увидеть вздор и ребячество еще поглупее. Что делать, когда стольким людям это еще впору! Но как ни плох был этот „Лик“, а все он оказался не в пример лучше тех ликов, впрочем, с продолжением своим до пяток, с руками и ногами и со всем туловищем, какими наполнил целую залу Академии профессор Верещагин (не тот Верещагин, что вся Россия знает, а другой). И у Макса видишь падение, и у профессора Верещагина падение, когда припомнишь, что они, бывало, прежде писали (последний, например, пророчицу Анну, à la Брюллов), Но Макса сгубил мистицизм, а профессора Верещагина, что такое сгубило? Что за ужасы эти три его картины колоссальных размеров: „Распятие“, „Снятие со креста“, „Положение во гроб“. И подумать, что это вовсе не то, что остальные картины выставки: сегодня они есть, а завтра никто их не знает, разлетелись по сторонам, пропали сквозь землю, на веки веков. Нет! Эти, напротив, на веки веков будут торчать перед сотнями тысяч глаз, заживо будут пилой пилить. Эти неуклюжие гиппопотамы, эти ужасные позы, эти лица, эти казенные группы и драпировки, эта страшная проза и сухость краски — неужели не надо было все это вкуче и вместе взять да секретно отправить в Москву, по месту назначения, если уже иначе нельзя и деньги заплачены? Но на выставку, но в каталог, но на всеобщий суд, когда уже поздно что-нибудь переменить — право это ужасно!

Про „историческую картину“ другого профессора, г. Якоби (почему-то все зовущего себя римлянином Якобием), под названием „Ледяной дом“, ничего не могу теперь сказать. Ее по сю пору нет на выставке, даром, что она давно стоит в каталоге. Я все еще надеюсь что автор перепишет ее с начала и до конца, и все вдруг увидят что-то совершенно другое, чем то, что было на всемирной выставке. А что тогда будет — вперед не отгадаешь.

Надо же быть такому несчастью. Даже такой даровитый живописец, как г. Журавлев, точно на смех очень невыгодно представлен в Обществе выставок. Его картина „Благословение невесты“ была гораздо лучше в первой своей редакции. Чудесная поза и движение

невесты — все прежние, необыкновенно искусственно разложенный по полу подол ее платья тоже все тот же, но написано все это уже гораздо слабее прежнего, а отец — тот уже и вовсе без всякого выражения: ни деспотизма, ни самодурства, нужных тут на сцене, и в помине нет. Стоит только безличный, бесхарактерный лавочник в медали — и только. Как жаль, что г. Журавлев не явился на выставку с чем-нибудь совершенно новым. Его „Поминки“ были так характерны, и в иных действующих лицах так чудесно типичны (пузан-купец, наследовавший богатому тятеньке и уже тотчас начинающий куражиться), что наверное надо еще ожидать от этого художника вещей отличных. Но куда все их на выставке не было.

Г-н Корзухин выставил в прошлый раз лучшую свою вещь „Исповедь“. Там было несколько верных, прекрасно схваченных поз и лиц. Даже иное было с выражением (старуха, сидящая и ждущая; несколько голов мальчиков), даже иное было не худо написано, и я так радовался за г. Корзухина, его картину можно было с честью послать на всемирную выставку. И вдруг нынешние вещи! Конечно, его „Отдых“ (молодая кухарка, гадающая в карты рядом с пылающей печкой в кухне), „Кумовья“ (отставной служивый, распивающий кофей со служанкой) и другие картины — сюжеты прекрасные, но какое нескладное, какое нехудожественное исполнение! Поправиться надо!

„Переправа на пароме“, в Малороссии, г. Кившенко — вещь недурная, и даже лучшее из всего им до сих пор сделанного: пора же ему было, наконец, забыть классных героев, латы и хламиды, пора ему было приняться за то, что натуральнее и ему поближе, пора было начать немножко наблюдать натуру, существующее, и это слава богу, — однако всего куда сделанного еще слишком мало.

Про г. Клевера одно только можно сказать, что его талант (впрочем небольшой) остановился на точке замерзания и работает теперь словно вал типографский с навороченным на него стереотипным набором: все одно и то же, все одно и то же черное дерево без листьев, растопырившее голые сучья, из-за него красный, как кастрюля, горизонт, растушевывающиеся сверху в желтые и белые тоны, кругом снег — вот и весь рецепт. Это у слишком нехитро затеяно. Впрочем, картины г. Клевера покупаются, и, действительно, иные того стоят, даром, что тут вечно одно и то же — чего же больше?

Наконец, надо упомянуть еще акварели г-жи Кочетовой: перспективы комнат и портреты. Мне кажется, эта художница понемножку двигается вперед и начинает овладевать техникой. У нее есть даже довольно сильный колорит, хотя мутный и несколько безжизненный. Но мне еще тем приятнее были ее акварели, что я должен был сравнивать их с манерным шикарством г. Соколова. Даром что он выставил сюжеты из последней турецкой войны, но в них так мало было правды и так все условно и искусственно, и люди, и краски, и позы, что этих акварелей, повидимому, никто и не заметил.

После всего этого, мне кажется, единственные картины, имевшие художественное достоинство — это пейзажи г. Орловского. Он все более и более начинает, наконец, забывать Неаполь и Италию, и выражать нашу природу. На всемирной выставке была прекрасная большая его картина „Сенокос“, где было уже много простоты и правды. Нынче в залах Академии оказалось несколько довольно

хороших его видов, из окрестностей Петербурга. „Осень“ и „Вечер“ — обе с видом Таицких озер или прудов, содержат даже нечто вроде поэтических мотивов.

Вот все, что я нашел на выставке. Одно никуда не годится, другое плохо, третье посредственно, почти ровно ничего совсем хорошего. Много ли это?

Право не стоило такую выставку открывать. Разве для счета, для проформы.

СТАТЬИ ВТОРАЯ

Бывало — еще недавно — спорят, сравнивают, кто за одну выставку стоит, кто за другую. Нынче спорить более нечего и сравнивать не стоит. Разница так громадна, так бросается в глаза, что будь кто даже и с бельмом, а чувствует и понимает. „За долгое терпенье, пятьсот душ награжденья!“ Нет, куда пятьсот! Тысячи, тысячи душ награжденья! Посмотришь, что такое народу всякий день теснится на лестнице Академии наук, что за непрерывно движущаяся волна вверх и вниз, что за оживленные лица и разговоры, что за радостные восклицания. Право, иной раз подумаешь: опять выставка Верещагина в Петербурге. Ну да, но только — в миниатюре! С тою уже ничто сравниться не может, та уж и совсем из ряду вон, та уже точь-в-точь сам Рубини с того света воротился и еще раз приехал в Петербург со своими кастратскими руладами и фальшивым пафосом, от которого тысячи людей плачут и тают. Тыфу ты пропасть, чтобы ему нелегко было: надо же чтобы самое высокое и самое негодное иной раз так близко сходились в „неотразимом“ действии на людей! Хоть кого это с толку собьет. И что за странное создание такое человек — особенно русский, и еще особенно петербургский. Вот сейчас он тронут до самых корней души истинною глубиною, истинным величием и натурой, — отошел на поларшина вбок, смотришь, уже он опять тает до самых корней души, и хлопает, и на щитах поднимает, выше кровли — кого? за что? кому несет слезы? кому целует руки и край сюртука или юбки? Кому до самой земли кланяется? кого благодарит за радость, за счастье, за науку, за воспитанье, за „глаз своих прочищение“? О, боже, какая печальная комедия! И вот этак-то всякий день, всякий час, поминутно и нескончаемо. Станный, мудреный, непостижимый род людской!

Но „передвижники“ попали нынче в хорошую ноту, в самую крупную у публики, да в самом деле самую крупную и у самих себя. Если никогда у них на выставке не бывало, ни в один год, столько народу, как нынешний раз, зато уже и у них никогда не бывало столько таланта, настоящего дела, настоящей службы своему искусству и своей стране, как нынче. словно будто все эти молодые люди сошлись и сговорились: а нуте-ка, братцы, натянемте построжки, впряжемте все, ударимте разом, раз, два, три!!! И вдруг взнесли свой трудный воз одним махом в гору. Еще бы тут не поняли, не увидали все, еще бы не заплодировали тысячи рук.

На этой чудесной, великолепной, полной таланта передвижной выставке — седьмой счетом, заметьте себе: уже седьмой, разве это

не чудо и не диво у нас для хорошего и важного дела? — на этой выставке все „товарищи“ в сборе, даже такие, что однажды усомнились и бежали в чужой лагерь, а теперь, видят — успех, ну потихоньку, полегоньку и воротились (имен на радости не хочу поминать); так вот, все тут, и все с полными руками всего самого хорошего, всего самого даровитого, только один есть пробел и крупный.

Нет Перова.

Какой это был талант, какая крупная самостоятельная натура! Что за чудесный выбор сюжетов, что за меткость и талантливость наблюдения, что за богатые галереи типов, которыми вдруг населил наше искусство этот оригинальный сибиряк. Неужели всему конец, нитка оборвалась и нет дальше хода? Это была бы для русского искусства потеря громадная, невознаграждаемая. Остановиться и не продолжать в самую горячую, в самую могучую минуту жизни, когда таланту и мысли только бы расцветать и распускаться во всей красоте. Мне всякий раз казалось на передвижной выставке, словно стоит в одном углу ряд картин, но они задернуты черным флером. Одним таким человеком на общем празднике меньше, одним могучим тоном беднее наше современное искусство.

Зато на выставке присутствует, да еще в полном своем блеске, тот художник, что ему приходится родным братом, тот, кто, на мои глаза, — Перов № 2. Это Владимир Маковский. Та черта, которая его отделяет от первого Перова, это — город. Он весь, с головы до ног, московский, городской. Все его чудесные типы, все его создания выросли на московской почве, из-за заставы не приходили, разве что в виде гостей. Купцы, мещане, дворяне, чиновники, барыни, казачки, отставные — все это Москва, все это — наша захолустная столица. Конечно, тут коренной России, русского разнообразия и разносословности в сто и в тысячу раз больше, чем у нас здесь, в Петербурге, а все-таки и сама Москва еще не все, еще нет тут России, тут нет еще села и деревни. Даже те крестьяне, что иной раз попадаются в картинах Владимира Маковского, не дальше как подмосковные. У Перова, по его сибирскому рождению, по всем впечатлениям детства и отрочества, горизонт и рамки шире и разнообразнее. Он великолепно знает и передает Москву, где прошла его молодость, но никогда не забывал внегородскую Русь, ее бесконечное разнообразие и бесконечную многотипичность. Помните его „Крестный ход“, „Крестьянские похороны“, „Обедня в селе“, „Птицелов“, „Рыболов“, „Охотники“ и т. д.? Это все родилось и выросло за заставой, все это происходит вдали от площадей и высшего начальства, присутственных мест, балов, клубов и газет. Но боже вас сохрани, мой читатель, вообразить, будто я хочу умалить талант и значение Владимира Маковского в честь Перова. Никогда! Всякому свое, у всякого своя натура и своя жизнь, все условливающая, и никому нет надобности, в искусстве, поглядывать на другого и с ним сообразоваться, на чужой салтык вытягивать свой собственный нос. Нет, нет, я за сто верст от того, чтобы „требовать“ что-то такое с Владимира Маковского, да взysкивать: зачем ты, брат, не такой, а вот этакий? Каждый обязан лишь одно делать: то, что всего более ему пристало, что всего ближе его натуре, аппетиту и уменью, только бы не останавливался на одном месте, только бы не убавлял того пара, что кипел в молодости, только бы шел все

вперед да вперед. Тоже и в искусстве нужны прежде всего — Скобелевы.

Влад. Маковский много сделал на своем веку прекрасного, чудесного, но нынче он празднует одну из самых великолепных побед своих, если только не самую великолепную из всех. Ему всегда замечали: „Ну да, все это у вас прекрасно, истинно талантливо, прелестно, только краски ваши, ох краски! Что за чернота, что за чернота! А вот это-то и жаль: сколько она вам портит“. И Влад. Маковский вслушался в речь людей, искренне желавших ему добра, засел и крепко стал работать над собой. Результаты вышли богатые. Он не утратил ничего из прежней своей силы, но убавил излишний мрак, и картины его выиграли. Особенно последняя, большая, краса и блеск нынешней выставки, его „Осужденный“.

В этой картине чудесное разнообразие. На нескольких аршинах пространства, в сенях суда, сошлись и теснятся люди из самых противоположных слоев общества: член уголовного суда в золотом воротнике — и только что сию секунду судившийся им важный преступник, в арестантской сермяге, крестьяне — и благородный адвокат с серебряным столбом в петлице; молоденькая московская мещанка — и армейские солдаты; наконец, главная направляющая сила в картине — столичные жандармы. Все это сгруппировано, улажено и сплочено с глубоким талантом и чувством. Эту картину я никогда не сравню ни с какими многосаженными „Светочами Нерона“, что развозят по Европе и что получают первые награды на всемирных выставках. Для нас ведь все дело в искусстве состоит только в таланте, правде и жизни. Ведь все остальное — шелуха и дребедень!

Видали вы у нас в живописи что-нибудь более глубокое по чувству, более хватающее за сердце, чем эта старая мужичка, прибежавшая из деревни в суд и всплеснувшая руками навстречу сыну, которого ведут из присутствия? Мне кажется, теперь всему Петербургу мерещится эта бедная женщина, вся в морщинах, с истрадавшимся лицом и всхлипывающими губами. Что за поза, что за движение, что за чувство! Подле нее, в углу, словно хочет за нее спрятаться, стоит в лаптях и несчастном замасленном полшубке ее муж, старик со спутанными волосами и опущенной головой, робкий и конфузющийся; он помнит, что там какое ни есть у него горе, а все он мужик и ничего не стоит, со всем своим несчастьем: вон какие тут все знатные люди, почище и поважнее его, сами господа жандармы и начальство в мундирах и золоте; и разве тут деревня, разве тут у себя дома, в избе? И от этого он потихоньку протягивает черную свою и жесткую, как недубленая кожа руку, со светящимся ногтем, и дергает за подол жену: „что ты, мол, дура, молчи, молчи! разве можно здесь!“. А потом, эти армейские карапузы-солдаты, раздвинувшие врозь свои штыки, и дисциплину соблюдающие, и все-таки сохранившие на лице капельку прежнего крестьянского чувства. Посмотрите, как у одного, не взирая ни на какую привычку, ни на какое кепи с султанчиком и ружье на плече, как у него все-таки блеснули глаза на бедную мать, даром, что он свободной рукой толкает ее прочь от прохода. А потом еще эта быстроглазая мещаночка, тоже забежавшая в суд, по делу своему или просто из любопытства — судят, мол, молодого человека, жену убил, чтоб жить на свободе с любовницей;

но что за верный, что за живой тип эта девочка, должно быть, быстрая и подвижная, говорунья без умолку, рассказчица розовая и белокурая, со светлорусыми бровями. Подле нее отставной чиновник, чувствительный и сострадательный от праздности. Вдали судья и адвокат, один уже с солидностью в заливке и начинающимся брюшком, другой еще худенький и сгибающийся во фраке, они о кое-чем болтают промежду двух дел, их работа справлена, ничего интересного более для них тут не осталось, и они в тени; зато как раз работа жандармов началась, и они на первом плане, и они справляют свое дело. За спиной осужденного выступает, немножко наклонив голову, потому что он переступает через порог, старший унтер-офицер с рыжими бакенбардами и серьезным неподвижным лицом. Другой уже впереди, с саблей наголо, встречает осужденного: это молодой человек, румяный и красивый; в деревне он бы задорно плясал и играл на гармонике, под вечер на посиделках, после лихой работы в поле, — здесь, вечером, он, должно быть, жестоко пристаёт к ванькам на театральном подъезде. Всех слабее в картине сам „осужденный“: положим, это трудная задача была представить молодого человека, переставшего быть крестьянином и наполовину ставшего жителем большого города, цивилизовавшегося в барской кухне, отведавшего хаоса страстей; но все же задача была богатая и благодарная. Из нее почти ничего не вышло у Вл. Маковского. Его герой только что угрюм и озирается, как зверь, на представших вдруг за дверью его глазам двух деревенских бедных стариков, от которых его отделяют теперь целые пропасти. Но как чудесно картина написана в большинстве частей своих: тулуп мужика, зипун и платье бабы, блестящий жандармский костюм, пальто и головной платок молодой горничной или портнихи, и более всего живое тело лица и руки, полные глубочайшей выразительности, — все это написано мастерски.

Есть на выставке еще другие картины Влад. Маковского. Из них одна, даром что маленькая, „Ходатай по делам“, настоящая жемчужина. Дело происходит где-то в харчевне или полпивной; всего два лица тут на сцене, за столом у бутылки уговариваемый и уговаривающий: первый — купец или мещанин, с красной рожей, длинной бородой и носом, он что-то сомневается и никак не может согласиться; зато как старается и хлопочет около своей жертвы ходатай, старый выжига, с бесстыдными глазами, взъерошенными остатками волос на лысом черепе, с лицом, как барабанная шкура, и убедительными жестами фокусника. Эта маленькая прелесть стоит наравне со всеми самыми лучшими произведениями Влад. Маковского.

На нынешний раз г. Ярошенко является совершенно иным, чем на прошлой выставке: тогда он выступил с глубокой и чудесно выраженной драмой, которая называлась „Заклученный“. Ныне, из города, из душной и сырой тюрьмы он перенесся в широкие поля, на золотой солнечный свет. Вдали Киев с блещущими маковками церквей, и оттуда, от города, по шири равнины ползут вниз под гору, змейками, черные тропинки, еще покрытые прохладной тенью. Края облаков, все дали на горизонте, многие места поля, верхушки травы покрыты ярким золотом. Стоит день чудесный, с ясным и неподвижным воздухом. И среди этой рамки света и теплоты идет из города по тропинкам целая ватага „слепцов“, с холщевыми мешками у бедра для по-

дачки, простоволосых, в лохмотьях и заплатах. Фигуры,двигающиеся на втором плане, по пригорку, слишком малы, чтобы представить лицом своим душевные типы и целые характеры, но из этих стариков, шарящих перед собой палками, из этих мальчиков с вылупленными белками, из них всех вместе, со старой слепой бабой, пробирающейся тут же позади всех, в одной короткой юбке, едва прикрывающей ее босые икры, и в бедном шушуне поверх нее, из них всех выходит чудесная, полная картина.

Две нынешние картины г. Максимова не принадлежат к числу лучших его вещей. После его „Колдуна, пришедшего на свадьбу“, все ждешь, ждешь, ждешь опять чего-нибудь столько же крупного и превосходного. Вместо того, из мастерской его являются вещи — только не худые. Это слишком мало. „Ужин“ происходит внутри бедной избы. Двое мальчиков, свесив ноги со скамейки, совсем спят на столе. Должно быть, на голодное брюхо; мать их хлопочет тут же с черным хлебом, потому что, кажется, в доме ничего больше и нет; отец сидит на лавке, печальный и растерявший кураж. Вечер на все это светит из низенького окна сбоку, в полтела. Все это темы хорошие, но на этот раз у г. Максимова недостаточно и неполно выраженные. Письмо, конечно, лучше, чем в „Разделе“, зато там, несмотря на разные недостатки, было невпример больше характера, а главное — и драмы, и художества. Другая картина г. Максимова „Кто там?“. Эту вещицу я ставлю выше предыдущей, хотя, собственно говоря, не стоило за нее приниматься. Красивая, дебелая крестьянская девка услышала в избе стук за дверь, припертой ухватом поперек, и окликает пришедшего человека, а сама босыми своими ногами ступила по направлению к двери, и полногрудая фигура ее, освещенная огнем, отразилась громадным черным профилем во всю высоту стены. Конечно, мило, изящно — но пора бы теперь что-нибудь и позначительнее дать.

Г-н Савицкий выставил всего одну картину „С нечистым знается“. Прежде всего, я должен признаться, мне предосадно, что прикрыли коленкором от верху и до низу всю раму, очень живописную и оригинальную, которую придумал автор. Так как на сцене, в картине, ворожея, то он (по-моему, совершенно правильно) велел вырезать, конечно, по своему рисунку, на золотой раме: разбросанные карты, летучих мышей, русалок, вверху месяц и капризно расставленные буквы надписи. Все это товарищи забраковали и закрыли коленкором. Мне кажется, они не имели на то права, да и рассуждение было их преплохое. Я видал в чужих краях (всего больше у французов) множество рам с резными фигурами и орнаментами, относящимися к сюжету картины, и никто не жаловался, чтобы такая рама отвлекала внимание, мешала картине. Одни делают египетские рамы, другие — арабские, третьи — средневековые, четвертые — пасторальные, пятые — военные, герцогские, кардинальские, и уже одно намерение выйти из обыкновенной рамной рутины кажется мне симпатичным в высшей степени. Притом, пусть рама была бы даже и в самом деле по тому или по сему худа — не надо поправлять автора, не надо прятать его изобретение, его, пожалуй даже, каприз. Если он ошибся, пусть увидит это сам и сам же потом поправляется, как знает. Товарищеская цензура, мне кажется, тут вовсе ни к чему. Покончив с рамой, обращаюсь к картине. Эта старуха, признаться, мне во многом нравится. Правда, написана она неважно (как все почти нынче у г. Савицкого),

руки какие-то лубочные, да и не из живого мяса сделаны, ноги нарисованы плоховато. Что такое валяется клочьями на полу, наперед, того, мне кажется, никто не разберет. Пожалуй, можно указать и еще несколько недостатков. И при всем том, знахарка эта, с трущимся об ее подол котом и с вороном за головой, эта старуха у разложенного огонька, осветившего бедные горшки с зельем и ожерелье из монет у ней на старой шее, это желтое полузлое, полуидиотское лицо, эта сгорбленная фигура, эти иссохшие руки, держащие за ручку какой-то ковшичек, которым надо мешать зелье, и над всей сценой бахрома из сухих трав под потолком — все это вместе вещь не худо и не напрасно задуманная. Мне кажется, тут многое взято верно и правдиво с природы, и сама знахарка — никто другой, как старая белорусская крестьянка, одна из тех, что в прошлом году целыми массами красовались в отличной картине того же автора: „Встреча иконы“.

Из двух картин г. Лемоха, одна милая и грациозная: „Круглая сирота“. Кто-то умер в этой избе. Батюшка уже пожаловал; его палка и зонтик уже стоят наперед, прислонясь к лавке; тут же лежит его широкополая шляпа, под висящими на гвоздике замками и ключами. Через открытую дверь, в луче света, видны крестьянские мальчики и девочки, устремившие пристальные глаза к какому-то невидимому для зрителя похоронному обряду, а наперед, по сю сторону стены, прижалась в угол босоногая девочка и горько плачет. Здесь много грации и чувства. Письмо колоритное.

Наконец, в одной из картин г. Васнецова нельзя не отметить одну чрезвычайно удавшуюся фигуру. Это именно, в его „Преферансе“, комическая фигура собеседника, отделившегося на секунду от зеленого стола и торопливо пропускающего рюмочку. Как этот толстопузенький господин стоит, как он запрокинул голову, как он вливает в горло приятное питьецо, что у него за жадность, что за спех, что за ужимка — просто прелесть. Вот это видано автором в природе, вот это им талантливо подмечено и выражено. Молодой человек, во всю глотку зевающий сбоку у карточного стола, протянув ноги и жестоко скучая, тоже не худ, но уже гораздо слабее. Пусть, пусть г. Васнецов испытывает свое дарование на разных задачах; должно быть, он наконец сыщет свою настоящую дорогу.

Теперь портреты.

Конечно, здесь нынче во главе всех — г. Крамской. Но только тот Крамской, который с каждым годом делает все более и более крупные успехи. Между многочисленными превосходными его портретами было до сих пор три главных в самом деле *chefs d'oeuvre*'ов по сходству и передаче характера и природы. Это были портреты И. И. Шишкина, Д. В. Григоровича и графа Льва Толстого. Нынче к этим трем он вдруг разом прибавил еще три, да еще в высшей степени замечательных по колориту — а это была до сих пор его ахиллесова пята, истинно сокрушавшая его друзей. Начиная с портрета графа Льва Толстого, начинается поворот в иную сторону, и портреты Крамского получают, даже и по колориту, необыкновенное значение. Замечу еще, что до последнего времени г. Крамской почти вовсе не писал женских портретов — нынче он доказал, что и их он способен выполнять великолепно. На прошлой выставке у него был отличный портрет дамы в черном платье с красным бантом на шее (портрет, деланный

черным карандашом и акварелью); близкие люди просили его продолжать, не оставлять женских портретов и вот, на нынешней выставке является целых два женских портрета художественного достоинства. Один из них представляет Е. А. Лавровскую, во весь рост, в зале дворянского собрания, на эстраде, во время концерта. Естественно, нашлись люди, которые тотчас завопили: зачем зала, зачем концерт, зачем целый оркестр музыкантов позади, зачем колонны, зачем то, зачем се? Ну, на всякое чиханье не наздравствуешься, особенно на такое, которое исходит от глубокой и непреодолимой потребности в „благородной и скромной простоте“. Пусть эти господа так и остаются со своим благородным чиханьем. Но сколько же других еще людей есть, у которых совсем другое в голове и которые в восхищенье, что перед их глазами не то, что уже простой портрет, а целая картина, где представлен, и представлен на веки вечные, отрывок из нашей теперешней жизни и теперешнего времени, из нынешних радостей и восхищений. Вот тот самый уголок в зале дворянского собрания, куда устремляются, в торжественные вечера, тысячи глаз; вот та самая ионическая колонна с завитками наверху, по которой скользит поперек красный луч из люстр; вот и палисандровое фортепиано, и букет громадный с развевающимися лентами, и оркестр, поджавший скрипку подмышку и наклонивший немножко на сторону голову от художественного умиления. Вот Глинкин бюст вдали, среди зелени (ведь дело идет тут о торжестве в память Глинки), наконец, вот и та певица, которой тысячи рук в эту минуту хлопают и тысячи глоток ревут. Прежде всего какое красивое цветное пятно она образует тут своим белым шелковым платьем с тенями вечернего освещения в глубоких складках. И потом, какое сходство, какая верная передача немножко наклоненной позы, сложенных рук, держащих ноты Глинки, лица, характера. По-моему, боже сохрани что-нибудь убавить из этой чудесной картины, из ее действующих лиц, из ее торжественности и парадного света! Другой портрет представляет даму средних лет, почти по колена. Лицо, шея, руки (даром, что они скрещены и, значит, мало видны) написаны с изумительным совершенством; черный бархат и кружева на груди, черепаховая грелка в волосах — все это великолепно, но что и всего этого великолепнее, это спокойное и простое выражение лица, глядящие живые глаза. Третий портрет — портрет А. Д. Литовченко. Этот мне кажется самым крупным созданием из всех трех. Он написан с необыкновенным огнем, так быстро, что даже в ином недокончен (например, пальцы). Колорит чудесный. Г-н Литовченко представлен в полоборота, но голова смотрит прямо на зрителя — и вот уж, где надо сказать, что глаза в самом деле смотрят. Как смотрят! Словно светящиеся черные гвоздики из глубоких впадин. Выражение какое-то блуждающее, что-то отыскивающее, где-то далеко-далеко копающееся и роющееся. Лицо исхудалое, желтое, истомленное — но до чего оно жизненно передано. Просто восхищенье в каждой черте. Мохнатое коричневое пальто, остроконечная шерстяная шапочка на голове, перчатка, выглядывающая из бокового кармана на груди, сигарка, с целым столбиком пепла на конце, в руке — все это доканчивает живописное и колоритное впечатление.

Кроме г. Крамского, выставил прекрасный портрет г. Ярошенко. Как и на прошлой выставке, нынешний портрет сделан черным

карандашным соусом и растушкой. Представляет он живописца М. П. Клодта, наклонившегося вперед и оперевшегося на оба локтя. Портрет превосходный.

Прекрасный этюд или портрет прислал из Парижа один русский художник, которого французы сильно апробовали уже на нескольких своих выставках: г. Леман. Прошлым летом, на всемирной выставке, в нашем отделе, было два портрета, оба женских и прелестных, но тот, что теперь прислан в Петербург и называется „Дама в костюме времен Директории“, превосходит их всех грацией позы и улыбающегося личика, а также превосходным, очень элегантным (впрочем, без всякого сахара и преувеличения) письмом лица, шеи, груди, обнаженных рук и розового атласа на платье и старинной шляпке с громадными, выгнутыми полями. Нельзя не засвидетельствовать, все члены передвижных выставок искренно радовались на внезапный, совершенно неожиданный, негаданный успех сотоварища, до сих пор малоизвестного, и глазами учились приемам его изящной французской техники.

Константин Маковский давно известен у нас целой массой блестящих размашистых портретов. К сожалению, он иногда сам вредил себе излишней бравурностью, и иные, может быть, правду говорят, что живи этот Маковский не в России, а в Италии и не теперь, а лет двести-триста тому назад, он был бы один из самых первых и талантливых художников, расписывавших блестящею сверкающею кистью стены и своды в палаццо, церквях и виллах. Он бы тут отличился, как немногие, в композициях аллегорических, мифологических и иных. Реальность ему мало по нутру, он всегда ищет по горячности и размашистости своего таланта что-нибудь прибавить, украсить, расширить. Вот, например, дамский портрет, выставленный им нынче, вместе с несколькими другими портретами и картинами. Он блестящ, он красив, он эффектен, впечатление чрезвычайно колоритное и ловкое, но к чему этот маскарад небывалого красного бархатного берета и какого-то итальянского костюма? *Pas trop de zèle, pas trop de zèle!* Лучше бы капельку поменьше эффекта, блеска и красок и капельку побольше живого тела в лице. И все-таки этот портрет — прекрасен, начиная с прекрасного, изящного оригинала. Только, я думаю, он всегда больше будет нравиться дамам. Два других портрета гораздо слабее. Еще на выставке большая картина Конст. Маковского: „Русалки“. Она отличается опять-таки блестящим и бойким письмом, но мне жалко, что все русалки тут не только не экс-малороссиянки или экс-великороссиянки, но даже не экстренные мифологические существа, вне рассудка, времени и места. Мне кажется, они всего скорее — русалки французские. Но затем в картине все-таки присутствует некоторая фантастичность и даже есть целый довольно поэтический кусочек: это самая середина, где упал на воду луч луны и качается на волне рыжая, красивая, словно из слоновой кости отточенная, русалка.

Наконец, между портретами надо еще упомянуть портрет, написанный г. Брюлловым с его брата. Это до сих пор лучший его портрет. Много сходства, простоты и натуры. Кисть у этого художника начинает вырабатываться.

Между всеми пейзажами передвижной выставки (которых немало, и в том числе хороших) первое место занимают картины трех художников: гг. Шишкина, М. К. Клодта и Куинджи.

„Край леса у воды“, г. Шишкина, одно из самых-самых лучших его созданий. Этот песчаный пригорок над водой, сосны, ухватившиеся за яркий, чудесно написанный песок, своими корнями, точно жилистыми пальцами лап, темная зелень на их верхушках, оранжевые стволы с черными пятнами и полосами поперек, убегающая черная глубь промеж деревьями, и все это нависшее над темною водою, поверх которой клубится тяжелый воздух перед грозой — все это мастерской, великолепный этюд с натуры. „На пашне в Малороссии“ М. К. Клодта тоже прекрасная картина. Солнце, полдень, знойный день, глубоко развороченные плугом ряды черноземных глыб и отдыхающая в упряжке с плугом пара волов, а рядом тут же отдыхающие два малоросса в одних рубахах и соломенных шляпах и вдали другие пары волов, и сияющая даль, и горизонт, и деревушки низенькие, уходящие в землю, — это все прелестно и поэтично, как немногое. Если бы только художник захотел послушаться чьей-нибудь посторонней просьбы, я стал бы просить его, чтобы он чуточку убавил доску и блеску у волов, особенно у левого, рыжего: а то словно кто-то вымыл его мылом и причесал. Этот (впрочем микрѣскопический) недостаток мне уже и прежде иногда бросался в глаза, например, в превосходном, давно любезном мне „Полдне“, того же художника и т. д.

Третий пейзажист — г. Куинджи, звезда, недавно поднявшаяся, — имеет привилегию постоянно привлекать к себе много друзей, но порождать и недругов, и, что всего прискорбнее, последние чаще всего принадлежат к числу товарищей по художеству, своих братьев-пейзажистов. Многие из них относятся к г. Куинджи чуть не с ненавистью, уличают его в круглом невежестве, полном неведении техники дела и т. д. Но они могут говорить, что им угодно, а все-таки г. Куинджи обладает тем, чем немногие из пейзажистов, — необыкновенно поэтическим чувством и взглядом, и все среди публики понимают это очень хорошо. Правда, у г. Куинджи всегда все дело состоит в одном сильно прочувствованном и переданном живописном световом эффекте, а все остальное у него недоделано, не изучено, принесено в жертву; но зато ведь этот мотив всякий раз какой поэтический! Например, нынче у него на передвижной выставке три картины, и все три останавливают внимание. Один, „Далекий север“ — с безбрежным пустынным горизонтом на целые десятки верст; другой, „Березовая роща“ — с чудесно освещенными деревьями и травой (но очень плохим и невероятным воздухом); третий, „После дождя“, где превосходно передано впечатление пригорка и маленьких мазанок, блещущих словно электрические искры среди мрака и тумана душной свинцовой атмосферы, но эта последняя написана очень неудовлетворительно.

Недостатков тут везде немало, но что хорошо — то хорошо и оригинально, как ни у кого, и берет ноты сильного эффектного освещения, никем еще не пробованные.

Из прочих пейзажей на выставке надо отметить (кроме обычных изящных картин гг. Боголюбова и Бегрова, в очень известной их манере): „Топкое болото“ г. Волкова (прекрасная вещь!), „Луч“ г. Каменева, „Бабушкин сад“ и „Удильщики“ г. Поленова, прекрасно задуманные и с большою свежестью тонов зелени в иных местах; наконец, пейзажи г-жи Маковской, к сожалению, единственной представительницы

женского художественного элемента на передвижной выставке. Эта художница продолжает старательно учиться и понемногу успевает.

Я оставил для заключения своего обзора картину г. Репина: „Царевна Софья“. Для г. Репина не чудо произвести в массе публики разногласия и вызвать самые противоположные мнения: это участь всех сильных, выдающихся талантов, когда они пробуют итти совершенно своею, независимую дорогой, особенно когда они и не думают признавать общепризнанных авторитетов. На нынешний раз единогласия в пользу г. Репина не последовало, тем более, что он взялся за задачу из русской истории — поле для него совершенно новое. Результатом вышла картина совершенно своеобразная и полная таланта в разных частях исполнения, но не способная удовлетворить вполне. И причина тому не в недостатке даровитости, ума, исторического приготовления, соображений, но единственно в натуре таланта г. Репина. Он не драматик, он не историк, и, по моему глубокому убеждению, пусть он напишет хоть двадцать картин на исторические сюжеты, все они мало ему удадутся. В этом ничего нет для него постыдного. Теперь не прежнее время, когда воображали, что „хороший живописец“ должен уметь хорошо писать все, что бы ни случилось. Теперь думают потолковее и поглубже! Но никто не знает всей своей натуры, не пробовавши на сто манеров, к чему она способна. А раз испытавши, надо определить, наконец, свои настоящие границы, и тогда уже не бросать на ветер драгоценных сил и мастерства. Г-н Репин, мне кажется, по иным качествам своего таланта стоит в одном положении с Островским: как этому не удалось и не могли удаться ни Шуйский, ни Иван Грозный, ни Самозванец, так г. Репину не могла удаться Софья. Оба они таланты глубоко реальные, неразрывно связанные с одной лишь современностью и тем, что сами видели собственными глазами, что пронеслось перед их разгоревшимся чувством. У обоих вовсе нет того воображения, которое способно перенести автора в другие времена и в другие места. Способность постижения и передачи у обоих принадлежит нераздельно и исключительно теперешнему миру, теперешней жизни, теперешним людям, и вне этого их деятельность теряет силу, правду и прелесть. Им приходится тогда прибегать к риторике, к чему-то придуманному и изобретенному. Волна вдохновения молчит и рассыпается. Для выражения Софьи, этой самой талантливой, огненной и страстной женщины древней Руси, для выражения страшной драмы, над нею совершившейся, у г. Репина не было нужных элементов в художественной его натуре. Он наверное никогда не видал собственными глазами того душевного взрыва, который произойдет у могучей, необузданной натуры человеческой, когда вдруг все лопнуло, все обрушилось, и впереди только одна зияющая пропасть. А художник-реалист, сам не выдавший, тотчас же теряет способность создавать. У него сию же секунду словно руки отрезаны. Надо „сочинять“, а это ему не к лицу. От этого-то могучий реалист Островский „сочиняет“ речи и душевные движения своих исторических лиц, от этого-то Репин „сочиняет“ позу, выражение, взгляд своих исторических личностей. Его Софья вышла из своей кельи и увидала повешенных у ее окна стрельцов, ее сообщников. Софья слышит стоны и крики пытаемой ее прислуги. И что же? Она будто бы в такую страшную минуту только и сумела, что прислониться телом

к столу и сложить спокойно руки! Да, спокойно — посмотрите на ее пальцы и забудьте на секунду про голову и лицо: вы подумаете, что это пальцы и руки мирно отдыхающей дамы. Софья остановилась, но чего ей останавливаться? Я не верю, чтобы она в то мгновение остановилась: это слишком театрально и слишком искусственно. Не та женщина была! Да еще полуазиатка, родная сестрица будущего Петра Алексеевича! Прочитайте его жизнь, да и ее тоже: эти люди в „позы“ не становились и не задумывались, остановок, пауз ни в слове, ни в деле у них не было. Это были словно громадные, нервные, могучие в тысячу паровых сил машины. Подавите малейший винтик и клапан, и колоссальный молот мгновенно размахнется и спустится как молния и грянет оглушительным ударом. Софья бросилась бы стремительно к окну, все тело бы ее рванулось, вперед, как зверь, к решетке, к врагам. Время ли тут застывать! До пластических ли поз ей было! Не справившись с телом, г. Репин еще меньше справился с выражением. Широко раскрыть глаза, грозно сдвинуть брови — всего этого еще мало (особливо, когда губы и щеки остались совершенно спокойными) — подай нам, живописец, что-то глубже, что-то больше, что-то истиннее и потрясающее. Что именно — того я не знаю, я только зритель, я только один из тысячеголовой массы народной, но подай мне это ты, художник, когда вон за какое дело взялся!

Таковы главные мои упреки новой исторической картине. И неудача г. Репина меня мало удивила. Для картины из старой нашей истории время для нас, кажется, еще не пришло. Были все только попытки, и не одна еще не удалась вполне, как должна бы удалась и как будут, наверное, удаваться будущие исторические наши картины. Что же тут стыдного, неприличного для нас, когда и во всей-то Европе не наберешь по сю пору и две дюжины в самом деле исторических картин из прежней истории этих народов. Ведь „историческими“ обыкновенно зовут и признают (с великим восторгом и энтузиазмом!) такую все дрянь и ничтожество, на которые и глядеть-то стыдно. Свидетель тому хоть последняя всемирная выставка, собравшая картины и дарования с целого света, и громадная ежегодная парижская выставка прошлого года, где можно было рассмотреть более 3.000 картин. Где тут была история? Где „исторические картины“? Я уже не говорю про музей с картинами старого времени, старые люди и старые художники не знали в свое время, чего даже и требовать-то от истории, не то что кистью изображать ее. Куда им было до того! Они еще все только учились кистям и краскам, они еще всего только дошли до степени „выражения“ и „чувства“: все остальное было для них terra incognita. Только на нашем веку немножко стали просветляться глаза и умы.

Поэтому Репин выходит мало виноват в том, в чем недочет не то что у нас, у нашего народа, у нашего поколения, а у всех. Как его осуждать?

Мне кажется, способность к изображению исторических личностей и сцен — совершенно исключительный, специальный дар. Он не зависит ни от образованности, ни от ученых хлопот, ни от общего таланта самого даже сильного и изящного, ни даже от основательнейшего изучения того или другого класса общества (один из даровитейших наших художников пробовал однажды меня уверить, будто у нас нет

пока исторических картин потому, что мы мало еще знаем наш простой народ: „узнаемте наперед хорошенько русского мужика, говорил он, и тогда будут удаваться изображения Ивана Грозного, Петра и всех остальных“). Нет, никаким изучением не вставишь того, чего нет в самом корню: исторического духа, исторического постижения. Надо с этим родиться, все остальное потом. Уж на Западе ли не возились и в книгах, и в картинах, с простым народом, с историческими архивами и музеями, и что вышло? Подите-ка, посмотрите всех этих Рубенсов, Макартов, Рафаэлей, Корнелиусов, Тицианов, Каульбахов, Пуссенов и иных, имя же их триллион и квадрильон, — неужели у них, во всех их созданиях, есть тень тени истории?! А люди не ничтожные.

Матейко, Деларош, Верещагин, частью покойный Шварц наш, еще три-четыре человека (да и эти не всегда, а изредка) — как мало было по сию пору художников, наделенных истинным даром историчности.

Этот дар до того специален и исключителен, что встречается даже иногда у людей очень умеренно талантливых. Никогда не позабуду одну картину последней всемирной выставки: „Разрыв Наполеона с Жозефиной“. Автор этой картины был довольно посредственный итальянский живописец: Дидони. Сама Жозефина, лежащая в полубомороке на шелковом модном тогдашнем стуле, утешающая ее придворная дама в желтом атласном платье, декольте, все это было натянуто, посредственно, наполовину фальшиво и преувеличено по-итальянски, на то он и Дидони, на то он и сын великой „художественной нации“. Но сам Наполеон, маленькая, пузатенькая, самодовольная фигурка, с выхоленной наглостью и сухостью в лице, с заложенною рукою за спиной и оглядывающийся на сцену хищным, тупоначальническим глазом, — это была такая верная, поразительная фигура, так от нее дышало историей, что я почувствовал себя мгновенно перенесенным в живо припоминаемые гениальнейшие страницы „Войны и мира“.

Вот что мне надо было сказать против „Софьи“ г. Репина. Но я был бы сама неправда и сама несправедливость, если бы я не указал на те крупные достоинства, которыми блещет картина этого крупного, быть может, значительнейшего нашего художника (из здешних). Голова Софьи, сильно напоминающая Петра, ее серебряное византийское платье, торчащее лубом, и особенно разные подробности на рукавах и груди, окно со впадиной, чернильница, разноцветная рукопись на столе написаны с такою силою рельефа и жизненности, как может написать только великий, значительный талант.

Смотря на все лучшее в этой картине, припоминая великолепного „Дьякона“ прошлой передвижной выставки, с нетерпением спрашиваете: когда приступит снова г. Репин к своему настоящему делу, когда он даст нам еще одно совершенное создание, вроде „Бурлаков“? Слухи носят, у него есть в мастерской изумительная полуоконченная картина: „Крестный ход“. Прошлогодний „Дьякон“ был только одним из этюдов для этой картины. Представьте же себе, что такое будет то художественное создание, для которого существуют подобные этюды, уже и сами по себе *chefs d'oeuvre*!

ПИСЬМА БЕРЛИОЗА

Издание писем Берлиоза — важное и драгоценное событие для всей музыкальной Европы, для Франции же оно имеет совершенно особенное еще значение. Оно является одним из доказательств перелома общественного мнения по отношению к великому человеку, в продолжение всей его жизни оплеванному, освистанному и осмеянному. Берлиоз умер всего 10 лет назад, но вот уже и теперь отечество признало его таким, каким не хотело его признавать в течение целых 35 лет. Это случилось довольно скоро, почти так же скоро, как это случилось у нас с Глинкой, и гораздо скорее, чем с Даргомыжским.

В самом ли деле Франция поняла теперь, что такое Берлиоз, или только снисходительно поддается настаиванию и увлечению главных запевал, но теперь ничто и никто уже не противится во Франции тому, чтоб Берлиоза признавать человеком гениальным. Французские отсталые критики, отравившие много дней в жизни бедного великого человека, перестали уже испускать свой визг, и туда же, вместе со всеми остальными, из кожи лезут вон, чтоб прославлять и растолковывать великого человека.

Даниэль Бернар, пожилой ретроград и ханжа, один из главных вожakov одной важной клерикальной газеты в Париже, тоже принес свою незабудку на могилу. Он вздумал издать письма Берлиоза. Для этого он сделал публикацию во всех главных музыкальных газетах, призывая к сообщению ему берлиозовских писем всеми, у кого они есть в Европе. Что мне за дело до клерикальства Бернара, когда речь шла о таком важном, о таком значительном, на мои глаза, предприятии! Я собрал тотчас же все, что только мог добыть в России по части писем Берлиоза, и передал их Бернару. Но я был жестоко наказан за свою доверчивость.

Из числа собранных мною писем Берлиоза, писанных с 1848 по 1868 год разным лицам в России, этот старый француз Бернар распустил выкинуть вон едва ли не добрую половину и скрывал это от меня до последней минуты. Вероятно, это же случилось и с другими письмами. Уцелевшее издано очень неряшливо, почти нигде нет никаких сведений о том, откуда и от кого получены письма, при каких обстоятельствах писаны, кто те личности, к кому письма адресованы.

Настоящие письма имеют особенно то важное значение, что совершенно подтверждают все, что Берлиоз рассказывал в своих „Мемуарах“

и про себя, и про друзей, и про врагов. Много раз заподозривали его в выдумках, в неверности, в преувеличениях, в изменении колорита. Но „Письма“ опровергают победоносно все выдумки тупого неразумия: писанные в минуты совершавшейся жизни, объятые огнем и воодушевлением борьбы и боя, они еще выпуклее „Мемуаров“ вырисовывают всю правду и трагедию Берлиозовой жизни. Целых 50 лет вошло в изданный теперь том (первое письмо относится к 1819 году, последнее к 1868), и что же мы находим? Этот человек не изменил ничему хорошему и великому, чем был наполнен во дни первой, горячей юности, и пошел в могилу 66-летним старцем — неумолимым борцом за все высокое и чудесное в своем искусстве, непобедимым врагом и преследователем всяческой лжи, гнили и глупости в музыке. Он ни одной иоты нигде не сдал, он ни единой уступки не сделал ни врагам, ни благодетелям, остался беден на старости, каким был начиная с мальчиков, и никакие преследования посредственности, никакие насмешки тупого невежества, глумившегося над ним, как над „недоучившимся самоучкой“ и „высокомерным выскочкой“, ни на единый вершок и ни на единую секунду не отворотили его от дела и от дороги, которые он себе наметил с молодых лет.

Верно от этого так крупно, так велико и могуче и вышло все то, что им сделано.

Один только есть странный уголок в его натуре, кажущийся совершенно необъяснимой загадкой: это отвращение к свободной, самостоятельной жизни французского народа, *понимание навыворот* всех стремлений нации, самых законных и разумных, и непобедимое поклонение деспотизму обоих Наполеонов. Положим, поклонение Наполеону I — куда еще ни шло: мало ли кто им был отуманен и одурачен, даже из самых глубоких, талантливых и независимых умов нашего века (вспомним Байрона и Гейне); но Наполеон III! Что делать: Берлиоз веровал в него, предпочитал его народу, считал его именно тем самым владыкой, какой надобен для Франции.

Посмотрите, как несправедливо, как близоруко, как слепо смотрел Берлиоз на политический переворот 1848 года, как истолковывал его совершенно фальшиво, точь-в-точь один из самых отчаянных ретроградов-клеветников и лжецов того времени. В декабре 1848 года он писал в Петербург одному из наших соотечественников, г. Ленцу: „Наша республиканская холера в настоящую минуту дала нам на секунду отдых. Больше не занимаются „клубством“; красные грызут удила... как вы там у себя, должно быть, хохочете и насмехаетесь над нами, называющими себя прогрессивными (avancés!). А знаете, как зовут залежалых бекасов, гнилых бекасов? Тоже des Bécasses avancées... И вы все еще думаете о музыке? Экие варвары! И не жалость ли это! Вместо того, чтобы хлопотать о „великом деле“, о радикальном уничтожении семейства, собственности, интеллигенции, цивилизации, жизни, человечности, вы занимаетесь созданиями Бетховена!! Вы мечтаете о сонатах!“

Эти насмешечки Берлиоза всего более и нравятся нынче во Франции разным старикам, из-за них они всего более мирятся с Берлиозом-реформатором, с Берлиозом смелым титаном, толкавшим во всю свою жизнь ложь и фальшь с вековых пьедесталов. Он оступился — они

ему тотчас хлопают и хор поют. Это я всего лучше увидел на моем Бернаре.

Берлиоз только за одно жаловался на Наполеона III, за его непонимание музыки. В январе 1856 года он пишет: „Император недоступен и ненавидит музыку, как десять турок зараз...“ Все остальное в императоре оказывалось прекрасно, и он как особенного счастья ждал, чтоб Наполеон III прослушал его либретто „Троянцев“, часенко искал его обедов и аудиенций; императрица же Евгения была для него не что иное, как только „прелестная императрица“ (la charmante impératrice). Как все это было бы иначе у Бетховена!

Антимузыкальность современной ему Франции была постоянным источником мучений для Берлиоза. Он бился там и мучился, как пойманный зверь в клетке. Еще в „Мемуарах“ мы читали у него: „Что это господу богу пришло в голову родить меня в нашей „прекрасной Франции“? И все-таки я начинаю любить ее, эту забавную землю, только что мне удается забыть искусство и наши дурацкие политические волнения. Как тут иной раз весело живешь! Что за расход на мысли (по крайней мере на словах)! Как тут рвут на клочья весь мир и его хозяина хорошенькими беленькими зубками, хорошенькими ноготками из полированной стали! Как ум тут трещит! Как тут пляшут на фразе! Как тут благируют!“ В марте 1848 года он пишет: „Искусства умерли во Франции, и музыка, в особенности, начинает гнить. Пусть же хоронят ее живую! Я носом слышу чумные ее миазмы. Правда, что-то заставляет меня невольно поворачиваться к Франции при всяком счастливом событии в моей жизни; но это старая дурная привычка, от которой я со временем отделаюсь — чистый предрассудок. С точки зрения музыки, Франция — страна идиотов и мошенников; надо быть чорт знает каким квасным патриотом, чтоб не понимать этого...“ В январе 1856 года: „Что касается парижан, это все та же мертвечина и лед... Я ничего сколько-нибудь важного по музыке не могу предпринять в Париже: помехи во всем и везде. Нет залы! Нет исполнителей! Нет даже свободного воскресенья!.. Не правда ли: *будет*, что толку жаловаться! Всякий знает, что есть на свете холера, отчего не быть парижской музыке?“ Даже энтузиастный культ к Наполеону I и обожание того, что есть великого и гениального в духе французского народа, неспособны были рассеять того тяжкого расположения духа, которое накоплено было у него в груди грубым непониманием и антипатиями французской публики. В августе 1864 года он писал: „Есть в Париже улица, где жил Наполеон, молодой главнокомандующий итальянской армии, улица Победы: отсюда он пошел и вышвырнул за окно, в Сен-Клу, представителей народа. Есть на площади, которую зовут Вандомскою площадью, высокая колонна, сложенная по его приказу из бронзы отнятых у неприятеля пушек. Влево от этой площади увидите огромный дворец, называемый тюльерийским, здесь произошло чорт знает сколько и каких вещей... Что касается иных улиц, вы представить себе не можете, какую кучу идей они рождают во мне. Есть тоже целые страны, производящие могучее впечатление на воображение. Ну и что ж — все-таки я страшно здесь скучаю“.

Главная сущность натуры Берлиоза была: страсть и любовь. Посмотрите, какими огненными чертами это высказалось у него даже

в последние годы, даже в минуту сплина, под бременем тысячи наболевших ран. В январе 1858 года он пишет Гансу Бюлову: „Благодарствуйте за ваше прелестное письмо, прелестное по изложению, по сердечности, продиктовавшей его, по добрым известиям, — прелестное от начала и до конца. Я прочел его со счастьем, как кошка лакает молоко. Ваша вера, ваш огонь, даже ваши ненависти — восхищают меня. У меня есть еще, как и у вас, страшные ненависти и вулканические порывы; но что касается до верований, то я твердо убежден, что нет ничего истинного, ничего ложного, ничего прекрасного, ничего безобразного... Нет, нет, не верьте ни единому слову, я клевету на себя. Нет, нет, больше чем когда-нибудь я обожаю то, что нахожу прекрасным, и нет у смерти, по-моему, ничего хуже того, что нельзя больше ни любить, ни восхищаться. Правда, впрочем, что тогда не замечаешь, любишь ты или нет“.

Всю жизнь свою Берлиоз никого так не обожал, как Бетховена и Глюка. Оба они были для него предметами страсти беспредельной, ни с чем не сравнимой. Все его статьи и книги о музыке, все его „Мемуары“ наполнены горячими страницами, посвященными выражению его энтузиазма к этим двум великим музыкантам. В „Переписке“ много раз также идет о них речь. Так, например, он пишет однажды, к какому-то Теодору Риттеру (нам совершенно неизвестному, благодаря премудрой расторопности издателя Бернара): „Мой дорогой и очень дорогой Теодор! Помните 12 января 1856 года! Это тот день, когда вы в первый раз притронулись до изучения чудес великой драматической музыки, когда вы вскользя увидели великост Глюка! Что до меня, то я никогда не забуду, что ваш художественный инстинкт без всякого колебания узнал и с восхищением поклонился этому новому для вас гению. Да, да, будьте уверены, что бы ни говорили люди с полустрастью, с полужаньем, те, у которых всего только полсердца и полмозга, в нашем искусстве есть два великих, наивысших бога: Бетховен и Глюк. Один царствует над беспредельностью мысли, другой над беспредельностью страсти; и хотя первый гораздо выше второго как музыкант, у них так много одного в другом, что эти два Юпитера составляют одного бога, в котором должны поглотиться, как в лучине, наши восторги и наше обожание“. В другом письме 1862 года он говорит: „Что касается симфоний, Моцарт написал их целых 17, из них красивы всего 3 — да и то!.. Добряк Гайдн наделал целую кучу хорошеньких вещиц в этом роде, Бетховен же сделал — 7 chef d'oeuvre'ов. Но ведь Бетховен не человек. А кто не более, как человек, нечего тому выступать богом“.

Но, кроме Бетховена и Глюка, Берлиоз умел любить и понимать каждого талантливо музыканта, и не только его статьи в журналах, но и его „Переписка“ доказывают, как он горячо любил музыку Листа, Шумана, Мейербера и т. д. Беспристрастие и правдивость Берлиоза были так велики, что он никогда не переставал искренно восхищаться даже и лучшими из сочинений Мендельсона (с которым он познакомился еще юношей в Риме), несмотря на то, что Мендельсон никогда, во всю жизнь свою, ничего не понимал в его музыке и подхваливал только кое-какие его романсы!

В сентябре 1831 года он пишет Фердинанду Гиллеру из Италии в Париж: „Что, приехал ли Мендельсон? Это талант громадный, не-

обыкновенный, великолепный, поразительный. Меня нельзя заподозрить в кумовстве, потому что он откровенно признался мне, что ничего не понимает в моей музыке. Передайте ему тысячу вещей от меня. У него совершенно девственный характер, у него есть еще верования; он немножко холоден в своих сношениях, но хотя он этого и не подозревает, я люблю его". Ему же он писал в начале 1832 года: „Первая часть симфонии Мендельсона — великолепна, адажио плохо помню, интермеццо свежо и пикантно; но финал с фугой — ненавижу. Я никак не понимаю, как такой талант может пойти в „нотные ткачи“, как он это иной раз делает. А он — он это понимает“. Два месяца спустя: „Я слышу, что в Парижской консерватории давали прелестную увертюру *Sommernachtstraum*. Про нее говорят с восхищением. Понимается: там нет фуги“.

Еще бы Берлиозу не расходиться в понятиях с Мендельсоном! Он был реформатор, человек нового времени, мыслящий и разбирающий создатель новых путей и форм, а Мендельсон, не смотря на весь природный талант, был человек попорченный и забытый классическим воспитанием, т. е. субъект, душой и телом преданный слепому повиновению старшим. Еще бы Берлиозу сочувствовать тому, на что Мендельсон глядел, как на священную святыню. В письме к какому-то аббату Жиро, автору книги „О религиозной музыке и практическом познании органа“ (это сведение мы получаем в виде исключения и сюрприза, от Бернара: как ему не сообщить известие о католическом попе!) — в письме от 16 декабря 1856 года Берлиоз говорит: „Я не могу согласиться с вами на счет классического фугированного „Аминя“. Конечно, можно написать красивую фугу религиозного характера, для того чтоб выразить благочестивое пожелание: Аминь! Но она должна быть очень медленна, полна умиления и очень коротка; потому что, как хорошо ни выражай смысл слова, оно становится смешно, когда его примутся повторять сто раз. Вместо того, фуги на слово „аминь“ всегда очень быстры, буйны, шумливы и тем более похожи на хор хохочущих забутыльников, что каждая партия производит голосовые выкрутасы на слог: а... а... а...минь, а это производит самый комический и неприличный эффект. Эти фуги, держащиеся по преданию, не что иное, как безумное кощунство, завещанное нам средними веками. Будь я по-прежнему воинствующий художник, я бы вам сказал: *Delenda est Carthago* (Карфаген да разрушится!). Но я устал и принужден признаться, что нелепости необходимы человеческому уму и рождаются там, как насекомые в болотах. Пусть те и другие жужжат себе!“

Берлиоз нам дорог не потому только, что был гениальный композитор, прямой продолжатель Бетховена и создатель нового рода музыки *программной*; не только потому, что был всю жизнь крепким бойцом за правое дело, но еще потому, что вместе с Листом он был одним из первых, признавших русскую музыкальную школу, начиная с главы и основателя ее, Глинки. Еще в 1845 году, когда Глинка, обескураженный общим презрением в России к „Руслану и Людмиле“, гениальному созданию, признанному „неудачной оперой“, бросил Россию и с отчаянием в сердце поехал в Европу искать судей получше, Берлиоз едва ли не симпатичнее и горячее всех в Париже отнесся к Глинке и его великим произведениям и у себя в концертах исполнял его произведения, „Лезгинку“, особенно сильно нравившуюся ему. Вообще

же он произвел на Глинку то потрясающее впечатление, которое Глинка, вообще не охотник до писем и всяческого писанья, выразил в горячем чудном письме своем к Кукольникову.

На сколько Берлиоз был заинтересован нашим великим музыкантом, почти незамеченным в Париже, среди самого тупого италянизма, владевшего тогда всеми, мы можем судить по следующему письму, давно везде позабытому, но теперь открытому мною в „Северной пчеле“ 1845 года и напечатанному у Бернара. „Для меня мало, — пишет Берлиоз, — исполнять вашу музыку и рассказывать многим людям, как она свежа, полна жизни, прелестна по жару и оригинальности; мне надо доставить себе еще удовольствие: написать о ней несколько столбцов. Тем более, что это моя обязанность. Не мой ли это долг сообщать публике обо всем, что в Париже случается самого замечательного по этой части? Итак, сообщите мне, пожалуйста, несколько заметок о самом себе, о вашем учении, о музыкальных учреждениях в России, о ваших сочинениях, и, когда я вместе с вами изучу вашу партитуру, чтоб немножко получше узнать ее, я буду в состоянии написать что-нибудь сносное и дать читателям „Débats“ приблизительное понятие о вашем высоком достоинстве. Меня страшно мучат эти проклятые концерты, с претензиями артистов, и проч.; но я, конечно, найду время для того, чтоб написать статью о предмете такого рода; у меня не часто случаются такие интересные задачи“.

Глинка — сама скромность — не послал Берлиозу никаких известий о себе; это исполнил вместо него некто Мельгунов, случившийся в то время в Париже и хорошо знавший Глинку. На основании этих данных Берлиоз напечатал огромную статью.

В 1847 году Берлиоз был в России, но увез только воспоминание о блестящем гостеприимстве у знатных людей и совершенстве певческой капеллы. Ни о какой русской музыке и музыкантах не было речи у его хозяев. Впоследствии, 20 лет спустя, когда Берлиоз снова приехал в Россию (это было в 1867 году), он нашел уже другое: новые таланты у нас народились, свежие, сильные и оригинальные, старавшиеся вести еще дальше дело, завещанное им Глинкой, но тут же рядом с ними народилось целое новое племя критиков, выбивавшихся из сил, чтоб доказать, что нет у нас ни талантов, ни школы, а какие-то безобразные самоучки, вредные для „настоящей“, великой, истинной музыки. Как хорошо понимал это Берлиоз, как он сочувствовал нашим новым музыкантам, как он понимал их талант — и как вспоминал свою собственную участь, когда какие-то несчастные Фетисы и Скудо (Ростиславы, Фаминцыны, Соловьевы и Лароши его времен) всякий день распинали его в статьях и доказывали ему и всему свету, какой он невежда, как он только бумагу понапрасну марает и как он приносит стыд музыке! В последнем из напечатанных у Бернара писем Берлиоз пишет мне 21 августа 1868 года: „Я получаю письма, в которых с меня требуют невозможных вещей. Хотят, чтоб я сказал много хорошего об одном немецком артисте¹ — хорошее я о нем действительно и думаю, но на условии, чтоб я худое сказал про одного русского артиста,² которого хотят заменить немцем, но который имеет право на совер-

¹ Капельмейстер Зейфриц. — В. С.

² М. А. Балакирев. — В. С.

шенно другое, на большие похвалы. Конечно, я этого не сделаю. Что это, чорт возьми, за люди?»

Вот до какой степени доходило озлобление всероссийских тупиц: кроме собственного вранья, им понадобилась клевета от постороннего человека. Только этот человек оказался не их брату чета: это был — Берлиоз, великий не одним гением, но и сердцем и душой, а таких на скверное дело ничем не уговоришь, ни крестом, ни пестом, — ни лаской, ни деньгами на бедность.

Это унижительное дело, ставшее нам всем известным из письма Берлиоза, я, впрочем, рассказал, однажды, в окружном суде, на первом музыкальном процессе России, там, где мне случилось явиться в виде обвиненного. Это письмо Берлиоза одна из важных страниц в истории русской музыки. Ретроградам удалось сверзить в Русском музыкальном обществе Балакирева, представителя в то время новой русской музыкальной школы. Но дело его и его товарищей все-таки не погибло, и воротись с того света Берлиоз, он увидал бы у нас, в третий раз, опять старую знакомую историю: таланты, оригинальные и самостоятельные — на одной стороне сцены, а на другой — целая свора хрипящих на них подворотных шавок.

Вообще, правду надо сказать, мудро было действовать на Берлиоза чужому человеку советами. Он никого не слушался и следовал только приказу своего внутреннего голоса, а этот всегда был у него честен и прям, и великодушен. В конце 1867 года, когда он был в Петербурге, московское музыкальное общество стало приглашать его на несколько концертов в Москву: он согласился. В письме от 10 декабря он пишет своим друзьям в Париж: „У этих господ из полуазиатской столицы (Москвы) есть какие-то доводы, против которых не устоишь, что бы там ни говорил Венявский, который находит, что я не должен был бы принимать одно только их предложение. Но я не умею алтынничать и мне было бы это стыдно.“ Какой урок музыкальным торговцам, только и понимающим, что кису!

Да, он никогда не умел быть алтынником, даром что весь свой век прожил на копейки. До самых 60 лет своей жизни он получал жалования из консерватории — знаете сколько? — по 118 франков в месяц, а таких денег, наверное, не захотел бы взять ни один из надменных лакеев тех бар, которые никогда не ходили в его гениальные концерты и предпочитали слушать любезных итальянцев. А когда в 1863 году (т. е. всего за 6 лет до его смерти) министр увеличил жалование и он стал получать по 236 франков в месяц (какое счастье! рублей 50 на наши деньги), то он тотчас пишет об этом сыну и признается, бедняга, что это „много ему поможет“!

То, что он получал, от времени до времени, от своих громадных беспримерных концертов, от вначале шло на уплату долгов первой его жены, бывшей актрисы и антрепренерши театра; а впоследствии — на капризы и долги сына, морского офицера, даже и в 30 лет продолжавшего тянуть из бедного отца жилы. Но тот его обожал, становился с ним нежен и кроток — он, со всеми гордый и непреклонный орел — он иногда снисходил почти до оправданий на его грубые, бессердечные упреки и требования! Иные письма Берлиоза к этому сыну страшно болезненно хватают за сердце! Точь-в-точь история Бетховена с противным его племянником. Два бедных печальных короля Лира,

убитых во всем, что у них было самого дорогого в их искусстве и семействе!

Тысячи неудач в Париже и колоссальные триумфы вне отечества, в Англии, Германии и России, мука всегда, и отдых только в минуты страстного сочинения каких-нибудь гениальных созданий, таких, как „Те Деум“, „Фауст“, „Ромео“ и множество других, или в часы дирижирования оркестром в удивительных, великолепных концертах; дружба и постоянный обмен мыслей с лучшими и глубочайшими талантами и умами своего времени, каковы Лист, Шуман, Гейне, Мейербер, Жорж Занд, Бальзак; ненависть к итальянской музыке и ко всему плоскому или фальшивому в искусстве, безмерные преследования и безмерные торжества, никогда никакого падения — вот в чем прошла вся жизнь Берлиоза, и этим наполнен, как он ни не полон, весь нынешний том „Переписки“ Берлиоза. Но этого всего так много, что нехватит никаких выписок. Кого может интересовать такая гениальная личность, как Берлиоз, тот должен сам прочитать всю книгу.

1879 г.

ПИСЬМО ЛИСТА

В середине нынешнего лета Лист прислал следующее письмо, ⁵на французском языке, четырем русским композиторам: „Гг. А. Бородину, Ц. Кюи, А. Лядову, Н. Римскому-Корсакову.

Уважаемые господа!

В форме шутки (*sous forme plaisante*) вы создали произведение с серьезным значением. Ваши „Парафразы“ восхищают меня: ничего нет остроумнее ваших 24 вариаций и 14 маленьких пьесок на тему (*thème favori et obligé*):



Вот, наконец, превосходное сжатое руководство (*compendium*) науки музыкальной гармонии, контрапункта, ритмов, фугованного стиля и того, что по-немецки называется „*Formlehre*“ (наука форм). Я охотно предложу профессорам композиции всех консерваторий Европы и Америки взять ваши „Парафразы“ за практическое руководство при их преподавании. Прямо с первой же страницы вариации №№ 2-й и 3-й — истинные жемчужинки (*sont de véritables bijoux*); так же точно и другие номера, один за другим, до „Комической фуги“ и „Шествия“, которое великолепно увенчивает все сочинение (*qui couronne glorieusement l'ouvrage*).

Благодарю вас, господа, за это угощение (*merci de ce régal*), и когда один из вас напечатает какое-нибудь новое сочинение, я прошу его сообщить мне это сочинение. Самое живое, высокое и симпатическое уважение с моей стороны уже много лет принадлежит вам. Примите также выражение искренней моей преданности.

Франц Лист*.

15 июня 1879. Веймар.

*

Вот, подумаешь, правду говорит французская поговорка: „*Nul n'est prophète en son pays*“! Всероссийские музыкальные знатоки давно уже провозгласили деятелей новой музыкальной русской школы круглыми невеждами и грубыми неучами, а один из величайших музыкантов нашего столетия признает одно из их сочинений настолько полным знания и науки, что собирается рекомендовать его вместо руководства профессорам консерваторий Европы и Америки. Эти же самые, столько умные знатоки с неким презрением отворачиваются от лучших произведений новой русской школы, а такой музыкант, как Лист, объявляет, что его приводит в восхищение даже одно из вовсе не крупных созданий их, и называет его „истинной жемчужиной“!

Впрочем, все это не новость. У нас, в России, давно уже не хотят знать эту бедную музыкальную школу именно за то, что она самостоятельна, оригинальна и талантлива, и столь же давно признают ее такую и искренно уважают ее лучшие европейские музыканты, начиная с таких, как Берлиоз и Лист и кончая Сен-Сансами, Бюловыми и другими. У Листа, говорят, не сходит с фортепиано чудная фантазия для фортепиано „Исламей“ М. А. Балакирева, которую вряд ли кто у нас и знает; тот же Лист постоянно дает ее играть лучшим своим ученикам; он же глубоко любит и уважает симфонии гг. Бородина и Римского-Корсакова, „Ратклиффа“ г. Кюи и т. д. Он постоянно указывает окружающим его музыкантам, что „если есть теперь музыкальная школа, которая имеет великую будущность, так это русская“ (подлинные слова).

Все такие мнения настолько не сходятся с теми, какие у нас дома, в большинстве случаев, в ходу, что, быть может, кстати будет довести их до всеобщего сведения наших соотечественников.

Сочинение, о котором говорит Лист в своем письме, напечатано несколько месяцев назад музыкальной фирмой Бютнер и комп., под заглавием „Парафразы“. 24 вариации и 14 маленьких пьес для фортепиано на известную и неизменяемую тему (следует строчка нот). Посвящаются маленьким пианистам, способным сыграть тему одним пальцем каждой руки“.

Само собою разумеется, никто у нас не знает этого издания, которое, однако, заслуживало бы всех симпатий по своей талантливости, глубокому знанию и остроумному юмору. Вариации интересны в высшей степени: довольно указать хотя бы на одно то, что тема остается постоянно одна и та же, а тоны и ритмы вариаций поминутно меняются, и нет конца изобретательности авторов. Каждая вариация заключает всего восемь тактов, но сколько тут, на каждом шагу, и фантазии, и прелести, и грации.

Маленькие пьески имеют еще гораздо более художественного значения. Тут есть и польки, и галопы, и вальсы, и менуэты, и жиги, и тарантеллы, и „Колыбельная песнь“, и fuga, и фугетта, и „Похоронный марш“, и „Трезвон“, и „Торжественное шествие“ — и все это на одну и ту же тему, играемую двумя пальцами, не переменяя ни единой ноты. „Колыбельная песнь“ Н. А. Римского-Корсакова истинно прелестна. Его же „Трезвон“, где тема является в одно и то же время в четырех разных видах разом: шестнадцатыми, осьмушками, четвертями и белыми нотами — необыкновенно красив и торжествен.

Большой „Вальс“ Ц. А. Кюи искрится, как шампанское, и увлекает свою страстностью. Другой „Вальс“, А. К. Лядова, совершенно в другом роде: это сама грация, красота и элегантность. „Похоронный марш“ А. П. Бородина — необыкновенно комичен, но еще выше стоит его великолепный „Реквием“ для трех голосов, соло с хором и органом. Форма здесь самая строгая церковная (католическая), и между тем, все та же детская, ничтожная, несчастная тема лежит в основании. Наконец, все сочинение, как справедливо сказал Лист, со славою увенчивается „Шествием“ А. К. Лядова, которое полно торжественности, могучей энергии и оригинальности.

Правда, эта детская тема, постоянно слышимая без изменения и иногда резко выдающаяся над всем, способна утомить внимание. Но ведь никто же не приказывает играть непременно разом все 24 вариации и 14 пьес! А между тем, нельзя не заметить, что эта самая тема, как она ни бедна и комична, а представляет для музыканта очень завлекательную задачу: она состоит из двух гамм, идущих из одного пункта и расходящихся в разные стороны. Это почти та самая тема, которая однажды пленила Баха и заставила написать великолепную его органную фугу:



В заключение я замечу, что некто, уже раньше наших четырех композиторов, попробовал однажды сочинять для фортепианистов, „умеющих играть всего одним пальцем“. Этот некто — гениальный Даргомыжский, сочинивший свою чудную „Славянскую тарантеллу“, для игры в четыре руки с тем, „кто вовсе не умеет играть“. Но это сочинение в высшей степени талантливо и оригинально и изящно — *значит* почти никто его у нас не знает!

О ЗНАЧЕНИИ ИВАНОВА В РУССКОМ ИСКУССТВЕ

I

Когда хочешь рассматривать жизнь и деятельность Александра Иванова, нельзя при этом обойти Карла Брюллова. Их жизнь и деятельность слишком близко соприкасались, они вышли из одной и той же Академии, жили долгое время вместе в одном и том же Риме, работали для одного и того же общества, и этим самым обществом были оценены при жизни и после смерти совершенно наоборот, в противность истинным их заслугам. Конечно, Брюллов несколько не потерпел ущерба от Иванова — на его долю выпал счастливый билет; зато Иванов так потерпел, как никто, от своего родившегося в сорочке соперника. В 1858 году, когда Иванов приехал умереть в Россию, его замучило и уложило в гроб общественное мнение, не иначе, как во имя Брюллова. Но это и не могло быть иначе: тогдашнее наше общество в деле искусства было еще совершенным младенцем, только и знавшим, только и улыбавшимся Брюллову. По всему этому я необходимо должен взять в свою статью, на время, и фигуру Брюллова.

Трудно найти две натуры и две жизни, более не похожие одна на другую, чем натура и жизнь Брюллова и Иванова. Брюллов был весь свой век баловнем счастья и удачи, всю жизнь провел среди поклонения толпы, никогда он не слышал ни единого слова осуждения от современников. Пока Брюллов был еще учеником Академии, его лелеяли, ему взапуски покровительствовали, потому что глядели на него, как на драгоценное растение, от которого ждут плодов небывалых. Поехал он за границу, и, во все время пребывания там, Общество поощрения художников, пославшее его туда, не переставало обращаться к нему точно будто с подобострастием, высокопочтанием и почти послушною покорностью. Потом, едва воротившись в Россию, он тотчас же стал во главе нашего искусства и разом сделался — и законодателем художников, и любимцем массы общественной. Его приговоры стали считаться непогрешительными; им верили больше, чем суду всей остальной Европы; от него вымаливали портрета, картины, как милости; виньетки его были необходимы для успеха модного альманаха Владиславлева или толстых томов „Старусских литераторов“; когда ставили новую русскую оперу „Руслан и Людмила“ — распорядители добивались его советов и рисунков для декораций и рисунков. Ведь он все знал и все умел! В его мастерскую целый день валила толпа великосветских обожателей, и между тем

как старый столп Академии, Егоров, в энтузиазме и весь в слезах, уверял его: „Карл Павлович! каждый мазок твоей кисти — хвала богу!“ — другой, более молодой художник, далеко еще не в мундире и не из Совета, Мокрицкий, не мог сносить вида его картин, как солнца, и выбежал из мастерской, закрывая лицо руками и восклицая: „недостойн, недостойн!“ Каждая фраза, каждое слово Брюллова признаны были гениальными. Что бы он ни сказал, умного или пустого, риторического или действительно верного и меткого, — уверял ли, что ему „нужно было вместить в себе четыреста лет успехов живописи, чтоб создать „Помпею“, восклицал ли: „Смотрите! целый оркестр в одной ноте!“, рвался ли расписать целое небо, утверждая, что на земле тесно — все одинаково выслушивалось с одним и тем же подбострастием и верой, быстро разносилось толпой поклонников и шло потом за талантливейшие проблески ума и красноречия, конечно, драгоценные для художников и необходимые для потомства.

Ничего подобного не бывало в жизни Иванова. Во время академического воспитания он был, говорят, молчалив, вял, неповоротлив, чуждался товарищей и их забав, не сближался ни с кем, значит, был мало любим. В домашней жизни, во время юношества, у него тоже мало было отрады. „Я был воспитан бедами“, — говорит он в одном рапорте Обществу поощрения художников, 1833 года. Не было у него блестящих экспромтов ни на холстах, ни в разговорах — и никто не был поражен им, никто не видел в нем (как в Брюллове) возникающего феномена. Ему все доставалось трудно, ценою великих усилий, „у него нет покровительства (писал его отец в 1830 году), он все достигает своей цели как бы с боя“ („Московские ведомости“, 1860, № 143, статья Демерта: „Неизвестные картины Иванова“); когда у него появлялось что-нибудь хорошее, академические учителя не верили, чтоб он сам это сделал, подозревали его в подлоге. „Я не получил никакой награды за программу „Блудный сын“, — пишет Иванов дяде в 1824 году, — и не стану вам описывать странные мнения г. Егорова в рассуждении моей работы; скажу только, что слово „не сам“ никогда не истребится у него“. Общество поощрения художников, отправившее Брюллова в Италию, отправило впоследствии туда же и Иванова, — значит, признавало нечто и в нем. Но какая разница в отношениях Общества к тому и другому молодому человеку, какая разница в оценке произведений их! Когда Брюллов прислал из Рима первую свою картину „Итальянское утро“, или „Умывающаяся итальянка“, Общество тотчас написало ему: „Прелестное произведение сие пленило равно всех членов Общества; выбор предмета и исполнение оного в полной мере заслужили общее одобрение... Ваш первый труд вне отечества оправдывает ясно те великие надежды, кои Общество в праве иметь на вас. Комитет нашел в вашем произведении красоты высшей степени. Общество, к величайшему своему удовольствию, убеждается, что вы идете к совершенству прямым путем. Если будущие шаги ваши равны будут первому, то оно от вас недалеко. Трудитесь: правительство, Общество поощрения художников и публика вознаградят вас“. Читая эти строки, еще раз полюбуешься на Гоголя! Как он метко схватил этот хвалебный начальный тон своего времени! В его „Портрете“ про художника Чарткова пишут газеты: „Хвала вам, художник! Вы вынули счастливый билет из лотереи. Прославляйте

себя и нас. Мы умеем ценить вас. Всеобщее стечение, а вместе с тем и деньги будут вам наградою". Не правда ли: письмо Общества поощрения художников и статья про Чарткова — ведь это почти буква в букву одно и то же! Но вот, после Брюллова, прислал в Петербург первую свою картину Иванов: „Явление Христа Магдалине“. Общество тотчас высказало и о ней свое суждение. „Картина ваша, — сказано в письме Общества, от 30 декабря 1836 года, — произвела во всех видевших ее чрезвычайно приятное впечатление. Успехи вы сделали отличные, талант ваш созревает; это прекрасное и умное произведение ручается Обществу в том, что вы станете на ряду с лучшими мастерами. Кто так чувствует и так выражает чувства, как вы, тот может стремиться и достигнуть совершенства. Любите ваше искусство, обдумывайте ваши произведения, не уклоняйтесь от избранного вами пути и берегитесь только излишнего самолюбия“. Итак, пустая (хотя и довольно блестящая по письму), картинка Брюллова „пленила“ Общество: она уже заключает „красоты высшей степени“, выбор сюжета — превосходный; а серьезное произведение Иванова, хоть и не лишенное недостатков (в фигуре Христа), но зато дышащее такой правдой и красотой глубочайшего чувства (в лице Магдалины), какой Брюллов во всю свою жизнь и во сне не видал, производит только „приятное впечатление"! Брюллов уже совсем „близок к совершенству“, а Иванов только „достоин к нему стремиться"! Брюллова просят только работать, и все тотчас „вознаградят“ его, а Иванову рекомендуют не слишком забываться и хорошенько беречься от излишнего самолюбия! Как будто он когда-нибудь зазнавался хоть на единую секунду, был высокомерен и заносчив, — он, при посылке этой самой картины, еще так недавно писавший Обществу: „Зная покровителей моих ко мне строгость, чувствуя сильно мою неисправность перед ними и слабость моего таланта, я прихожу в робость от справедливости их приговора и нахожу себя совершенно безответным“; а в другом письме: „Могу ли льстить себя надеждою, что великодушные мои благотворители будут ко мне снисходительны и пощадят меня от справедливого суда и укоризны за столь медленное и к тому же несовершенное производство моей картины“. Каким это образом подобному человеку, кроткому, умоляющему, нужны вдруг наставления, чтоб он не задира л нос?

Таких советов Общество никогда не осмелилось бы послать Брюллову. Раз только, в самом начале его пребывания в Риме, Общество вздумало было пожурить его (и то любя, мягко, нежно) за слишком резкие и самонадеянные, по понятиям почтенных старичков-любителей и аристократов, суждения о Корреджио. Что же ответил Брюллов? „Принимаю на время, — написал он, — возложенные на меня титла нескромного и дерзкого, помня, что юный Сципион никогда бы не победил опытного Аннибала, если б не дерзнул себя сравнить с ним“. Тогда Общество замолчало, и замечаний в прежнем роде от него более не было. Что, если бы Иванов, в те времена классицизма и беспредельного обоготворения греков и римлян, попробовал в случае выговора, сравнить себя с Сципионами и Аннибалами? Я воображаю, какую бы гонку ему задали, как почтенное и всемудрое Общество поощрителей, нюхая с достоинством табак из золотых табакерок, разом поставило бы дерзкого сверчка на свой шесток!

Был в то время у Брюллова и такой случай. Общество возымело некогда смелую мысль, посреди всяких учтивостей и похвал, выразить Брюллову, что в его картине „Итальянский полдень“ женская фигура мало изящна: „Ваша модель, — говорило оно, — была более приятных, чем изящных форм“. Брюллов, рассерженный такою смелостью, ответил письмом, где посреди учтивых фраз скрыта насмешка: „Находя, что правильные формы все между собою сходствуют, как то особенно заметно в статуях, где сия чистота форм необходима, я решился, — говорит он, — искать того предположенного разнообразия в тех формах простой природы, которые нам чаще встречаются и нередко более нравятся, нежели строгая красота статуй“. Общество не поняло, кажется, насмешки над его пониманием одних только мертвых статуй, и промолчало, а между тем было право: Брюллов в этой картине вовсе не следовал „указаниям разнообразной и живой природы“, а только личному своему, однообразному, бедному и одностороннему вкусу к круглым лицам и пошлым физиономиям. Пусть бы Иванов попробовал огрызнуться в подобном же роде, и он тогда бы изведаль всю мягкость великодушных аристократических покровителей. В 1829 году Брюллов возвратил назад посланный ему Обществом пенсiон, говоря иронически, что Общество так замедлило высылкою этого пенсiона, что он должен был обратиться к частным заказам, поэтому „недостойн“ теперь пенсiона. Конечно, все эта была неправда, потому что бесчисленные заказы давно уже сыпались на Брюллова, но ему только надобно было проучить своих бывших благодетелей и командиров. Что ж они? Они ничего ему не посмели сделать, но гнев их обрушился всецело на бедного Иванова, еще не отправлявшегося за границу. Он пишет приятелю и наставнику своему Рабусу: „Члены Общества поощрения художников с неудовольствием приняли мою картину „Беллерофонт“; говорили, что она совсем не превосходит моего прежнего „Иосифа в темнице“, и что им оскорбительно, что я не слушаю их советов в рассуждении композиции. Эта картина чуть не поколебала отправления моего в чужие края. Мне грозят строжайшей инстинкцией, и за неисполнение одного хотя маловажного пункта я буду лишен срочного пребывания за границей. Ожесточенные поступками Карла Брюллова, они, грозя ему палкой, над первым мною хотят привести в действие свои несбыточные приказания. Часто расстроенный душевно, не мудрено, что я впадал в болезнь...“

Но, наконец, Иванов выбрался за границу, — и тут он с первого же дня занялся своим делом, и потом, не развлекаясь ничем на свете, не смущаясь ни людьми, ни событиями, ни доходившими из России слухами о торжествах Брюллова и ликования его творений, продолжал это свое дело. Брюллов весь свой век делал картины и картинки по заказу: кто угодно, с ветра, неизвестно как и откуда пожаловавший, объявлял ему сюжет, просил назначить гонорар, и после того Брюллов пускался выполнять заказ, какой бы он ни был: „Помпею“ или „Взятие на небо“; „Осаду Пскова“ или „Троицу“; рыцарей, итальянок, гречанок и так далее, без конца, — ведь ему было решительно все равно, только бы повычурнее и пошикарнее. Совсем другое дело — Иванов. Он никогда ничего не сделал по чужому заказу: попробовал было как-то раз, два — да бросил и закаялся. Все, что после него осталось, было начато и совершено им по собственной мысли

и влечению, по собственному глубокому чувству и убеждению. А действуя таким образом, раз за разом отказываясь то от фрески в соборе, то от альбома графского, то от саженных холстов, то от маленьких акварелей, наверное богат не станешь, и тысячей рублей, жадно весь день носимых в мешочке на груди, не наживешь. А когда вдобавок, ты и понятия не имеешь, как делать нравящиеся всем портреты, когда тебе даже и в голову-то не влезает те блестяки разговора и остроумия, за которые мило все улыбаются и считают высоким гением, тогда уже окончательно пиши пропало и ничего ниоткуда не ожидай и ни на что не надейся. Само Общество поощрения художников давным-давно забросило Иванова и, несмотря на свою поощрительскую программу, преспокойно дало бы ему сто раз умереть с голода, если бы не многочисленные упрасивания самого Иванова и нескольких знакомых, постоянно хлопотавших за него в Петербурге. От этого-то значительная часть писем Иванова в Общество поощрения художников наполнена просьбами о продлении пенсии. Легко ли эти упрасивания приходились ему, мы нынче знаем из его писем. А между тем счастливцу Брюллову никогда не приходилось испытывать и переживать что-нибудь подобное.

Почти все двадцать восемь лет, прожитых в Риме, Иванов провел вдаль от художников, вдаль от публики — немногие знакомые составляли исключение — и таким образом, когда пришло ему время воротиться на родину, наверное никто бы там не имел о нем никакого понятия. Его бы наверное встретили в России как человека чужого. Но этому помешали те немногие знакомые из русских, которые в течение долгого этого периода бывали наездом в Риме и сблизались там каким-то чудом с Ивановым и знали его картину. Это были московские профессора: Погодин, Шевырев, Чижов, принадлежавшие к славянофильской партии, но люди бесспорно образованные и интеллигентные, а главное — приверженные к Иванову; каждый из них, возвращаясь в Россию, печатал статьи о русских художниках в Риме, и здесь ставил на самый высокий пьедестал Иванова. Еще более сделал для известности этого художника в России Гоголь. Он жил с Ивановым в Риме в самой величайшей интимности, видел в нем (впрочем исключительно со своей, особенной точки зрения) величайшего художника и, будучи свидетелем его постоянной нужды, сильно помогал не только могучим своим пером, но и личными рекомендациями и просьбами о нем в Петербурге, в высших сферах общества. Все это вместе сделало то, что когда Иванов приехал, наконец, в Россию, общее любопытство и симпатии были возбуждены в его пользу в такой степени, как этого наверное никогда прежде не было в отношении к какому бы то ни было русскому художнику, даже и к Брюллову. Но общего увлечения не произошло, как, например, по поводу „Последнего дня Помпеи“. Можно даже сказать, что большинство, после первого мгновения нерешительности и колебания в отношении к художнику, издали уже знаменитому и прославленному, отшатнулось в другую сторону и стало во враждебную позу. Иванов пишет своему брату, в *последнем* своем письме, от 14 июня 1858 года: „Сегодня я услышал, что с воскресенья появилась обо мне статья в „Сыне Отечества“, где противоположная партия мне — как многие уверяют: Бруни и другие члены Академии — прикрылась именем весьма мало

известного и плохого литератора (Толбина). Статью приносят к картине и читают, сличая. Пименов и другие члены Академии обещают выступить с ответом. Он мне говорил, что картина моя не поразила двор, как картина Брюллова („Помпея“). Одним словом, дело все еще так поставлено, что князь Оболенский (один из близких знакомых и доброжелателей Иванова) говорит: „Если давать будут дешево, то надо будет в Москву, где ее, он думает, скорей купят и лучше“; далее: „Ты не поверишь, что за дерзкую статью напечатали обо мне в „Сыне Отечества“. С нею ходят на выставку проверять неученые и способные ко злу. Противоположная партия, т. е. та, что за меня, едва ли в состоянии отворотить вполне это зло“.

Итак, вот какую участь испытал Иванов, воротясь в отечество: то создание, на которое он положил весь свой талант и ум, куда была вложена вся его жизнь и надежды, было встречено враждой, недоброжелательством и невежеством. Иванов с тем и умер, что картина его оставалась непроданной, и надо было предпринимать необыкновенные какие-то усилия, чтобы продать ее кому-нибудь, в частные руки, хоть в Москву. Но напрасно Иванов думал, что во всем этом на первом плане была неприязненность товарищей по профессии. Конечно, работала тоже и эта сила: „второй и третьей гильдии живописных дел мастера пожимали плечами“, говорит Герцен в одной своей талантливой статье об Иванове. Известный живописец и профессор Зарянка написал даже впоследствии („Современная летопись“, 1864, № 20) статью, где доказывал, что Иванов понятия не имел о перспективе, и все только напугал в своей картине в этом отношении. Но роль таких людей была вовсе не самая главная. Иванов и его направление, и его картина, и его художество просто не приходились по вкусу публике, просто не нравились. И этому доказательств немало во всей прессе тогдашней. А можно ли вообразить себе, чтоб целая масса публики, чтоб целая пресса, ее близкая выразительница, так таки сплошь и повально были под рабским влиянием не только одного Бруни, но и целой толпы каких бы то ни было недоброжелательных членов Академии? Академию и тогда уже слишком мало уважали, и никто не был расположен внимать ее художественным указаниям и приговорам. Нет, это пятно надо снять с Академии и ее профессоров: их влияние на этот раз было совершенно незначительно, и никоим образом не могло итти в расчет. Большинство публики было недовольно само по себе, собственными средствами и вкусами.

Прежде всего публика заговорила о том, что ей было в картине особенно антипатично: о колорите и еврейских типах. „Гобеленовские обои!“ — повторяли одни, глядя на „Явление Христа народу“. „Семейство Ротшильдов!“ — язвительно подхватывали другие. „Зеленый раб— да это Юлия Пастрана!“ — восклицали еще третьи. Вот приблизительно все, чем вначале ограничивались суждения недовольной толпы. Чего больше было и требовать с нее, когда она столько времени провела под гнетом художественной лжи, шумихи и всяческого преувеличения. Вкус был давно перепорчен, понятие о правде и красоте в искусстве— давно уже затемнено, что ж после этого мудреного, если всякая попытка вывести публику на новые пути неприязненно поражала и оскорбляла ее. По словам Рамазанова (очень справедливым, несмотря на то, что Рамазанов был, можно сказать, ярый поклонник Брюллова),

публика наша „привыкла в последнее время принимать впечатление лишь от яркого расцвечивания красками, от какой-то скорее иллюминации, нежели живописи“ (статья „Несколько слов воспоминания об Иванове“, „Московские ведомости“, 1858, № 84). Еще бы публике, приученной в течение 30-х и 40-х годов к вертопрашеству и всему фельетонному в искусстве, не насмеяться над полотном, где работала рука серьезного, правдивого таланта, еще бы не преследовать его побрякушечным остроумием! Ей дико, ей чуждо и темно было то, что представлялось на ивановской картине. Она тут ничего не понимала и путалась. Она припоминала свое восхищение и, может быть, слезы перед „Магдалиной“ того же самого Иванова — картиной, где, не смотря на истинный талант и чувство, было все-таки еще столько академического и потому доступного для всех привычек. По натуре своей враждебный всему истинно талантливому, Кукольник во время оно писал про эту „Магдалину“: „На выставке 1836 года большинство восхищалось без меры картиною Иванова „Явление Христа Марии Магдалине“, потому что в очах ее счастливо отразились два смешанные, противоположные чувства печали и радости; о г. Иванове критику говорить весьма затруднительно: по одному произведению невозможно судить о силе и степени таланта, тем более, что и все достоинство этого единственного произведения заключается в выражении одного лица. В сочинении нет ничего особенно нового; рисунок не без упреков, колорит без большой теплоты“ („Библиотека для чтения“, 1843, т. 56, отд. III, стр. 52). Вот как думали вначале многие, конечно, под влиянием одурения от великих, несравненных произведений Брюллова. Но теперь, когда дело шло о новом произведении, в тысячу раз более глубоком, чем первая картина, припомнили вдруг и „Магдалину“. Ее вытащили вперед, чтоб ею, как колотушкой, бить по головам и Иванова, и его поклонников, если такие найдутся. Признано было, что Иванов выбился из настоящей колеи, и в заносчивом *à la Gogol* высокомерии заблудился и затерялся в непроходимой глуши. Такой приговор сделался так крепок и распространен, что г. Кулиш, по собственному его признанию, никогда не выдавший картины Иванова, высказал тогда же, что Иванов — это „несчастный художник, который, обнаружив истинный талант в изображении Марии Магдалины, всю жизнь бился потом — и едва ли не напрасно — чтоб стать выше искусства в его общепринятых условиях...“ „Иванов пожертвовал всем для выражения невыразимого, даже, как говорят, и законами живописи“ (статья „Переписка Гоголя с Ивановым“, „Современник“, 1858, т. 72, отд. I, стр. 162 и 174). Толбин — тот, про которого говорил Иванов в письме брату, — называл „Магдалину“ — „перлом, в котором одним отразилось все чисто ивановское“. При этом он уверял, что „предавшись вполне одному изучению живописи, Иванов позабыл или пренебрег главным придаточным к своему огромному таланту: ученым образованием“, а сам, вместо того, предался „тлетворному, пагубному влиянию Овербека“ („Сын Отечества“, 1858, № 25). Некто Дестунис тоже очень высоко ставил „Магдалину“, называл ее „поразительным проявлением дарования Иванова“, а потом по поводу второй картины его говорил: „Несчастный Иванов вдался в два заблуждения, которые не только замедлили его саморазвитие, но и дали ему гибельное направление. Первое, что он приурочил свое

развитие к одной огромной картине. Вращаясь все около одного центра, самые предметы его изучения втягивали его в некоторую односторонность. Второе заблуждение Иванова еще понятнее. Встретясь впервые с художником-мыслителем, Овербеком, добросовестный и добродушный Иванов был поражен его отвлеченными воззрениями и увлекся ими без оглядки. Он подчинился его влиянию тем именно, что сам начал вдаваться в германские отвличенности... Поглощенный внутреннею жизнью, Иванов перевоспитывал себя не столько практикой, сколько думой. Картина „Явление Христа народу“, — не сам Иванов, а только уклонение его от самого себя... Она не более, как грустный результат задержанного вдохновения“ („Светоч“, 1861, кн. XI, статья „Иванов и Брюллов перед судом И. С. Тургенева“, стр. 88 и след.). Еще один писатель того времени, Зотов, восклицал: „В „Явлении Христа Магдалине“ виден весь Иванов; по этой картине можно было угадывать, чем бы он мог быть, если бы ложная идея не увлекла его на ложный путь... Это одно произведение заставляет забыть его последующие ошибки и увлечения. От долгой борьбы художника со своим сюжетом исполнение второй картины его, тщательное, обдуманное, вышло отчасти холодным, вымученным, лишенным жизни, вдохновения... Картина в общем впечатлении суха и бледна... Не трогающийся идеею картины обратит внимание только на исполнение ее, а оно составляет самую слабую сторону ее... Обращение живописных образов в механическое орудие породило тот прозаизм выражения, который, несмотря на глубины и поэтические замыслы, так сильно поражает всех в „Явлении Христа народу“ („Северное сияние“, 1862, № 2).

Этих примеров довольно. Не зная ни единой черточки из жизни и отношений Иванова в Риме к своим и иностранным художникам, не имея ни малейших сведений о степени его образования, о его больших или малых занятиях, у нас уже вдруг решили, что Иванов — неуч, увлекся худыми примерами, и вот несчастный плод его неразумия и одичалости! Все у него сухо, прозаично, все у него ошибка и заблуждение, все у него падение и застой — то ли дело картины Брюллова, где блестят и ум, и великое образование, и надлежащим образом развитый талант, и глубокое чувство, и вся истинная поэзия!

Это была бы, однакоже, великая несправедливость — утверждать, что в 1858 году у Иванова были среди нашей публики все только одни враги. Нет, на его стороне были и люди, ему сочувствующие. То были, во-первых, люди, просто и искренно любящие искусство и действительно его понимающие: их было, впрочем, немного, и они были слабы, и в ту минуту их голоса не было слышно. Такими явились: некоторые профессора, литераторы и любители из среды публики. Во-вторых, на стороне Иванова оказались тоже энтузиасты, пламенные и необузданные. Один из них, явно стараясь копировать известную статью Гоголя об Иванове, и, пожалуй, если можно, пойти даже еще дальше, писал из Рима до приезда картины в Россию: „Работать над картиною более нельзя. Никакая придирчивая критика, ни один техник или знаток дела не в состоянии были бы откопать в ней место, неудовлетворительно исполненное или неглубоко обдуманное. Сочинение, рисунок, размещение фигур, выражение лиц, поворот каждого тела, движение каждого члена, каждый мускул, складка одежды, лист

на дереве — все изучено, испробовано, доведено до последнего предела возможной правды в частностях и в целом. Тут нет уже места предложениям, что то или другое могло бы быть лучше или вернее, что повернуть можно бы сюжет или подробности так, а не этак — все именно так, и иначе быть не может! Все как будто родилось вместе с сюжетом, и вышло сросшееся с ним на полотно“ („Русский вестник“, 1857, т. IX, стр. 214). Другой говорил: „Нет в картине ничего отвлеченного, сверхъестественного, а взято действие, как оно происходило в натуре... В технике Иванова встречаем такое многостороннее разнообразие, как в самой натуре... Такую заботливость и осмотрительность в сочинении находим мы весьма не у многих первоклассных художников: такую непогрешительность в композиции встречаем мы только у Рафаэля и Леонардо да Винчи... Более естественного и прекрасного изображения нагого тела мы не встречали ни у кого из великих художников... Такую истину в лепке форм встречаем мы только у Тициана и Тинторетто... Иванову, как живописцу историческому, первому принадлежит триумф сочетания истинного с прекрасным“ („Явление Христа народу“, статья Мокрицкого, Москва, 1858, стр. 25, 29, 69, 71). Наконец, превзойдя в своей восторженности все, что было сказано кем бы то ни было, Хомяков провозглашал: „Наш Иванов стоял на твердой почве и мог совершить то, что было невозможно для художников Европы... Где бы ни стояла картина Иванова, все остальные картины (кроме лучших произведений рафаэлевской эпохи) при ней будут казаться по рисунку своему или мясистыми, грубыми и неблагоприятными, или сухими, натянутыми и мертвыми, или мелкими и манерными... Живопись ее достойна рисунка, как в отношении к светотени, так и в отношении к краске... В каждой части картины самый взыскательный критик найдет всю мягкость и телесность, все разнообразие и богатство, возможные в масляной живописи. Сами венецианцы не превосходили Иванова телесностью и горячностью тонов... Соседство этой картины будет так же убийственно для живописцев-колористов, как и для живописцев-рисовальщиков... По высоте идеала эта картина уступает, может быть, двум-трем; но по совершенству сочетания всех достоинств, замысла, выражения, рисунка и колорита, а еще более по строгости и трезвости стиля, она не имеет равной в целом мире“ („Картина Иванова“, „Русская беседа“, 1858, т. III, и Собрание сочинений, т. I, стр. 653).

Эти примеры достаточно показывают, какие были у Иванова, уже и в самое первое время, рьяные энтузиасты. Но их было, вообще говоря, немного — можно ли сравнить их небольшую и редкую кучку с огромной массой недовольных? Притом, вглядываясь в дело, нельзя не признаться, что эти последние гораздо более заслуживают внимания, чем первые. Они были натуральнее, естественнее; они не играли никакой роли и не поднимали себя, по предварительному умыслу, на дыбы энтузиазма. Они точь-в-точь столько же просто и наивно-презрительно смотрели на картину Иванова, как прежде просто наивно приходили в неописанный восторг от картин Брюллова. У Иванова они ничего не понимали, у Брюллова — все. Там от начала и до конца все им было противно и враждебно; тут, напротив, все от первой и до последней буквы было им мило и любезно. В силу этого, они вполне натурально одного художника гладили против шерсти, дру-

гого — по шерсти. Неужели это было не лучше, чем притворяться и фальшивить? Вначале, конечно, масса публики призадумалась было. Картина не нравится, это правда, но что-то шепчет в ухо: „А Гоголь? А его статья? Разве он не писал, что подобного явления еще не показывалось от времени Рафаэля и Леонардо да Винчи? Разве он не писал, что Иванов, изнывая в нищете и давно умерши для всего мира, кроме своей работы, сидит над таким колоссальным делом, какого не затевал доселе никто? А что, если картина и в самом деле колоссальна, да только мы этого не возьмем в толк?“ Но эта минута колебания продолжалась недолго, и, после появления в печати первых неблагоприятных отзывов, масса разом и откровенно перевалила на сторону отважных смельчаков. И это было прекрасно. Что хорошего было в речах противоположной стороны?

Одни из людей, сюда относящихся, всего только и делали, что подобострастно перефразировали слова Гоголя; другие трактовали совершенство Иванова с точки зрения технической, классной, чисто академической; наконец, третьи, главные, восхищались картиной Иванова ничуть не из-за нее самой, а из-за соображений совершенно посторонних. Иванов был для них не источник, а предлог лирических порывов, восторгов и негодования, наставлений, гнева и упреков, ликования и жалоб. Ивановым и его картиной иные восхищались уже заблаговременно, не выдав еще их: „Сколько лет ждали мы,—говорит Хомяков, — чтобы Иванов кончил свою картину, свою „одну“ картину, и как-то мысль свыклась с тем, что одна только и будет картина от него, что он кроме этой картины ничего не напишет“. Патриотическая московская партия тотчас отвела ему то место, которое давно было вакантно — место истинно русского художника. „Иванов был в живописи тем же, чем Гоголь в слове, и Киреевский в философском мышлении“, — говорила и писала партия и, не глядя на картину Иванова, трактовала о „национальности“ (которой в этой картине именно-то и не было); трактовала о самом художнике, как об одном из тех великих русских призванников, которых „труд не есть труд личный, а общенародный русский“, и после которых „жатва будет всемирная“. Не то было важно, что именно вложено в картину, и каковы ее художественные формы и подробности, а то, что „Иванов (как писал Хомяков) не мог не быть выше всех остальных художников, коль скоро имел счастье принадлежать не пережитой односторонности латинства, а полноте церкви, которая пережита быть не может... Картина Иванова — совершенство живописи эпической, т. е. стенной, церковной. В ней предчувствие иконописи, и далее этого никто не доходил“. Понятно, что при таком взгляде очень приятно и полезно было вдруг занести в свои списки своего собственного художника, который превосходит остальных живописцев целого мира и тем, между прочим, оправдывает слова Гоголя, что „глубоко заронилось в природу славянскую то, что скользнуло только по природе других народов“, и что, „косясь, постораниваются и дают дорогу России, мчющейся и вдохновенной богом, другие народы и государства“. Поэтому все те люди, преимущественно москвичи, которые твердо верят всему этому, не щадили ничего, чтоб высказать об Иванове словесно и печатно все, что только им приходило в голову патриотического и национального, и Хомяков однажды даже объяснил Иванову прямо в глаза,

что он именно тем-то и велик, что „был учеником иконописцев и в то же время *уметь смел*“. Иванов, зная за собой совершенно иное, вероятно, пришел в великое смущение, однакож, молча пожал руку мистическому оратору.

Итак, восхищавшихся Ивановым было мало. Большинство осталось недовольно им. И он это слишком хорошо знал и видел. Неудачи и равнодушие скосили его. Всего шесть недель пожил он в Петербурге и — умер. Значит, он кончил точно так, как свою жизнь начал, как всю жизнь вел, по его собственным словам: в бедах. Какая разница в сравнении с счастливым и давным-давно получившим всякого сорта венцы — соперником его, Брюлловым!

II

Изданное теперь собрание писем Иванова, за целых 34 года его жизни, дает возможность понять, во всей полноте, натуру и характер этого необыкновенного человека.

В нем проявлялось прежде всего поразительное соединение мягкости душевной с непобедимыми ничем на свете силою воли, убеждением и стремительностью к избранной цели. Встречавшим его лишь изредка, вскользь, он мог казаться робким, застенчивым, нерешительным. Он всю жизнь получал со всех сторон советы: во-первых, потому, что сам просил их от каждого, с кем был хоть на некоторое время поближе, а, во-вторых, потому, что каждому из его родных и знакомых вечно казалось, глядя на его внешнюю застенчивость, что он самый-то и есть человек, который сам собою ничего не может и не умеет и которому надо помогать. Но как все они жестоко ошибались! Иванов всех всегда выслушивал, и никого никогда не слушался.

Родился он в семье, можно сказать, патриархальной по привычкам и преданиям александровского времени. До самой смерти своего отца, т. е. до 42-летнего своего возраста, он оставался к отцу в отношениях такого наружного подчинения и глубочайшей преданности, как будто бы все еще был десятилетним ребенком. И это было условлено не только семейными патриархальными преданиями, но и страстною любовью к отцу, доходившею до обожания. Но это мало: долгое время для него оставалась чем-то вроде высшего начальства даже старшая сестра, которой он не переставал говорить „вы“ даже в своих зрелых годах и которая считала необходимым делать ему странные выговоры и давать уморительные советы вроде: „трудись и без нужды не развлекайся“, „вера и упование на Промысел должны быть всегда с тобою“, „уважай достойных“, „не забывай оказывать почтение и тем, кто имел право оно от тебя требовать“ — и все это даже в 1833 году, когда Иванову было уже 27 лет и он давно стал самостоятельным человеком и уважаемым всеми художником. Но, относясь ко всем родным с крайнею мягкостью, любовью и почтением, он все-таки не давал им спуска и постоянно делал им отпор. В 1836 году он пишет отцу: „Лапченко (живописец, товарищ Иванова) получил через меня письмо от родителей своих, за что несказанно благодарит вас; представьте: бо́льшая половина письма его есть инструкция, как должно вести себя, — пишет

кто-то, за незнанием грамоты, из домашних. — О, инструкция!« Другими словами — „имея уши, да слышит“. В том же письме он обращается и к своей матери: „Матушка! вы можете обижаться тем, что в одном из 50 или более писем забыл приписать к вам особенную строчку. Вы знаете, что я с колыбели и до сих пор воспитываюсь только бедрами, следовательно, можете себе представить, как прискорбно бывает получить неприятности такого рода, которые могут и не быть, если мы сами того захотим“. В письме к сестре 1846 года он также говорит: „Мы (т. е. Александр и Сергей Ивановы) вас глубоко уважаем и любим. Кроме общих с нами добрых качеств нравственных, вкорененных в нас еще примером родителей, вы имеете преимущество перед нами, как старшая. Русская добродетель, еще до-христианская — уважать старшинство — вполне светится в душах наших. Но при всем том, нельзя вам не заметить, что вы не вполне чувствуете наше значение: вы радуетесь нашим успехам, называете их славою, думаете, что жить в славе, вами созданной, уже есть достижение последней степени блаженства. Но это совсем не так на деле“.

Что касается до посторонних людей, то уже в 1829 году, еще не ездивши за границу, он по поводу разнообразных советов, даваемых ему со всех сторон насчет его путешествия, писал своему другу и истинному воспитателю, живописцу Рабусу: „Мнения людей, советчиков, не хочу придерживаться; трудно, не зная дела, слушать их советы, противоречащие между собою“. Целых двадцать лет спустя, он пишет в 1848 году своему младшему брату Сергею: „Возьми себе один раз навсегда за правило — действовать согласно с твоим собственным убеждением, а мнения других не иначе принимать, как перебрав их строжайшей критикой со всех сторон“. На основании такого правила он и сам поступал в продолжение всей своей жизни. Общество поощрения художников весь свой век (особливо 30—40 лет назад) считало своим долгом не только помогать художникам материальными средствами и давать деньги тем из них, у кого их не было — что действительно было прямою его обязанностью, но еще вмешивалось в их художественную жизнь и деятельность и поминутно спешило умудрять русских художников наказаниями, требованиями и взысканиями. Оно не положило охулки на руку и в отношении к Иванову и поминутно посылало ему разнообразные советы и наставления. Но если Иванов, глубоко и искренно любя свое семейство, все-таки никогда не слушался его в делах житейского и нравственного свойства и постоянно давал каждому из родных по отпору, то точно так он никогда не слушался и Общества поощрения художников, даром что много лет сряду зависел от его благоволения и капризов в материальном отношении. Письма его в это Общество — это ряд мягких фраз и жестких отпоров. Задает оно ему сюжеты — он их не принимает; уговаривает оно его оставлять на время в стороне большие работы и писать маленькие картины для его лотерей, он все это тотчас же отводит от себя решительною рукою — и продолжает делать по-своему. Он пишет однажды, в конце 1832 года, сестре своей из Рима: „Я работаю более для удовлетворения желаний собственных, т. е. чтобы удовлетворить вечно недовольный глаз, нежели для снискания чего“. С такого человека взятки гладки — его не доймешь никаким советом, никаким требованием и взысканием. В 1838 году Иванов пишет Обществу:

„Изъявляя совершенную благодарность и полное довольство высоким моим покровителям за милостивое их жалованье, я в то же время, следуя откровенности, с которою они дозволяли мне выражаться еще инструкцией, не могу не заметить, что их желание торопить меня моим огромным трудом мне кажется не совсем понятным. У меня не только каждый день, — каждый час на отчете, а дело идет медленно. Беспреестанно сравнивая себя со всем, что Рим и Италия имеют классического и высокого, я всегда остаюсь в каком-то заботливом недовольстве, иногда в отчаянии. Нет черты, которая бы не стоила мне строгой обдуманности. Для окончания такого труда, я смею уверить, что нужно более времени, чем предполагают высокие мои покровители. Где ж я найду способы к его окончанию? Почтеннейшее Общество мне объявляет, что последняя их помощь есть окончательное от них пособие: собственных денег у меня нет, чтобы полупешему дойти до дому. Я с прискорбием вижу 1840 год“. Как он смотрел на „своих покровителей“, видно из следующих двух писем. В одном, к отцу, 1841 года, он говорит: „Мне недавно случилось прочесть отчет Общества поощрения художников: они имеют 15 000 в год — сумма эта в руках одного умного и одаренного чувством изящного могла бы весьма много значить. Но у них она бог знает как расходуется. Меня они оставили на половине дороги, сказав, что у них есть другие молодые люди, достойные пенсионерства. Бакуниной они выдавали почти то же, что и мне, в продолжение трех лет — деньги совершенно пропащие. Мелких пенсионеров у них много, из которых ни один не будет что-нибудь значить. Они очень щедры на словесные одобрения: я, например, напечатан там весьма красиво, а в голове у меня беспреестанное недоумение, каким образом продолжать труд мой, весьма иравящийся, всеми славимый?“ В другом письме, к Г. П. Галагану, 1842 года, он говорит: „Я получил от Общества бумагу, и вот она, разберите ее: тут как будто два человека — один благонамеренный, а другой — мерзавец. Если бы письмо было все в духе сего последнего, то я бы послал им чертеж с предложением написать для них картину: тот момент, когда распятый Христос, на испрос утолить жажду, получает в свои уста губку, наполненную горчицей. Я страдаю глазами уже целый год, не знаю, когда это кончится. Но если богу будет угодно высвободить меня из этого положения, то уже, разумеется, я все силы употреблю, чтобы скорее кончить мою большую картину, оттолкнув в сторону все, к ней не относящееся; а они хотят любовь к ней разорвать другою и называют это убийство отдыхом и легким упражнением моей кисти! Да какое это легкое упражнение? У меня его совсем нет. Я не Вернет и не Подести: всякий труд мой ровен, с разницею, что для малого размера картины меньше нужно времени на ее исполнение. Да потом еще повторяют мне самое обидное, что хотят помочь мне, не отнимая от других художников своего покровительства. Возможно ли это дело, чтобы когда-нибудь я позволил себе подумать строить на несчастье других мое благополучие?“

Тот, кто находит Общество „благодетелей“ таким, каким тут оно описано, конечно, наверно не мог быть его всепокорнейшим слугой.

Но более того. Не только родным и Обществу, но и самым дорогим, самым избранным душою людям Иванов не давал завладевать собою и постоянно был настоюще самой полной своей интеллектуаль-

ной, творческой и душевной независимости. Кажется, никого во всю жизнь он больше не уважал и не ценил, как Гоголя. Едва с ним познакомившись, он пишет про него в 1841 году своему отцу, что это „человек необыкновенный, имеющий высокий ум и верный взгляд на искусство. Как поэт, он проникает глубоко чувства человеческие, он изучил и наблюдал их, словом — человек самый интереснейший, какой только может представиться для знакомства. Ко всему этому он имеет доброе сердце“. В других письмах он говорит, что отнесется к нему и его сочинениям „с благоговением“, что „смотрел на него всегда с глубочайшим уважением, верил и покорствовал ему во всем“, называет его „наш общий друг и учитель“ и, несмотря на все это, все-таки не дает ему ни на один вершок ворваться в свой внутренний мир и распорядиться там по-свойски (что Гоголь так любил и практиковал всегда со всеми своими знакомыми). Однажды, в 1847 году, Иванов пишет Гоголю: „Получил я письмо ваше от графини Толстой, но так как письма ваши из Неаполя превышали все неприятности, какие мне случилось претерпеть эту зиму, то я решился оставить это ваше письмо не распечатанным, дабы не пострадать снова“. Скоро потом он снова ему пишет: „Вы не знаете подробностей моего положения, следовательно, строго говоря, нельзя мне вас винить, и потому пока, как есть дело, я прошу у вас извинения за то, что письма мои были известной страсти, из чего вышла новая беда. Чтобы не задеть никого, я молчу, даже писав к вам: молчание точно есть единственное средство в настоящую минуту. Скажу одно, что тогда только чувствую себя вполне сильным, спокойным и даже способным служить другим, когда нет покушения на мою независимость“. В 1844 году он ему пишет: „Напрасно, кажется, вы думаете, что моя метода — силою сличения и сравнения этюдов подвигать вперед труд, доведет меня до отчаяния. Способ сей согласен и с выбором предмета, и с именем русского, и с любовью к искусству. Я бы мог очень скоро работать, если б имел единственную целью деньги“.

Если, таким образом, не действовали на него слова, увещания и советы Гоголя, то насколько же еще менее могли иметь на него влияния назидания прочих друзей, уважаемых им, конечно, в сто раз менее? И вот он однажды пишет Чижову, в 1842 году: „То, что я пишу — не деликатно, не отработано, так как и сам я, но что же делать? Я иначе не умею. Я вас уже предварял, что в письмах я груб, а это поправить — выше сил моих. Теперь позвольте разобрать письмо ваше. Вы говорите, что Жуковский говорит вам такие истины, против которых нельзя ничего сказать, например: „Да куда он пишет такие картины, ведь и поставить некуда!“ Со времени Брюллова, исторические живописцы приняли за необходимым уже являться из Рима в отечество с чем-нибудь значительным, отэкзаменованным в чужих краях, с этим только аттестатом можно у нас найтись и поставить себя на ноги. Да кроме того и в Европе, посредством таких картин мы приобретаем к себе веру. Конченная большая картина русского художника, приобретающая европейское внимание, не может быть, чтобы не нашла места в нашем отечестве. Я знаю, что для коммерции лучше бы было писать маленькие вещицы, но как не стыдно говорить это Василию Андреевичу! При его уме и образовании, я думаю, он войдет гораздо глубже в мое положение, и тогда бы он увидел, что я только

что несчастлив, но совершенно прав, видя пришлецов и иностранцев,¹ завладевающих всем вниманием моего отечества, зная, какие громадные суммы издерживаются правительством на покупку самых посредственных картин. Могу ли я, будучи русским, смотреть на все это хладнокровно?..“ Тому же профессору Чижову Иванов писал в 1845 году: „Я грустен — это потому, что при всей моей ежедневной деятельности люди приближаются ко мне, видят во мне бездельствие, даже покушаются придумывать способы, чтобы возбудить меня к деятельности, — это обиднее насильства невежественного властелина. Вытаскивать глубокие тайны из моей души в оправдание — значило бы истощать силы и только на короткое время заставляя их убедиться, а между тем, истощая свои силы на это, более ослабеваешь, чем на самой работе“. Наконец, к какому-то неизвестному нам лицу Иванов писал в 1846 году, что он намерен, до самого окончания своей картины, никого не пускать к себе в мастерскую, „это, — говорит он, — конечно, спасет мое время и целость мыслей. Уединение и отстранение от людей мне столько же необходимы, как пища и сон — убедитесь в этой истине: это вам говорит художник, проживший до 40-летнего возраста“.

Вот как энергично думал и действовал тот самый человек, который давным-давно признан у нас робким, нерешительным, слабым и ото всех зависимым и с таким аттестатом гуляет у нас в голове.

С точно такую независимость и своеобразием мысли относился Иванов, в продолжение всей своей жизни, и к своим художественным учителям, живописцам старого и нового времени. Ни которому он не был согласен поклоняться с рабским подобострастием, по преданиям, по вкладываемым обыкновенно в голову готовым мнениям. Вместо всего этого он всюду обращался со свежей, самостоятельной мыслью, с пытливым взглядом и принимал лишь то, в достоинстве чего сам убеждался. Именно вследствие этого, он раньше всего разочаровался в Академии художеств, воспитавшей его, но неуспевшей наложить своего ярма на его ум. Он вовсе не верил в нее, ни в ее воспитание, ни в награды и преимущества ее и еще менее в понятия, мнения и благотворное влияние на художество и художников.

Уже в 1833 году он пишет отцу про воспитание младшего брата своего Сергея: „Если насчет вспомоществования его воспитанию и там и тут навсегда уже упущено, или не могло быть, то, уже делать нечего, отдайте его в Академию. Генеральное приготовление в науках я желал бы дать ему гораздо большее, нежели в нашей Академии... С прискорбною душою соглашаюсь, чтобы юноша поступил в хаос беспорядочных методов наук в нашей Академии художеств, а письмо сие да будет ему в памятник, что нужда и крайность делают“. „Академия, — пишет он ему же в 1835 году, — со всем своим причтом ужасает меня при одном воспоминании“, и еще: „Состояние русской семьи в Риме мне меньше всего известно, ибо, наскучив однообразными воспоминаниями и разборами о подлом воспитании, которое получили все мы в Академии, следствием коего укрепилась в нас, вместо деятельности к учению и наблюдению природы, природная свара и разгульная жизнь, я совершенно оставил русских, которых люблю

¹ Иванов подразумевает здесь Брюллова и Бруни, другие отзывы о которых подобного же рода я еще несколько раз приведу ниже. — В. С.

до самоотвержения". В 1836 году он пишет отцу. „Академия художеств есть вещь прошедшего столетия, ее основали уставшие изобретать итальянцы. Они хотели этой мыслью воздвигнуть опять искусство на степень высокую, но не создали ни одного гения о сю пору. Если живописец привел в некоторый восторг часть публики, расположенной понимать его, то вот уж он, по моему мнению, достиг всего, что доступно художнику. Купеческие расчеты никогда не подвигнут вперед художества, а в шитом, высоко стоящем воротнике тоже нельзя ничего сделать, кроме стоять вытянувшись“. В 1839 году он пишет опять отцу: „Неудачный выбор Серебрякова: скопировать с самого неудачного произведения Гверчино, кажется, не имел и у вас счастливого успеха, несмотря на то, что Академии нашей нравится болонская школа, что Шебуев часто в Гверчины напрашивался в своих произведениях“. Брату Иванов пишет в 1846 году: „Справься в парижском посольстве нашем (насчет посланных денег) и пожалуйста не надейся на сонную Академию. Знаменитый ленью Григорович пока напишет, пока доложит, пока проснется, ты можешь четыре раза умереть с голоду, а что еще хуже — остановить свои успехи“. Племяннице он пишет в 1849 году по поводу маленького наследства, оставшегося после отца: „Дело, вы сами видите, как завязло. Мы просим Академию нам тут помочь, но старозаветные люди деятельны казнить и опустошать и не способны споспешествовать успехам других“. Наконец, одному неизвестному Иванов писал в марте 1858 года, что новые вопросы и требования, обращаемые теперь повсюду в Европе к искусству, ясно доказывают, что „живопись должна процвести в самую высокую и последнюю степень — залог, лестный для нас, в особенности, русских, не выступавших еще на поприще и прозябавших покамест в оранжерее европейской нашей Академии“.

Зная такое отношение Иванова к нашей Академии, да и вообще ко всем академиям, легко понимаешь, что он не мог смотреть на звание академика и профессора иначе, как он смотрел. Когда за его картину „Явление Христа Магдалине“, Академия возвела его в академики, он писал отцу своему, в октябре 1836 года: „Как жаль, что меня сделали академиком! Мое намерение было никогда никакого не иметь чина. Но, что делать, отказаться от удостоения — значит обидеть удостоивших. Однако же я, может быть, попробую об этом намекнуть Григоровичу“.

Приехав в Италию, Иванов ничуть не растерялся от нахлынувших на него впечатлений и массы в первый раз увиденных художников и картин. Не взирая ни на какие общепризнанные знаменитости, он смелыми глазами всматривался в то, что являлось перед ним, и решал, для самого себя, лишь на основании собственной мысли. Так, например, он, вопреки общему тогдашнему мнению, просто и прямо остановился на том, что стиль знаменитых французских живописцев: Давида, Жерара, Жироде и других — стиль гипсовый, что „картон Камуччини, натурально, должен нравиться Академии, ибо в нем все то помещено, чему учит Академия; но вынесите из четырех стен приготовительной сей школы и спросите у просвещенных и расположенных к изящному людей, какое он на них делает впечатление — ледовитая правильность рисунка, казенное направление складок, совершенное

отсутствие выражения в головах — никакого не сделают впечатления. Весьма натурально, что Овербека у нас не поймут: люди, стареющиеся и учащиеся здесь по десяти лет, по большей части его не понимают, как же вы хотите, чтобы кто и не выезжал и не вникал ни во что глубоко, мог что-нибудь о нем сказать, кроме дерзости и нахальства? Знаменитая Венера Кановы во Флоренции казалась ему только суха и манерна; про еще более знаменитого Гверчино он писал: „Не понимаю, за что его ставят на одну доску с великими мастерами: его картины суть только этюды с натуры, по большей части самой грубой, писанные с большой практикой; колорит и сочинение доказывают самое ограниченное его образование и вовсе не утонченные чувства“. Про других еще знаменитых художников он писал: „Картины Пармеджинино (в Болонье) из-под заплесневших тонов ничего мне порядочного не представляют...“ „Карраччи силится быть и Корреджием, и Тицианом, и каким-то Рафаэло-Бронзино-Микель-Анджело, и каким-то прескучно темным. О, подражатели! лучше бы было, если б их мастера оставались при собственной — болоньезской школе“; наконец, про живопись Корреджио в пармских куполах, пользующихся всемирною славою: „Эти купола весьма скучны, ракурсы неприятны, не изящны“.

Подобных примеров самостоятельности художественных оценок Иванова можно было бы привести из его писем множество. Такие оценки были, не только по тогдашнему времени, да, пожалуй, и по нынешнему — великою дерзостью, и хорошо еще, что все это писано лишь в путевых заметках для себя или в письмах к отцу — а то как бы досталось Иванову от Академии или Общества поощрения художников, а пожалуй, — и от тогдашних критиков, натурально, истинных охранителей истинного предания и художества. Ведь сделало же Общество поощрения художников такую надпись на одном из его писем: „Хорошо изучаться над всеми школами, ибо каждая имеет свое отдельное достоинство, но одни только немцы, на посмешище итальянцам, потеют над школами живописцев XIV столетия. Для сего не нужно ездить в Италию, ибо в Германии есть Гольбейны, Альбрехты Дюреры и проч. Где есть Рафаэли, Корреджио, Тицианы, Гверчини и проч., не учатся над Джотто“. В другой раз то же Общество отвечало Иванову, что не для чего ему ездить в Палестину, как он просит, потому что „Рафаэль не был на Востоке, а создал великие творения“.

Но Иванов не слушался. Он находил для себя необходимым изучение именно того, к чему петербургские доки относились с презрением. „Мне нужно съездить на север Италии, посмотреть на живописи XIV столетия, где с теплою верою выражались художники своими чувствами“, — говорит он в 1837 году; „прошедший год, — говорит он в 1838 году, — путешествовал я в Ассизи, Орвието, во Флоренцию, Ливорно и другие места Тосканы, чтобы заметить у живописей XIV столетия этот безвозвратный стиль, в который облекались теплые мысли первых художников христианских, когда они, не зная светских угодностей и интриг, руководимые чистой верою, высказывали свою душу на бессмертных стенах“. Напротив, то, что Академия всегда находила очень важным и достойным подражания, произведения времен XVII и XVIII века, т. е. времен академических, то казалось Иванову никуда не годным. „Заметь, пожалуйста, — пишет он брату в 1845 году, —

что в Риме, и вообще в Италии, все оканчивается XVI столетием; что все, что после сей эпохи делалось в свете, едва знают по слуху“.

К современным художникам, находившимся в его время в Риме, Иванов относился точно так же совершенно независимо и самостоятельно. У нас все убеждены, что он слепо подчинился Овербеку и другим немецким религиозным художникам 40-х годов. Но это совершенно неверно. Он чувствовал их талантливость, их до известной степени своеобразный почин среди всеобщего европейского обмеления художества, принимал от них, что признавал хорошим, но никогда раболепно не шел по их пятам и самые даже их советы или указания принимал всегда с величайшею осмотрительностью: иное брал, иное отбрасывал. В самом же начале он говорит в своих письмах, что Овербек — человек чрезвычайно образованный, но не столько славный по самой живописи, сколько по сочинению. Он говорит еще, что Овербек „молится в своих картинах“, что он „один (из живущих) полезен ему, один он своими сочинениями дотрагивается до сердца, без чего что такое историческая живопись?“, называет его „высочайшим и единственным своим советником, своим пророком, поэтом-художником христианским“; но это все нисколько не мешает ему видеть смешные крайности Овербека, и он не задумывается тотчас же стать к ним во враждебное отношение. Так, например, Иванов пишет отцу в 1840 году: „Один из самых острых немецких противников Овербека, известный скульптор и живописец, некто Вагнер, замечает не без основания (о его картине „Торжество христианской религии в искусствах“), что аллегория Овербека никому не понятна без письменных объяснений... Вот и Овербек! Как ни глубокомыслен, а замкнулся тоже в темноту, не достигнув совершенства“. Про него же он пишет Чижову в 1845 году: „Овербек кончил картину свою „Положение в гроб“ — бесподобно! Еще сделал несколько рисунков: „Тайная вечеря“ и „Христос обращается к плачущим“ — бесподобны! Тут же „Маленький Христос-столяр пилит в присутствии Иосифа и Марии“ — ну, уж эта католическая дичь в пору тому, что „Христос метлой метет стружки из-под Иосифова станка“. Нельзя, нельзя так вольничать, да и зачем?“ Сверх того, по необычайному немецкому резонерству, Овербек умышленно искал писать „похуже“, искусственно и условно, в сухих и мертвых красках старых итальянских живописцев до-рафаэлевского времени. Иванов никогда не признавал для себя обязательным этого странного каприза, и все письма его наполнены известиями о том, как ему нужно и хочется научиться горячему жизненному тону венецианцев. Он даже предпринимал, собственно для этого, несколько путешествий в Венецию и не раз копировал с Тициана и других великих и правдивых колористов XVI века.

Советы Овербека, Корнелиуса, Торвальдсена, Камуччини он внимательно выслушивал, но иногда слушался, а иногда и нет. Так, например, он слушался Корнелиуса, когда тот говорил ему про начатую большую картину „Явление Мессии“, что ландшафт много убивает фигуры, что лучше делать в картине поменьше нагих, потому что они скорее похожи на школьные фигуры, нежели на естественных слушателей; слушался Овербека, когда этот советовал ему, например, несколько поворотить в профиль голову Иоанна Крестителя, а то оборот его к зрителю делает из него актера; слушался даже (по немножко

странной снисходительности) того же Овербека, когда он, вследствие карикатурного своего доктринерства и мистицизма, уверял Иванова, что Иоанну Крестителю надо набросить на плеча богатый плащ, потому что в евангелии сказано: „нести болии его в царствии небесном“ (богатый плащ — доказательство морального и религиозного значения в царствии небесном!!!); слушался даже, вопреки первоначальной мысли своего наброска, Торвальдсена, который, по закоренелому классицизму своему, присоветовал ему дать в руки Иоанну крест, а при бедре его повесить раковину. Но он не слушался самых даже важных, по его понятию, художников и авторитетов, когда не сходил с ними сам во мнении. Так, например, когда знаменитый Камуччини, рассматривая „Сусанну“ Иванова, вздумал излагать ему одну из ходячих (быть может, даже до сих пор) смешных „теорий“ искусства, что, дескать, „бегущие старики могут быть позволительны только в эскизе, а для картины надо выбрать положение, могущее продолжаться несколько минут“, то Иванов, рассказывая этот разговор, тотчас же замечает: „Я сомневаюсь в справедливости сего мнения“; когда Торвальдсен и Камуччини делали разные замечания на его эскиз: „Братья Иосифовы находят чашу в мешке у Вениамина“, но в то же время товарищи Иванова, русские художники, делали замечания совершенно противоположные, Иванов тотчас пишет Обществу поощрения художников, что он в затруднении: „Первые мнения — людей, приобревших европейскую репутацию, а последнее — важно по тесной связи с историей“. Иванов решался, значит, когда находил то справедливым, стать на сторону людей вовсе не авторитетных, совершенно даже темных.

III

Все до сих пор приведенное доказывает, что Иванов не находился ни в чьей зависимости, не был рабом ни людей, ни мнений и постоянно жил и работал единственно своим умом. Факт редкий в нашем искусстве, — не только в то время, но даже и в нынешнее. Что было тому причиной? Конечно, раньше всего — его натура, прирожденный склад души и ума. Но, без сомнения, столь же важную роль в жизни Иванова играло и то воспитание, которое он постарался сам себе дать, а также благотворное соприкосновение с образованными и мыслящими людьми, с которыми он искал сближения.

Что касается воспитания, то навряд ли из всех наших художников, прежних и настоящих, который-нибудь так много читал и изучал по своей части, как Иванов. Поклонники Брюллова рассказывают, что будто бы и он тоже много читал и что любимым чтением его были (как рассказывает Рамазанов): Вальтер Скотт, Шиллер, Шекспир, Державин, Пушкин, Гольдшмидт, Ранке, Нибур, но правда ли все это или нет — того мы не знаем. При беспредельно рассеянной и распушенной жизни Брюллова, не только в последние годы, в России, но еще ранее, во время его молодости, в Италии, — мудрено себе представить: когда бы он мог найти время для своего обширного чтения? Ведь он, когда не работал в мастерской, никогда дома не бывал! О других наших художниках прежнего времени мы даже и таких, сомнительного свойства,

сведений не имеем. Притом ни на каких произведениях нашей художественной школы не видать следов истинного, постоянного, глубокого изучения какой-нибудь страны, народа, эпохи, местности, событий, типов, нравов. Что лучшим нашим талантливым людям удавалось — удавалось прямо без всякой научной подготовки и изучения, просто и прямо по силе врожденного таланта. Нельзя же назвать изучением то поспешное и судорожное хватание и прочтение насоро каких ни попало книг, когда дело пойдет о той или другой исторической задаче. Это есть только то, что меткая русская пословица называет: „на охоту ехать — собак кормить“. Когда пришла минута писать картину, поздно учиться: надо было подумать о том раньше, в продолжение всей жизни. Так и делал с самой молодости Иванов.

Никто его не толкал под бок, никто его не заставлял, и тут не действовали ничьи понукания, — ни отцовские, ни академические. Он сам чувствовал потребность учиться и образовываться, и прежде всего горько жалел, что его не учили иностранным языкам, о которых у нас никто из художников никогда и не помышлял (на что им?); он сам искал книг и людей, которые могли помочь его пытливому, жадному на знанье, любопытствующему уму. Еще юношей и в такое время, когда из всех его товарищей ни один не развертывал ни единой книги, кроме разве что плохих романов, Иванов заводит дружбу с пейзажистом Рабусом, немцем, и потому несколько более других читавшим и знающим. Он беседует с ним, совещается, переписывается, заказывает ему переводы из известных в то время лучших немецких критических и исторических сочинений по части художеств; в Риме сближается с образованнейшими немецкими художниками, и, пока остальные русские художники гуляют и бражничают в свободное от работы в мастерской время, он ходит по библиотекам, покупает книги, иногда дорогие (несмотря на свое безденежье), и читает все, что только ему доступно, — и это не только специально для той или этой своей картины, а вообще потому, что он любознателен и ни за что не хочет оставаться, как другие, неотесанным неучем.

Впоследствии, когда подросток его брат Сергей, Александр Иванов, найдя в нем, кроме талантливости еще и ум и такую же, как в самом себе, способность и склонность к образованию, перенес на него все те попечения, которые постоянно прилагал к самому себе. „Пожалуйста, вы скажите Сереже, — пишет он отцу в 1838 году, — чтобы он непременно выбрал одно из двух художеств: живопись или архитектуру, и поступите в сем случае строго и силою, иначе мы пропали: ни тому, ни другому он не научится, будет в обоих дрянным и — что хуже всего — не будет в чужих краях, а надобно непременно, чтобы он сменил меня здесь, и именно так, чтобы в Риме мы вместе могли прожить целый год: я его со всем познакомлю и дам порядочное направление“. „Любезный брат, — пишет он в 1841 году, — ты меня радуешь и утешаешь своими успехами. Дай бог тебе здоровья и ума для его сохранения. Этого только я тебе и желаю. Остальное все придет само собой при твоих стараниях, хотя подчас и тяжких... Твои письма более и более прекрасны. Но тебе бы не худо быть терпеливее, не огорчаться, не отчаиваться при встрече неприятностей и не ласкать себя моей будущностью. Три вещи нам нужны: совесть и трудолюбие, строгая нравственность и настойчивость, — эти дары мы уже более

или менее имеем и, следовательно, должны быть довольны нашим настоящим положением“. Кто из наших художников заботился в это время о чем-нибудь подобном?

Но скоро обращения Иванова к брату начали становиться все серьезнее и глубже. В письме к отцу в начале 1843 года он пишет: „Рад очень, что брат в помощниках у К. А. Тона. Весьма нужно архитектору поверить свое академическое учение практикой, изучить материалы отечественные. Застать ему меня еще в Риме — весьма нужно. Я согласен с вами, что ему не столько нужно быть за границей, как живописцу, потому что живописец тут себя совсем оканчивает, а архитектор только готовится. Но все-таки шесть лет необходимы ему: ведь нужно изъездить всю Европу и часть Азии... Наука и искусство вечно живут и, следовательно, движутся, а особенно в новом народе, каков русский, где еще, можно сказать, только начинаются, и, следовательно, брату моему, как истинно русскому, предстоит здесь бездна занятий на поприще соревнования с европейскими представителями по его части. Дай бог, чтобы он успел более меня: мне было слишком много препятствий — ему, мне кажется, будет легче. В Риме архитекторы начитываются, меряют лучшие произведения древности, привыкают к чистоте вкуса посредством реставрации зданий лучшего времени. Другие места Италии представляют им красоты среднего века. К удобствам частных домов нужна Англия, а к познанию корней, откуда родился русский стиль церковный, нужно изучить XIV и XV столетия, столь живо еще живущие в Италии, — нужно потом заглянуть в Грецию и Сирию“. В письме, написанном осенью 1844 года, он ему говорит: „Тебе, брат, предстоит многое. Не теряй золотое время, берегись развлечений и в особенности прекрасных. Береги здоровье и приезжай как можно скорее в Рим. Да, мы с тобой должны сделать многое, еще и потому, что все наши художники приняли жалчайшее направление. Вдумываться в дело — совсем нет в помине“.

В 1845 и 1846 годах Иванов советует брату своему заняться в Париже математическими курсами, вообще учиться в Политехнической школе, а потом еще он ему пишет: „У меня сердце забилось, когда увидел из письма батюшки, что ты уже за границей. Взял ли ты с собой достаточно денег, чтобы путешествовать не впопыхах и не как попало, а зачерчивая все замечательности по твоей части, закупая гравюры прямо архитектурные? Ты очень мало был в Берлине и Дрездене, видел их мельком. Это нехорошо. Если деньги позволяют, то приближайся к свиданию со мной как можно медленнее: меня не застанешь в Риме. До самого первого октября я за городом работаю; тебе загородная римская жизнь совсем не нужна. Чем более городов увидишь, тем лучше; чем спокойнее и медленнее будешь смотреть на памятники, тем более красот в них сыщешь и более они останутся в памяти. Смотри и зачерчивай... Ты, пожалуйста, о моих делах совсем не думай, а позаботься об исполнении твоего путешествия сколько можно лучше, т. е. везде, где будешь, все основательно заметь, зачерти, прочитай об этом. А там, когда будешь в Риме, то тогда и поговорим о моих делах основательно и пространно“. В октябре он уже пишет так: „Любезный брат! Не сердись на меня и не тревожься последним письмом: ты частью тут виноват, потому что написал мне очень невыгодно о твоих видах, а я, привыкнув видеть в молодых пен-

сионерах гуляк и пьяниц, принял на тот раз и тебя в ту же область. Но теперь я вижу, что ты совершенно похож на прошедшего меня... Все, что после XVI столетия делалось в свете, едва знают по слуху, здесь, в Риме, и, следовательно, ни эстампов для архитектора, ни книг, ни материалов — ничего нет, все дрянь — все вези из Парижа“.

Итак, Сергей Иванов оказался тем самым, чем был в молодости Александр Иванов, и, спустя 10—15 лет, старший брат советует младшему то самое, что сам делал, когда хлопотал о своем самовоспитании: книги, много серьезного рассматривания и изучения, много постоянства, никакой торопливости, избегание развлечения, медленное передвижение по художественным центрам, много рисования с того, что хорошо и важно в художественных созданиях. Все это и объясняет те подробные отчеты и критики самому себе в „записных книжках“ насчет всего виденного, какие остались после Иванова и каких не бывало в то время ни у одного русского художника; те груды этюдов красками и карандашом, какие привозил Иванов в Рим после всех, почти ежегодных, своих путешествий, и какие наполняли огромную его мастерскую. И как работала потом его мысль среди этого богатого художественного арсенала! Он именно имел все право писать однажды Обществу поощрения художников, что постоянно чувствует себя недовольным, иногда даже приходит в отчаяние, потому что беспрестанно сравнивает себя со всем, „что Рим и Италия имеют классического и высокого“: „хотя и отдыхаю, — прибавляет он, — на одобрениях именитых живых художников. Нет черты, которая бы не стоила мне строгой обдуманности“. Рафаэль, Леонардо да Винчи, Тициан — были постоянно главными предметами его изучения, так что не только еще в 1836 году он высказал отцу, что постарается своим апостолам Иоанну и Андрею „дать типы, изобретенные Леонардо да Винчи в „Тайной вечери“, но и целых 20 лет спустя, в последние дни своей жизни, писал, что в своей картине „желал показать, до какой степени русский понимает итальянскую школу“, а в разговорах, касаясь будущей новой школы живописи, утверждал, что „с технической стороны она будет верна идеям красоты, которым служили Рафаэль и его современники-итальянцы. Техника доведена ими до высочайшей степени совершенства. Тут нам не остается ничего иного, как быть их последователями“.

Однакоже нельзя сказать, чтоб только значительнейшие живописцы XVI века одни исключительно были его учителями: не менее важную роль в его развитии играли (как мы выше видели) и более ранние итальянские мастера, глубоко поражавшие его правдивостью, искренностью и сердечностью чувства, наполняющего их картины, хотя несколько еще и неумелые в отношении техническом и виртуозном. В этом он совершенно расходился с тем, что было принято не только нашею, но и каждую из европейских академий: все они, вкуче и в отдельности, исповедывали глубокое почтение к Рафаэлю, Леонардо да Винчи и Тициану, но с глубоким презрением смотрели на все предшествовавшее развитие искусства в Европе.

Мог ли думать одинаково с ними Иванов, у которого голова была такая светлая, такая самостоятельная, вечно отыскивающая истинную правду? Ему поминутно приходилось быть одному своего мнения и не сходиться ни с кем. Я приведу здесь несколько примеров из разных

эпох его жизни, из самых разнообразных сфер понимания и мышления. Еще дома, в Петербурге, во время всеобщего восхищения Булгариним и его знаменитым в то время романом „Выжигиним“, Иванов писал в 1829 году: „Везде кричат о романе „Иван Выжигин“, его здесь превозносят: и я, быв отягчен недугом и чувствуя себя не в силах заниматься серьезным, прочитал сии четыре части и нашел, что Булгарин столько же имеет дара описывать пороки, сколько сам в них неподражаем; в отношении же добродетели — во всем романе чувствуешь натяжку“. Иванову тогда было всего 23 года. Кто из современных ему юношей, не только из числа художников, но даже из числа вообще интеллигентных людей, кроме самых необыкновенных, например, Пушкина и немногих других, осмеливался тогда так думать о Булгарине? — В Италии в 1844 году, читая историю архитектуры д'Аженкура (писателя, считавшегося тогда совершенно классическим), Иванов вдруг находит, что не может с ним согласиться в том, будто готическая архитектура есть упадок архитектуры. „Мне все кажется, — пишет он брату, — что этот готический, византийский род совершенно выразил чувство христианское. К этому роду, с небольшим изменением, принадлежат и наши русские церкви“. И это говорит тот самый человек, которому Академия ничего не дала, кроме почтения к антикам и итальянцам XVI века, и строго запрещала уважать и понимать что-нибудь другое! Многие ли из художников всех наций в Риме, в 1844 году, хотели что-нибудь знать в архитектуре, кроме Колизея да собора св. Петра, кроме Пантеона и паллаццо Фарнезе? Едва даже сами архитекторы (и то редкие) начинали тогда сознавать значительность и красоту архитектуры готической. И, однако, Иванов, вопреки общепринятым мнениям, находил возможным добираться до истинно верных и светлых взглядов — без всякого руководства и помощи, одним собственным умом.

Национальность славянская тоже сильно интересовала его (чего не случалось ни с одним из тогдашних русских художников). Он пишет брату в начале 1846 года: „Чижов уже третий раз спрашивает меня: не поедешь ли ты нынешним летом с ним по славянским землям исследовать строения в отечестве Кирилла и Мефодия? Ему, как литератору, многое множество там рудников; мне, как живописцу, готовящему создать иконный род, а тебе, кажется, нужно бы тоже знать, как строились церкви, не монферрановские, а наши“.

Но, может быть, еще удивительнее с его стороны то, что он в 1846 году написал своему приятелю, профессору Шевыреву, про Карамзина. По его требованию, ему выслали в Рим два сочинения: „Повествование о России“ Арцыбашева — писателя вовсе не талантливого, но просто, наивно и верно излагавшего русскую историю словами летописи, и вместе — историю Карамзина. Что же, как нашел Иванов эти книги? Он пишет Шевыреву: „Вы против Арцыбашева? Я не знаю, что тут сказать, а мне он нравится более Карамзина. Пока я думаю, что художнику нужны материалы, как они существуют. У Карамзина прекрасным русским слогом, очень вежливо и учтиво, выглажены все остроты, оригинальности и резкости, так что все, что сзади текста, в конце книги (выписки из летописей), то лучше самой книги. Извините, пожалуйста, что я пустился говорить с вами дерзко. Но, право, это только порывы русского к истине“. И это писано и

думано 35 лет тому назад! Кто еще из наших художников не то что тогда, но даже и теперь, стал бы хлопотать о значении Карамзина, стал бы так глубоко вникать в самую сущность наших потребностей от русской истории и так верно определять уже сделанное?

Да, но все это потому, что у живописца Иванова, даром что он должен был доходить до всего сам, и что все ему (говоря словами его отца) „доставалось с боя“, у Иванова, кроме таланта и ума, была в молодости еще одна мысль в голове, которой не было в голове ни у одного русского художника — это *мысль о народности*. Казалось бы, эта мысль всего дальше должна бы быть у человека, который во всю жизнь только и брал сюжеты, что из библии, у художника, который всю жизнь высшими образцами своими считал Рафаэля и Леонардо да Винчи, т. е. идеалистов по преимуществу, никогда и во сне не выдавших ничего национального, другими словами — действительно существующего в природе в живой действительности. Но в том-то и дело, что Иванов всю жизнь, на деле, работая кистью на полотне, шел гораздо дальше всех им самим проповедуемых теорий и систем. Он воображал себе высшим блаженством и венцом всей своей деятельности — приблизиться к лучшим итальянским художникам XVI века, а сам, на деле, разламывал их рамки и устремлялся к таким далеким горизонтам формы, мысли и чувства, о каких те, по условиям своего времени, не способны были и мечтать. Повидимому, он во многом и сам не сознавал всей важности иных своих идей. Они сидели у него в голове безотчетно, невольно; он их высказывает словно вскользь, не останавливается на них и не развивает их.

Так, например, едва приехав в Италию, в 1831 году, 25-летним молодым человеком, он, придя в галерею Питти, во Флоренции, и восхищаясь разными картинами, вдруг хвалит „Юдифь“ Бронзино — за что? За то, что в ее лице все совмещается, все редкие достоинства: правильность, красота, „нация“. Может быть, он тут несколько ошибался: эта картина, под видом Юдифи представляющая только злую и красивую любовницу живописца Бронзино, ничуть не могла служить олицетворением действительного еврейского типа. Но для нас, в настоящем случае, не картина Бронзино важна, а то, что юноша-Иванов искал уже в ту минуту того, чего никто, кроме него, не искал тогда: национального исторического типа в картине. В 1835 году во время путешествия по средней и северной Италии, Иванов замечает про старого Франческо Франча, „патриарха живописи болоньезской“, что если он не может считаться наряду с величайшими живописцами, то, по крайней мере, стоит тотчас за ними: „его картины не только носят неразвратный стиль, отделку неразлучную с правдой, но и отпечатки физиономий и сероватого колорита лиц своей нации“. Кажется, раньше нашего Иванова никто еще не отмечал в чудесном болонском живописце XV века, полном, как и сам Иванов, чувства, этой важной черты, и не относил ее к числу лучших его достоинств.

Приведенные заметки указывают на то, как уже с ранних лет Иванов, по собственной инициативе, без всяких внушений со стороны, остановился на идее национальности, которую потом таким блестящим образом воплотил в своей большой картине и воплотил как никто из его современников. В картинах и рисунках Ораса Верне на ветхозаветные сюжеты есть, конечно, что-то, намекающее на библейские

типы, но у него везде скорее представлены бедуины, а не евреи; женщины же все — чистейшие француженки, только слегка идеализированные и в костюмах, близких к еврейскому. Есть несколько еврейских фигур у Овербека — но их мало, они составляют редкое исключение среди его фигур в обще-рафаэлевском и перуджиновском стиле; притом они не достаточно характерны по типу. Есть еще еврейские фигуры у некоторых других живописцев 40-х годов, например, у нашего Бруни в его „Медном змие“: но и Бруни, как многие другие, уже только подражал общей моде, заведенной в Риме Овербеком и Ивановым — и подражал поверхностно, равнодушно, лишь декоративно. Один Иванов строго, упорно, с увлечением преследовал свою глубокую новую идею и проводил ее в своем создании до последней подробности, до последней ниточки. Он перечитал и пересмотрел все, что только могло его укрепить в истинном представлении еврейских типов, характеров и костюмов, а потом всякую неделю он ходил в римскую синагогу рассматривать и изучать живых евреев и евреек. Когда одного Рима стало мало, он начал нарочно ездить по другим местностям, где надеялся найти нужные ему, истинно национальные еврейские типы. В 1837 году Иванов пишет Обществу поощрения художников: „Я намерен быть в Ливорно, чтоб заметить типы еврейских благородных голов: здесь, в Риме, евреи в стесненном положении и потому все достаточные живут в Ливорно. Представьте! в продолжение наблюдения целого года я мог заметить только три головы изрядные“. В 1840 году он пишет Гоголю, что едет в Сенегалью, на знаменитую ярмарку, „присмотреться к азиатским чертам лиц“; и тогда же, сестре: „Я никуда не показываюсь, разве только в пятницу вечером и в субботу утром меня можно видеть в гетто (т. е. в еврейской синагоге). Хотите ли, я вас еще перепугаю? Евреи меня полюбили, они подозревают во мне еврея и полагают, что я скрываю это, как и многие другие. Я им очень нравлюсь моею начитанностью библии, и они мне очень-очень нравятся в своих синагогах, где я вижу гораздо более набожности, чем в нынешних церквях христианских. Но нет, нет, будьте спокойны: я все это делаю для моей картины“.

И делал он это не только для своей картины, как он тут говорит, но также и для бесчисленных своих рисунков и сочинений, маленьких по размерам, но великолепных по созданию, делал он это — не месяц, и не два, и даже не год, — а много лет сряду, целые десятки лет своей жизни, и от этого-то так необыкновенно верны, так поразительно национальны вышли и эта его большая картина, и все сотни этих его рисунков на сюжеты Ветхого и Нового Завета.

В одном месте своей переписки Иванов говорит, что он, отыскивая сюжет себе для картины, „прислушивался к истории каждого народа умеренного климата, прославившего себя деяниями, и нашел, что выше евреев ни одного народа не существовало, ибо им вверено было свыше разродить Мессию, откровением коего начался день человечества, нравственного совершенства“. Поэтому он и взял сюжетом для своей картины — „Явление Мессии народу“. Понятно, что при таком взгляде на несравненное ни с чем значение еврейского народа, Иванов должен был употребить громадные усилия и время на изучение, до последней возможности, всего касающегося того народа, „выше которого ни одного другого не существовало“. Но это было еще в первые годы молодости

и в первые годы его пребывания в Риме. Скоро потом у него развилось обожание еще другой национальности — русской. На изучение ее, на приготовление для нее, по мере своих сил, великого будущего, Иванов посвятил лучшие помышления своего ума, лучшие усилия своего художественного развития.

В 1833 году Иванов пишет Обществу поощрения художников: „Всем известно, что от сотворения мира до сих пор ни одна нация не рвалась столь сильно к просвещению, как отечество наше: конечно, в порывах не без погибели, но частность никогда не мешает восхищаться целым, и я, воспитанный бедами, наконец, утешался, назидая Солнца-Россию, утешался, и от избытка чувств моих решаюсь отдать вам плоды посева вашего“. В 1844 году он говорил брату: „Мы, русские, можем утешаться тем, что начинаем свою карьеру в образовании; у нас, следовательно, могут случиться гораздо скорее люди, чем где-нибудь, — наши силы свежи... Ты не веришь, чтобы архитектуру одного человека приняло все государство за образец — тебе кажется это дело невозможное. А по-моему, если наш художник, вследствие глубокого своего учения за границей, окончит свои знания по России, то само собою разумеется, что из русской души его выйдет прекрасная русская архитектура XIX столетия, которая сделается сейчас же оригиналом для всех прочих ему современных художников, менее его способных к своему делу“.

Вот чего ожидал Иванов от России по отношению к остальной Европе. И, конечно, не посредством одной только архитектуры; наверное, он ожидал такого же обновляющего влияния на Европу и со стороны русской живописи, которой надеялся сделаться самым могучим и передовым представителем. „Мне с братом, — пишет он сестре своей Екатерине Андреевне в 1846 году, — нужно перевоспитывать великих мира (в России), в том разуме, что от них, как от лиц правительственных, будут зависеть и лучшие успехи отечества — это работа, которой не знают совсем ни немцы, ни англичане, ни французы“. „У нас в молодом отечестве, — прибавляет он отцу, — это есть ошутительное невежество — подавлять таланты, но за то свежест сил молодого народа обещает золотой век для грядущего поколения“. Шевыреву он пишет в конце 1846 года: „Русский гораздо раздражительнее других, потому что идет в раздор живших и живущих других народов“.

Каким чудом человек, так глубоко изучавший и понимавший Россию, так много ее любивший, никогда не почувствовал, однакоже, потребности — в формах искусства воплотить свою любовь, знание, постижение России, воплотить ее историю, характеры, типы и сцены — это составляет одну из странных особенностей натуры Иванова, которую я попробую рассмотреть ниже.

Читатель видит, что все эти мысли о России, о ее свежести и силе, о ее великом будущем, об ее учительной роли в отношении к остальному миру — во многом сходны с теми мыслями, какие проповедывала в 30-х и 40-х годах нашего столетия так называемая московская славянофильская партия. Могло ли оно и быть иначе, коль скоро Иванов был так дружен с многими из главнейших представителей этой партии, с Погодиным, Шевыревым, Чижовым, а сверх того — с Гоголем. Со всеми ими Иванов находился в ближайшем

соприкосновении, в интимнейшем обмене мыслей. Но во многом он от них и разнился. Высокое понятие о России и ее будущей роли существовало в мысли у Иванова гораздо раньше его знакомства с кем бы то ни было из наших москвичей: это несомненно доказывают письма. Сверх того, в мысли Иванова вовсе не было ни того „общенародного и индивидуального смирения“, ни того беспредельного „возвеличения“, которые принадлежат к числу отличительнейших черт славянофильства 30-х и 40-х годов. Иванов был гораздо проще и естественнее всех этих господ, у него в тысячу раз более было естественного здравого смысла. Он никого и ничего не идеализировал, он старался каждую вещь, каждое дело, каждого человека (хотя бы и русского) увидеть в настоящем его свете, и с его хорошей, и с его дурной стороны. Внутренняя его критика, даже в отношении к близким людям, или к дорогому народу, никогда у него не замолкала. Он не боится напасть и на Гоголя, и на Моллера, и на Чицова, когда находит в них что-нибудь „не так“, худо сказанное или худо сделанное, неспособность или неумение их к чему-нибудь. Так точно и в отношении к русскому народу: он его ценит высоко, а все очень хорошо знает и видит его недостатки и не задумывается сказать, например, что русские „беспечны и ленивы“; что „русская публика совсем еще не готова понимать красоты исторических картин, и это доказывается холодным требованием одних портретов“; что „у нас нет счета злым невеждам“; что мы, русские, вечно врозь и в раздорах, „только и соединяемся тогда, когда грозит нам опасность“; что „беда с русскими! Гоголь говорит, что русские лишены от природы *база*, на котором можно было бы все безопасно ставить и строить. Это меня теперь очень занимает“, и т. д. Что положение художника в России казалось ему ужасно, возмутительно — это легко уже и наперед можно было предвидеть. Иванов пишет отцу в 1835 году: „Я бы руки обрубил всякому иностранному художнику, приехавшему пожирать наше золото, а русские, напротив, наперерыв рассыпаются перед ними, доставляя им всевозможные к тому способы и, еще позорнее, предочитая своим“. В 1836 году он пишет родным: „Я выставил картину свою в Капитолии, там члены Общества хотели купить у меня ее за 1000 скуд. Скажите, пожалуйста, это тем, которые, ведя свой род от русских изменников при Годунове, находят удовольствие все русское порочить и бесславить всякого, желающего добра России“. В 1846 году он говорит сестре: „Мы несем великую тягость, посреди пренебрежений от великих мира (русских), у которых художник и крепостной их человек — почти одно и то же. Образование их, основанное грошовыми европейскими учителями, делает их поклонниками даже и посредственности европейской“.

Русских художников в Риме он тоже, конечно, не расположен был слишком восхвалять, — там, где видел в них качества, совершенно противоположные его глубокому и светлому взгляду на призвание художества и художников. Конечно, вначале он с ними жил в ладу, видел довольно много хорошего и дельного, так что в 1833 году писал: „Все русские художники теперь одной мысли. Начиная от Брюллова до Виганда, каждый говорит: нет отрады другой для меня, как углубление в занятия мои. Вследствие сего Брюллов оканчивает картину свою („Последний день Помпеи“), удивляющую Рим, а следо-

вательно, и Европу. Бруни говорит: употреблю все деньги, полученные за копию Рафаэлева „Элиодора“, на производство картины „Моисей в пустыне“, а там, как рассудит император, продолжать ли мне пенсион. А я, я не могу быть без дела, я у-м-и-р-а-ю без дела. Лапченко есть доказательство в истории русских художеств, что, приехав в Рим, можно заняться тотчас делом, и делом важным, имея половинную пенсию...“ и т. д. В других письмах ранней тоже эпохи Иванов говорит о своем желании, чтоб Брюллов сделался его советником по искусству, называет его вполне сформировавшимся художником, живописцем „всеобщим или историческим“; говорит, что Рим смотрит на „Помпею“ с признательностью и что этот результат его просвещения порадует, конечно, соотечественников. Про Бруни он вначале отзывается также с большой похвалой и симпатией: „Я часто захоживаю к нему в студию, чтобы напиться духом и вкусом сего великого художника“. Но в 1835 и 1836 году Иванов стал мало-помалу о них думать совсем иначе. Осенью 1835 года он пишет отцу: „Бруни едет в Петербург, чтобы захватить кучу работ, но и кучу денег: его вызывают занять профессорское место в Академии. Он едет, чтобы, закутавшись в личину любезного человека и покорного подданного русского, нахватать пенсий, крестов, почестей, денег и потом искуснейшим образом взять пашпорт и пожелать покойной ночи воспитавшей его России“. Отцу он говорит в 1836 году: „Вы радуетесь, что Брюллов переменялся со мною обращением. Перемена эта только на один день. Впрочем, это все равно. Он несчастен, ибо не может быть никогда ни добрым, ни спокойным“. В сентябре 1836 года он пишет отцу: „Что-то говорят о моей картине („Иисус с Магдалиною“)? Я полагаю, что она сделалась жертвою мщения Брюллова. Бруни, говорят, с ним в мире; Бруни человек слабый, который будет зависеть от ума Брюллова“. „Я не думаю, чтоб Брюллов приехал теперь в Рим, — пишет он отцу в 1839 году. — Что ему здесь делать? Он слишком упился почестями, ему уже Рим совсем теперь не понравится“. Весной 1841 года Иванов говорит отцу: „Бруни картина („Медный змий“) уже готова и здесь выставлена. Он недоволен дешевой публикой: все в голос говорят, что не видно главного лица в картине, Моисея, но что группа расположена бесподобно и что все написано удивительно. Мы, русские, молчим — мы тут нейтральны. Бруни более итальянец, чем русский. Если б мы изобразили нашу радость каким-нибудь торжественным пиром, то остались бы в дураках в глазах итальянцев, которые с ним вместе верят, что только из итальянского происхождения может сложиться человек, столь свободно владеющий исполнителной частью“. Наконец, в 1843 году он уже признавал, что „декорационная кисть Бруни гораздо менее имеет достоинства, чем Завьялова полуокончателность“; в 1845 году он говорит Чижову, что „охотно сбудет ему 6—7 рисунков Брюллова, которые достались ему за долги“. Наконец, в том же 1845 году он находил, должно быть, совершенно справедливым (потому что ничуть не протестовал) отзыв одного русского духовного лица, что „картоны Брюллова для фресок в Исаакиевском соборе талантливы, но чужды всякого религиозного чувства“, а в 1851 году писал Гоголю, когда Брюллов, после острова Мадеры, снова приехал в Рим: „Я с ним, в начале приезда, часто виделся, но теперь с ним не бываю. Его

разговор умен и занимателен, но сердце все то же, все так же испорчено“.

Значит, он уже перестал искать советов Брюллова и Бруни и более не веровал в их великое художественное значение.

Я не стану перечислять здесь множества рассеянных по письмам заметок Иванова на счет несерьезности и неудовлетворительности занятий разных наших художников, живших при нем в Риме, но приведу несколько общих его отзывов о них, в высшей степени важных и характерных. Когда в 1838 году приехал в Рим наследник цесаревич (ныне царствующий император), решено было поднести ему альбом работы всех наших художников. По этому поводу Иванов пишет отцу, что некоторые художники: Рихтер, Моллер, Каневский, Шуппе, Никитин, Дурново, Ефимов, Скотти, Пименов, — наконец, и он сам тоже с ними — тотчас принялись и сделали то, что задумали; „прочие же это время провели в спорах о мере листов, о своих долгах, о скуке работать и т. п.“. В 1845 году он пишет брату, по случаю приезда К. Тона в Рим (для заказов по храму Спасителя в Москве): „К. Тон был принят с общим восторгом, кроме Монигетти, все охотно его окружили. На другой день приезда давали ему обед, где наш Иордан ораторствовал; под конец обеда все превратилось в неистовый шум. При отъезде тоже был дан обед, где уже было раздолье. Но это все неважно и не замечательно, а вот что важно — что приезд Тона окончил совершенно свободное состояние художника. Это правда, что все к этому было уже готово. Молодое поколение, видя в наставниках своих безбожников, пьяниц, гуляк, картежников и эгоистов, приняло все эти качества в основание, и вот свобода пенсионерская, способная усовершенствоваться, оперить и окончить прекрасно начатого художника, — теперь была обращена на усовершенствование необузданностей. Некогда думать, некогда углубляться в самого себя и оттуда вызывать предмет для исполнения. Сегодня у Рамазанова просиживают ночь за картами и вином, завтра — у Ставассера, послезавтра — у Климченко. Разумеется, что тут уже лучше заняться заказной работой — вот вам, господа, и цены; Тон привез работы — вот вам сюжеты, вот меры; вдали — деньги и приставник, чтобы работали, а не кутили, а может быть, и вывоз безвременный в Россию. Прощай все прекрасное, все нежно-образованное, прощай соревнование русских с Европой на поле искусств! Мы — пошлые работники, мы пропили и промотали свою свободу“. Таких людей строгий и сосредоточенный Иванов не мог ни любить, ни уважать: то, что казалось им прелестным художественным гусарством, истинною жизнью художника за границей — конечно, было ему только отвратительно и презренно. Тем более, что ему, вдобавок ко всему остальному, приходилось сознавать то скудость духа и крайнюю необразованность одних, при всей их внешней иной раз талантливости („жаль, писал он, что талант Пименова необразован, а то бы он мог стать наравне с самыми лучшими скульпторами нашего времени“; „о Тыранове можно пожалеть, что в поздние лета и с малым образованием послан он в Рим, где, как человек с талантом, невольно почувствовал он потребность устремиться к чему-то возвышенному и сделал историческую картину“), то опять приходилось с чувством гадливости наталкиваться на пройдошничество и заискиванье перед высшими властями разных Марковых, Каневских и иных.

Как ни сильна была любовь Иванова к России, как ни широко, как ни человеколюбиво его сердце, но такого люда он неспособен был любить и миловать. Он от него отстранился, он выделял всех этих субъектов из среды того высокого национального идеала, который постоянно наполнял его мысль.

IV

В изложенном до сих пор я старался показать отношения Иванова к окружавшим его посторонним элементам и влияниям, а также те главные силы, которые в нем самом присутствовали: сознание великости задач художника и художества, ни с чем несравненное стремление к самообразованию, смелую и самостоятельную критику всего представлявшегося его взору, наконец, самое глубокое убеждение в необходимости национальности. Теперь мне надо показать Иванова среди его жизни в Риме.

Из чего состояла эта жизнь его, в чем прошли его 28 лет, проведенных вдали от отечества? Эти 28 лет прошли для Иванова в том, что он прожил пустынною и затворником, а все-таки не покидал заботы о других художниках, своих товарищах; что он никогда не переставал чувствовать острое жало бедности и лишений; что он работал над своим делом, как навряд ли многие другие художники на свете работали; наконец, что, приблизившись к 50-м годам своей жизни, вместо того, чтобы ослабить и кинуть работу, как все у нас, он вдруг с удесятенною силою устремился к новому еще развитию, к новым трудам и горизонтам.

Что может быть выше, необыкновеннее подобной жизни? Много ли подобных примеров встретишь в истории, особливо в истории искусств, и еще особливее — в истории искусства русского?

В 1840 году Иванов был еще далеко не затворник и не покидал еще кружка товарищей своих. Но уже и тогда их полупраздная, пустая жизнь начинала приводить его в сомнение, уже и тогда у него не было их беспечного, ребяческого легкомыслия. Он пишет и тогда уже сестре: „Гостиница в Субиако называется „Au rendez-vous des artistes“. Мы, художники, тут в самом деле имеем наше соединение: утром, перед восходом солнца — за чашками кофею, в полдень — за обедом, и при закате солнца — за ужином, где после трудов мы предаемся веселью каждый раз. Поем хором швейцарские, итальянские, французские, немецкие сентиментальные песни, пляшем по-итальянски под звуки барабанов и бубнов, представляем комедии, играем в солдаты, при всех, на улице, после ужина; а зять хозяина, француз, на смех всех идет впереди нас в виде тамбур-мажора, представляя эту должность в самом карикатурном виде, — швыряем пряники мальчишкам на драку, коих всегда собирается без счету, чтобы видеть все наши сумасшествия... Наши комнаты, а особливо столовые, расписаны карикатурами всех известных художников. Я меньше всех участвовал в этих весельях; я делал это, чтобы только не казаться странным“. Он в это время еще боялся казаться странным! Но скоро он перестал этого бояться. Он уже и прежде скупал с русскими художниками и по временам оставлял их; в 40-х годах он отстранился от их шумной,

пустой и нередко совершенно праздною толпы окончательно. В 1845 году, после множества неприятных и непристойных столкновений с нашими художниками, Иванов пишет Чижову: „Не одного вас останавливают люди пошлые. Высунулся я в их толпу, именно потому, что видел их же погибающими, что чувствовал в себе силы им помочь, и что же? В то время, когда я не спал несколько ночей сряду, писал и переписывал представления (министру князю Волконскому, насчет приказов императора Николая I), неугодные одним выражением Солнцеву, — что же вы думаете? При всех, у Лепре (трактир), Солнцев входит как бешеный зверь, и с позорными словами нападает на меня, кричит и не дает мне выговорить ни слова — каково! Часов через шесть после этой ужасной сцены он со мной встретился один, извинился, что он горяч, что что же делать и проч. Он извинялся наедине, а у гостей и других товарищей оставил меня в подлецах. Вот чем кончилась моя трагедия! Я дал слово — не показаться в русское общество до окончания моей картины“.

И все-таки его нежная, почти отеческая заботливость о русских художниках не прекращалась. В конце 1844 года он писал Серебрякову: „Я часто о вас думаю, и всегда, в заключение, вы кажетесь мне заключающим все свое лучшее, и, может быть, всю вашу карьеру. Вы заняты ласками неблагодарного света. Вы сделали даже неспособны понимать слова. Вам и вдумываться некогда. Таким образом, проходят ваши дни в пустых упражнениях, услужливостях, мелких поручениях, в результате коих — самая мелкая пустота в сердце. Проклинаю тот день, когда мне пришла мысль познакомиться с вами с Обуховым... Но научите меня, как бы вас разлюбить? Как бы разрушить в вас все качества русского, истребить любовь к успехам отечества?“ Чувствуя постоянно крайний недостаток в средствах, он все-таки предлагает молодым художникам, Чмутову, Сорокину, приехать и жить у него — потому что надеется быть им полезен, поставить их на настоящую дорогу. Посмотрите также, с каким участием говорит он о художниках прежнего поколения, о живописце Кипренском, которого никто не оценивает, тогда как поклоняются бог знает каким пройдохам и пролазам, или о старике гравере Уткине, которого все позабыли.

А между тем, его собственные лишения и бедность были так велики, что казалось бы, ему только бы и думать, что о самом себе. „Ваш самый горестный день в жизни может равняться нашему отдыху“, — пишет он однажды сестре в 1846 году. Он постоянно должен был упрашивать то Общество поощрения художников, то Жуковского, то кого-нибудь из влиятельных чиновников и дам, чтобы ему выхлопотали отсрочку пенсии, чтобы ему дали хоть какие-нибудь средства просуществовать в Риме до окончания его громадного, едва ли не беспримерного труда. Каково должно было быть такое унижение для этого гордого, для этого полного своего достоинства человека! „Вы знаете, — говорит он сестре в 1846 году, — что только тогда кой-как и можно иметь какую-нибудь свободу в обращении, когда об интересе нет помину. И потому мы с братом отказываем себе во всем, и маленькие деньги, в сравнении с нашим огромным предприятием, едва достают, чтобы не впасть в долги...“ „Нищета Иванова, — писал один из его друзей, — была такова в последние годы его жизни, что

он по суткам довольствовался стаканом кофе и черствой булкой или чашкой чечевицы, сваренной из экономии им самим в той самой студии, где работал, и на воде, за которою наш художник ходил сам к ближайшему фонтану. И, несмотря на эту нищету, Иванов никогда не поддавался на советы друзей и доброжелателей, из которых одни торопили и понукали его скорей кончить большую картину его; другие уверяли, что ему легко было бы выйти из нужды, производя в промежутках свободного времени маленькие картинки для лотерей или для заказов. Он, как Иов, пораженный проказою, стонал от боли и, однакоже, не слушался друзей“.

Этот рассказ не преувеличен. Иванов не раз и сам себя называет „нищим“. „Как грустно родиться нищим, — пишет он отцу в 1835 году, — чувствовать это в полной степени, и не видеть ничего впереди для поправления своего состояния“. „Я нищий и послушник крайней нужды“, — пишет он ему же в конце 1835 года. Десять лет спустя, он повторяет еще новый раз то же самое своему приятелю Чижову: „Цвет России мною доволен, радуется и с нетерпением ожидает моей картины, но я все-таки остаюсь нищим, а нищий художник большого размера произведений несравненно бессильнее поэта, которого произведения все-таки меньше требуют материальных издержек“.

В молодых годах он часто бывал расстроен всем этим, его наполняли мрачные мысли, меланхолия: „Про меня начинают говорить в Риме, — пишет он в 1836 году, — что разговор мой имеет тон всегда какой-то грусти, и что такового разбора люди неспособны бывают к искусству — варвары люди!“ Само собою разумеется, то ли дело весельчаки-кутилы, сыплющие червонцами и остротами, пляшущие тарантеллу с натурщицей, среди чоканья стаканов — куда за теми угоняться? Не они ли истинные творцы великих художественных созданий? Но в 1851 году в письме к Гоголю Иванов еще явственнее высказывает свое одиночество и нравственное настроение: „Вы спрашиваете о моей жизни вне студии? Вне студии я довольно несчастен, и если бы не студия, то давно бы был убит. Так, покамест, стоят дела. Все, что вы разумели о моих страданиях, написав статью обо мне (в „Переписке с друзьями“), составляет, может быть, четвертую долю того, что случалось после... Я почти ни с кем не знаком и даже почти оставил и прежних знакомых. Я, так сказать, ежедневно болтаюсь между двумя мыслями: искать знакомства или бежать от него? И, вися в середине, кое-как разговариваю с людьми, всегда имея к ним возможную снисходительность и ища их благорасположения, как необходимости для меня. Как ни странно это положение, но вместе и утешительно: никогда я не был так наблюдателен, как теперь, и в этом я нахожу отраду“.

В дополнение ко всему этому мы встречаем у Иванова любопытную, глубоко им самим сознаваемую и ничуть не одобряемую черту характера: крайнее ко всем недоверие и некоторое, почти ипокритское закрывательство от всех других своих истинных обстоятельств. „Привыкнув жить навверное, — говорит он однажды, — я всегда закрывал от людей остатки, скопляемые лишениями, не веря людям ни в чем — это тоже один из монументов татарского ига“.

Но как ни отстранялся Иванов от общества, все-таки был кружок людей, которых он не покидал и с которыми, когда они отсутствовали

из Рима, он был в постоянном общении. „Дал бы тебе бог, — пишет он брату в 1843 году, — приехать к нам в Рим, то уже тут бы ты, в часы отдыха, очень приятно мог бы проводить время с отличными молодыми нашими московскими профессорами и студентами. . .“ „Я имею огромный капитал, — пишет он отцу в 1845 году, — и какие бы слухи до вас ни доходили о моей бедности, не верьте. Капитал, в самом деле, есть у меня, — это четыре-пять образованных друзей настоящих русских, которые видели в моей картине представителя успехов отечества и, в последнем случае, готовы будут поделиться“. Из художников это были — Моллер и Йордан, из ученых — Погодин, Шевырев, Чижев, из писателей — Гоголь, Жуковский, Языков, Плетнев. Своим образованием или талантливостью, светлым умом или, по крайней мере, добрым сердцем и преданностью они были Иванову столько же приятны, сколько и полезны в его одиночестве. Но с годами он во многих из них разочаровался. Так, например, он впоследствии перестал верить в то, чтоб Моллер был „истинный русский“: „Моллер здесь уже две недели, с двумя братьями и невесткою, — пишет он Чижеву в 1845 году, — люди любезные и добрые, но зачем они из всех сил стараются быть русскими?“ В другом месте он прямо говорит, что очень любит Моллера, но тот ему часто надоедает мелкими поручениями и просьбами, так что он, Иванов, думает запереться от него, хотя и очень любит его; в третьем, сильно не доверяет даже таланту: „Видал я Моллера эскиз (картины „Иоанн на острове Патмосе“) — слабо, видал ученик Брюллова“. Чижева Иванов долго уважал за начитанность и любовь к искусству, за его русский дух, за его путешествие по славянским землям, долго считал его истинным наставником и помощником русских художников, ожидал от него превосходной истории живописи — и однакоже, в конце-концов, пришел к тому, что Чижев „очень не готов ни к должности художественного советника при художниках, ни к ведению журнала“. Что касается Жуковского, то он постоянно помогал Иванову своими рекомендациями, просьбами и хлопотами в его пользу как за границей, так и в Петербурге; но когда дело дошло до настоящей оценки деятельности и картины Иванова, то оказалось, что он тут мало понимает, так что Иванов, как мы это видели выше, вынужден был писать Чижеву: „Как не стыдно так говорить Василию Андреевичу! При его уме и образовании, я думал, он войдет гораздо глубже в мое положение, и тогда бы он увидел, что я только несчастлив. . . Не должен ли я пожертвовать совершенно всем для такого предприятия, которое бы со временем поставило меня на художественную кафедру, с которой бы я мог умалить злоупотребления (художественные, в России)?“ Много же знал и понимал Иванова Жуковский, когда ему надо было все это втолковывать, после стольких лет интимности — все это, составлявшее краеугольный камень в символе веры Иванова!

Сам Гоголь, ближайший друг, поверенный и наставник Иванова, тот Гоголь, гению которого Иванов так глубоко поклонялся, все-таки не был к нему, в действительности, так близок по натуре, как по внешности должно бы казаться. Иванов обыкновенно высоко восхваляет Гоголя за истинное и *глубокое понимание искусства*, но когда дело касалось самой сути дела, то оказывалось, что Гоголь и Иванов — это люди совершенно разных миров. Во-первых, Гоголь ничуть

не вникал в художественные потребности Иванова и сопротивлялся им, так что однажды этот последний пишет ему: „Напрасно вы думаете, что моя метода — силою сличения и сравнения этюдов подвигать вперед труд — доведет меня до отчаяния. Способ сей согласен и с выбором предмета, и с именем русского, и с любовью к искусству“, а другой раз: „Я в августе думаю возвратиться из Неаполя в Альбано для этюдов первого плана картины (пожалуйста, не бранитесь: ведь вы тут только теоретик)“. Это последнее писано в мае 1851 года, т. е. за несколько лишь месяцев до смерти Гоголя; но сколько в этих немногих словах, сказанных мимоходом, „между скобок“, сколько в них слышится долголетних, частых споров и „браней“ Гоголя насчет того, чего Иванов будто бы „не должен“ делать, и насчет разумности того, чего Гоголь вовсе не понимает!

Но этого мало: не с одной только чисто художественной стороны между ними не могло быть истинного единодушия. Гоголь однажды выступил у нас как могучий и энтузиастный провозвестник необыкновенного значения Иванова. Гоголь более и ранее всех поднял его во всеобщем мнении, и, несмотря на это, может быть никто менее Гоголя не заботился о самом таланте Иванова и его картине. Гоголь вообще мало разумел в искусстве, не взирая на всю свою гениальность, и в 40-х годах понимал Иванова едва ли еще не менее того, чем в 30-х годах — Брюллова, когда „Помпею“ провозгласил светлым воскресением живописи целой Европы. Картина Иванова „Явление Христа народу“ послужила ему только предлогом для нескольких блестящих, по таланту, страниц импровизации на те благочестивые темы, какие наполняли всю мысль его в последние годы жизни. Представляя Иванова религиозным отшельником, вымаливающим себе у бога очищения души и успеха картине, Гоголь рисовал только тот образ художника, который у него самого гнезился в голове, но которого в ту минуту вовсе не стояло перед ним. Он несколько не знал нравственного облика и интеллектуального содержания Иванова. Правда, Иванов до некоторой степени поддавался пиетическим привычкам Гоголя и писал ему в конце писем: „Да устранил бог всякое дьявольское нашествие от вас, и да пребудете целы и мирны, как то явил он нам в образе Иисуса Христа...“ „Несчастия нам даются свыше, дабы мы могли иметь более способов жить в глубине самих себя, в покорности воле Провидения...“ „Мы, христиане, должны в молчании и с покорностью ждать обещанного блаженства и печься только о том, чтобы быть более и более его достойными“, — но все это было лишь нечто вроде добродушного, терпеливого, может быть даже бессознательного маскарада. Иногда Иванов терял терпение, и тогда вдруг резко и отрывисто высказывал свою настоящую натуру. „Одно место письма вашего, — пишет он Гоголю в 1844 году, — *что я далеко не христианин* и проч., заставляет меня задуматься. Я не в состоянии теперь же на это ответить“. Нужно ли прибавлять, что он ему и никогда на это не ответил? Другой раз он ему пишет по поводу статьи о себе в „Переписке с друзьями“: „Одно мне позвольте возразить против следующих слов вашей статьи: *„Иванов ведет жизнь истинно монашескую“*. И очень бы не отказался я иметь женой монахиню, — женщину, занятую исследованием собственных своих пороков!“ Другими словами: напрасно ты, брат, мне приписываешь то, чего у меня отроду и в голове не

бывало! И действительно, никогда, во всю жизнь Иванов не удалялся по-монашески от женщин, как Гоголь. Напротив, он часто на них любит, пишет о них с восторгом и с увлечением; во время путешествия по средней и северной Италии, в 1835 году, он „восхищен“ женщинами в Романьи и „обворожен“ фриулянками; венецианки казались ему „грациознейшими“, и т. д.; в 1847 году он пишет Чижову: „Женщина создана быть помощницей человека; она ему вполне страдает, служит ему изумительным отдохновением от разумных его напряжений, давая силы к дальнейшим предприятиям и, вводя в свои тайны, дает и физическим силам свежесть и радость“; в 1847 же году он мечтал о браке с молодою девушкой, в которую был страстно влюблен, а в 1858, лишь за несколько недель до смерти, „первое его стремление в Петербурге было не о своей картине узнать, но справиться о той, кого он так горячо полюбил за десять лет перед тем“. Наконец, во время последнего, проведенного им в Риме карнавала 1858 года, он пишет И. М. Сеченову: „Карнавал не может быть и для меня без девиц“. Вот как мало знал Гоголь Иванова, вот как глубоко ошибался в нем!

Впрочем, в некоторых местах своих писем Иванов дает довольно ясное понятие о том, чем был для него Гоголь и его общество: „Грусть и скука нам без вас в Риме, — пишет он ему в 1841 году. — Мы привыкли в часы досуга или слышать подкрепительные для духа ваши суждения, или просто забавляться вашим остроумием и весельем. Теперь ничего этого нет: вечерние сходки в натурном классе, состоящем из Моллера, Иордана, Шиповалова и меня, не стоят и десятой доли беседы вашей“. В другом письме, 1847 года, он говорит ему же: „В беседах с вами, и только с одними вами, дух мой не утомляется. Вы знаете, что мне сказать и что не говорить. Вы меня любите глубокоумным образом, но вас нет налицо, а я поставлен все в какое-то столкновение с людьми и, никогда не имея случая изучать их, мучаюсь в этой каторжной работе“. Сторона моральная, сторона веселья и остроумия, сторона религиозная — все это прекрасно, все это полезно и интересно, но навряд ли удовлетворяло всем потребностям и стремлениям, какими был постоянно наполнен Иванов.

Такое мнение составил я себе об Александре Иванове по тому, что я знал о нем и Гоголе еще в 1858 году. Оно получило новое подтверждение в словах Сергея Иванова, писавшего мне в 1862 году: „Брат никогда не был одних мыслей с Гоголем: он с ним внутренне никогда не соглашался, но в то же время никогда с ним и не спорил, избегая, по возможности, неприятные и, скажем даже прямо, дерзкие ответы Гоголя, на которые, по своей гордости, Гоголь не был. скуп“.

Нет, Иванову надобно было нечто побольше того, что давала ему беседа с друзьями — даже с самим Гоголем. Гоголь, как известно, никогда не расточал перед знакомыми своими, в России или за границей, тех сокровищ поэзии и талантливости, которыми сам был наполнен. Оба они были как нельзя более правы, — Гоголь, когда писал Иванову, 18 января 1848 года: „Как ни приятно мне тоже вас видеть, но чувствую, что *ничего не могу теперь сказать вам нужного*“; — Иванов, когда писал Гоголю, 20 мая 1851 года: „Как-то все у меня теперь свертывается на студию, как на *единственное и верное уединение*“. Им быть вместе — было уже более нечего, и разве только

что „приятно“. Студия и работа были теперь для Иванова единственною и настоящею потребностью, заботой, утешением, и один из истиннейших и величайших художников русских, музыкант Даргомыжский, глубоко верно понимал жизнь и натуру Иванова, когда писал в одном из лучших писем своих: „Великий наш живописец Иванов в течение 20 лет жил царем в своей мастерской в Риме. По временам он испытывал треволнения; но, преследуя с гениальным упорством одну святую мысль, погружаясь в чудные подробности внешней природы — он был счастлив“ („Русская старина“, 1875, XIII, 430 стр., письмо к Л. И. Кармалиной). Как верно и метко схватывает иногда один талантливый человек натуру и жизнь своего товарища, другого талантливого человека! Иванов почти тоже называл себя „царем“, не взирая на всю бедность, лишения и одиночество. „Самое мое лучшее положение есть теперь“, — пишет он отцу в 1839 году. „Признаюсь, я не вижу в остальной моей жизни ничего лучше настоящего моего положения“, — так пишет он Гоголю в 1844 году. Та глубокая сосредоточенность, которой он требовал от художника, та беспредельная преданность своему делу и своей задаче, без которой он и искусство считал не искусством, ни единого дня не покидали его за работой и несли ему, конечно, как всегда в подобных случаях, свои восторги в награду. „Товарищей я всегда любил и люблю, — пишет он в 1848 году брату, — но люди, совестливо не занимающиеся своим делом, заботящиеся о доставлении себе мелких животных удовольствий, отупевают к чувству всего высокого, и даже часто издеваются над людьми, стремящимися к нему в своем затворничестве“. Кто этот человек, *стремящийся к чувству изящного в уединенной келии*, как не сам Иванов?

Но кто в таком стремлении и в таких восторгах проводит время, что могут для того значить внешние наружные отличия? Они могут ему казаться напрасным излишеством или неприятной помехой. „Как жаль, что меня сделали академиком, — пишет он отцу в конце 1836 года: — мое намерение было никогда никакого не иметь чина, но что делать! Отказаться от достоинства — значит обидеть удостоивших. Однакож я, может быть, попробую об этом намекнуть Григоровичу“. Брату он пишет в 1842 году. „Что Марков сделан профессором, тому я очень рад. Тебя удивит, если я скажу, что то способствует к исполнению моих предприятий — сейчас тебе докажу. Ища помощи от двора для окончания моей картины, единственного желания в жизни, я весьма робел, чтобы не пришла мысль князю Волконскому (министру двора) вызвать меня на занятие профессорского места в академии. Тогда бы весь я погиб навсегда, а теперь Марков мой громоотвод“. Какой странный человек: чего другие так ревностно добиваются, от того он бегаёт!

Даже в 1837 году еще он писал отцу: „Если живописец привел в некоторый восторг часть публики, расположенной понимать его, то вот уже он, по моему мнению, достиг всего, что доступно художнику. Купеческие расчеты никогда не подвинут вперед художества, а в шитом, высоко стоящем воротнике тоже нельзя ничего сделать, кроме стоять вытянувшись“. „Мне кажется, — говорит он Шевыреву в 1846 году, — учитель в академии, на жалованье, из себя делает пошлого чиновника. Эту форму должно избегнуть в будущем устройстве“. Поэтому,

как ни заботился он о будущем воспитании нового поколения русских художников (подробностями об этом полны его письма и биография), он несколько раз отказывался от преподавания в устраивавшейся в Москве в 1844 году художественной академии или школе и вместо себя указывал на Пименова и Завьялова, как на людей истинно полезных. Что ему значило отказаться от профессорства, когда он уже наперед отказывался, в 1843 году, от работ в московском, а потом и в Исаакиевском соборе, даром что эти работы могли бы принести несколько десятков, а может быть и сот тысяч рублей. „Это и без меня могут сделать“, — говорил он отцу, и прибавлял потом: „Оставить навсегда неконченную мою картину и ехать к вам — значит погребсти все мое лучшее в жизни и сделаться денежным художником, подлецом в отношении к искусству и к отечеству“.

Но Иванов отказывался не от одних только материальных выгод. Он, в своем высоком чувстве благородства и независимости, прилагаемом не только к себе, но и ко всем другим, отказался в 1846 году принять надсмотр за работами русских художников в Риме. Он считал этих последних равными товарищами и находил такую канцелярскую инспекцию оскорбительною и ненужною для них: „Учредить над ними надзор, — пишет он, — значило бы умалить их достоинство, ибо наша золотая медаль отличила нас из сотен и возвела до свободных действий в мире искусств. Жалованье брать за это — стыжусь и думать, хотя нахожусь в совершенном безденежь“. „Углубляясь более в собственную свою душу, — пишет он в 1847 году Чижову, — я всегда об одном забочусь: чтобы в предположениях моих никого не насильствовать и ни над кем не владычествовать“. У многих ли художников душа бывала полна в его время такого высокого чувства общего равенства?

Но если Иванов не хотел владычествовать над другими, то уже, конечно, никогда не позволял владычествовать и над собою. Когда в 1845 году был в Риме архитектор Тон для заказов по московскому собору, Иванов про него писал: „Взгляд его на искусство наше устарел, если еще был и прежде воспитан в высокой тишине Рима. В разговорах с нами он казался каким-то хозяином-повелителем: давая поручения, он привык видеть получающих уже весьма очастливленными“. Но, кажется, во всю жизнь Иванова не было у него столкновений жестче и неприязненнее, чем с генералом Килем, инспектором над русскими художниками в Риме. Это был человек необразованный и грубый, властолюбивый и надменный, который, по словам Иванова, „как аматер маракуя что-то акварелью, через это приобретает в глазах света право быть судьей художников“. „Право, сил нет ласкаться у сатаны, чтобы он не мешал видеть свет божий“, — писал Иванов в 1845 году. Иванов не стал пускать Килья к себе в мастерскую, и скоро это принесло свои плоды. В 1846 году Иванов должен был уже писать: „Киль вздумал обращаться со мною, как с крепостным человеком, и, не спрося моего ни мнения, ни согласия, прямо написал (в Петербург) бумагу, представив меня, как нестоющего доверенности плута“. Наконец, в 1847 году, когда Киль вздумал было однажды дать Иванову приказание, ждатель его у себя в мастерской, чтоб показать ему свою картину, Иванов наотрез отказался: „Данная мною подписка при получении денег от государя императора заставляет меня употребить все мои часы на

приведение к невозможному скорейшему окончанию моей картины. Вследствие чего я работаю над нею безостановочно, и потому никоим образом не могу уделить ни малейшего времени для приема посетителей в мастерской моей... До сих пор я отказывал самым близким мне лицам и, кроме их людям государственным, глубоко мною уважаемым, именно потому, что всякое посещение возмущает мое внутреннее спокойствие и решительно останавливает ход работы". Такую могучую и гордую независимость способны высказать, из числа художников, наверно немногие.

Однако недостойное обращение Киль делало свое дело: оно растревоживало и беспокоило Иванова до глубины его души. Ярким доказательством тому служит следующий необыкновенный отрывок из дневника Иванова: „Невинной и высокой душе иногда, и даже часто, так скучно бывает, что она жаждет перестать существовать между людьми, непостигающими высоких истин, между потерявшими свою невинность в тщеславии житейском и, следовательно, сделавшихся гонителями и ненавистниками всего, им противоположного. — Сегодня, 10 числа сентября 1846 года мне подан был счет хозяйкой. Не помня, сколько я там жил, я думал, что она хочет, чтобы я ей заплатил за расстояние между уездом в Помпею и до сего дня, и очень этим встревожился. Хотел идти в „правительство“, подымать на нее Михайлова и Ставассера, тогда как после сей последний сказал мне, что я точно столько дней здесь живу, сколько поставлено в счете. Я успокоился, пришел по-старому в себя и записал этот факт моей жизни, чтобы знать, к какой глупой тревоге я способен“. „Гонители и ненавистники“, — конечно, это генерал-майор Киль. На него, наконец, Иванов подавал жалобу герцогу Лейхтенбергскому, как президенту Академии художеств, предлагая даже возратить обратно, до окончания картины, 5 000 рублей асс., дарованных императором Николаем I.

V

До 1847—1848 года Иванов веровал в Европу, как она есть. Интеллектуальный строй, существовавший до тех пор, вполне удовлетворял его, и ни о чем выше он не мечтал. В художественном отношении Иванов не представлял себе ничего глубже и дальше задач и мыслей итальянского искусства XVI века. Но когда, около 1847 года, началось сильное просветительное и национальное движение в Италии, Иванов не остался позади него.

В 1862 году, на разные предложенные мною вопросы, о брате его Александре, Сергей Иванов отвечал мне: „Неужели вы думаете, что Гоголь произвел когда-либо и что-либо важного в направлении А. А. Иванова? Могу вас уверить, что ошибаетесь сильно. Этот переворот произвел не Гоголь, а 1848-й год. Не забудьте, что я с братом были личными свидетелями всего тогда происшедшего. Мы с ним читали в то время все печатавшееся, как в Риме, так и во французских газетах. В этом году все книгопродавцы римские доставляли очень дельные, до того строго запрещенные книги с необычайною скоростью и легкостью; мы же со своей стороны не спали. Гоголь же от 1848 года нисколько не переменялся, и, вместо того, чтобы остаться, во что бы

то ни стало, за границей, чтоб поближе изучить это время, он поспешно уехал в Россию и потом молиться гробу господню, что, я помню, немало изумляло брата. Вспомните только то, что Гоголь все более и более впадал в bigotство, а брат, напротив, все более и более освобождался и от того немногого, что нам прививает воспитание“.

„Новое политическое состояние Рима требует большого времени, чтобы заметить важные и истинные плоды“, — пишет А. Иванов Гоголю в начале 1848 года. Но чего Гоголь не видел и не понимал, занятый единственно своим пиэтизмом, чудовищно разросшимся, чего не видели и не понимали и прочие русские в Италии, особенно художники, занятые единственно „мелкими животными удовольствиями“ и заглушенные ко всему значительному и интеллектуальному, чего все они не поняли ни „в большое“, ни в малое время — силу и глубокое значение начинавшегося нового брожения умов, то Иванов уразумел очень быстро; интеллектуальный материал долгими годами копился у него в голове, и уже весной 1848 года он пишет Чижову: „Образованность Запада, вместе с формой их религии, находится в самом трудном положении. Этот любопытный их кризис, конечно, никому не будет так полезен, как русским, которым суждено прийти последними на поприще духовного своего развития и завершить все спокойно, здоровой критикой. В этой нравственной борьбе мы, художники, должны быть самые последние деятели. Вы же (литераторы) должны сейчас выступать“.

Перелом в образе мыслей и взглядов Иванова начинает чувствоваться уже с 1847 года, когда он путешествовал по Италии и был свидетелем нравственного и политического обновления народа. И люди, и вещи казались ему чем-то новым, выступившим в чудной свежести и красоте. Приехав в Геную и описывая крупные исторические события, совершавшиеся на каждом шагу перед его глазами, Иванов говорит в своей записной книжке: „Я прибыл в Геную самым несчастным человеком: рвота и бессонница меня измучили“. Но тут же он спешит прибавить: „Генуя великолепна, народ хотя и не строгой красоты, но полный здоровья, какого я давно не видал. Независимость государственная делает их какими-то героями самостоятельными. Отличное войско, честность повсеместная и порядок заставили меня их уважать. . . Приехав к границе шпионской (австрийской), желтый цвет будок с черными полосами сменил нам самостоятельное чувство Сардинии на удушливые вздохи Ломбардии“. В середине 1848 года он пишет Чижову: „Мы, как видите, сами живем в эпоху приготовления для человечества лучшей жизни. . . Мы должны быть бодры и достойны этого трудного переходного времени“.

В конце 1851 года Иванов добыл себе известное сочинение Штрауса, во французском переводе, которое он „с жаждою искал“, и эта книга еще более заставила его углубиться в свои мысли и сделать строгий пересмотр своих понятий. Работа перестройки и ломка пошла страшная. Мы это знаем из последующих за этой эпохой писем. Другая натура, менее сильная, менее мужественная, быть может, и не вынесла бы такой перестройки и ломки в года уже далеко не молодые, согнулась бы под непривычным неожиданным бременем и пала бы. Но Иванов родился богатырем, и европейский переворот 1848 года был для него тем „тяжелым млатом, который, дробя стекло, кует булат“.

В 1855 году Иванов уже пишет (неизвестному нам лицу): „Мой труд — большая картина — более и более понижается в глазах моих. Далеко ушли мы, живущие в 1855 году, в мышлениях наших, — тем, что перед последними решениями учености литературной основная мысль моей картины совсем почти теряется, и, таким образом, у меня едва достает духу, чтобы более усовершенствовать ее исполнение. Вы, может быть, спросите: что же я извлек из последних положений литературной учености? Тут я могу едва назваться слабым учеником, хотя и сделал несколько проб, как ее приспособить к живописному делу. Одним словом, я, как бы оставляя старый быт искусства, никакого еще не положил твердого камня к новому, и в этом положении делаюсь невольно переходным художником“.

Два года спустя, в 1857 году, он уже едет в Германию и Англию, чтоб там повидаться и поговорить с Штраусом, Мацзини и Герценом и „зачерпнуть у них разъяснения своих мыслей, так как в художниках итальянских совсем не слышно стремления к каким-нибудь новым идеям в искусстве“. Как результат всего этого, мысль Иванова еще более подвинулась в ширь и в даль новых горизонтов. Он пишет брату в марте 1858 года: „Ты рассуждаешь о моем положении по-твоему. Но мой собственный план совсем другой. Картина не есть последняя станция, за которую надобно драться. Я за нее стоял крепко в свое время, и выдерживал все бури, работал посреди их, и сделал все, что требовала школа. Но школа — только основание нашему делу живописному, язык, которым мы выражаемся. Нужно теперь учинить другую станцию нашего искусства: его могущество приспособить к требованиям времени и настоящего положения России. Вот за эту-то станцию нужно будет постоять, т. е. вычистить ее от воров, разбойников, влезających через забор, а не дверьми входящих“. „Твоя главная ошибка, — прибавляет он далее, в том же письме к брату, — в том, что ты все хочешь приятного в жизни и глубокого покоя, а наше время в нравственном смысле столь бурливо, что невозможно быть без каких-нибудь неприятностей даже одну неделю... Ты дорожишь римскою жизнью; тут проведена юность с привлекательным говором молодых девиц, наших знакомых; все это — с прекрасной природой, с приобретением знаний в беспечной жизни, делает что-то такое неразвязное, что, кажется, шагу не хочется выступить из этого мира. Да ведь цель-то жизни искусства теперь другого уже требует! Хорошо, если можно соединить и то, и другое. Да ведь это в сию минуту нельзя! А цель важнее околичностей, цель живописи в настоящую минуту... Если бы, например, мне даже не удалось пробить или намекнуть на высокий и новый путь, стремление к нему все-таки показало бы, что он существует впереди, и это уже много, и даже все, что может дать в настоящую минуту живописец“.

Иванов в последнее свое время так высоко вдруг поднялся, так шагнул вперед, что его уже не пугало то, что в прежнее время заставило бы его оробеть и потеряться; новые требования и запросы публики, сильная критика, направленная против иных частей его картины. Он не только теперь не робел и не терялся, но находил голос публики — справедливым и законным. В 1858 году, во время выставки его картины в Риме, он совершенно спокойно писал оттуда: „Вследствие выставки я заключил, что моя картина более всего может быть

ценима художниками, а не публикой. И в самом деле, я сам в ней желал показать, до какой степени русский понимает итальянскую школу, подчинить ей русскую переимчивость и составить свое, в чем, кажется, и успел, если положиться на голос художников всех наций в Риме. Что касается до публики, то ее требования ушли дальше, ответы на которые разрешатся впоследствии. Требуют портрета местности, спрашивают о кресте в руке Иоанна Крестителя и т. д.; одним словом, не довольствуясь одной школой у новейшего художника, хотят живого воскресения древнего мира. Эти вопросы могут ясно доказать, что искусство живописи должно процвести в самую высокую и последнюю ступень". Точно так же, в это же самое время, изменилось у Иванова, самым коренным образом, одно из отношений его к России. В прежние времена, в лета юности и даже зрелости, Иванов, при всей любви своей к России, ничего так не боялся, как возвращения на родину. Ему это постоянно казалось однозначим со смертью, с окончательной погibelю не только таланта, но всего существования его. „Мысль о возврате на родину вышибает у меня и палитру, и кисти, и всю охоту что-либо сделать порядочное по искусству, — пишет он отцу в 1835 году. — Вот почему прошу и вас, и всех до времени мне об этом не напоминать, а не то грустные мысли опять завладеют мною, и я в Италии проведу остальные дни пенсионерства моего в совершенном бездействии, а что еще хуже — в унынии. . .“ „Третьего дня, — говорит он отцу в марте 1839 года, — мне приснилось, будто бы по необходимости собираюсь в Петербург: лихорадка, плач и как будто отсутствие ума меня совершенно обхватили. Но нет, нет! Это сон, забудемте его!“ В 1848 году Иванов начинает уже думать, однако, иначе: Россия уже не пугает его, он не боится более сделаться там ни купцом, ни чиновником под чужими приказаниями и заказами, он пишет племяннице: „Напрасно вы думаете, что я и брат разлюбили наше отечество. Быть русским уже есть счастье, как же вы хотите, чтоб мы не желали его? Возврат наш на родину будет непременно. Но нужно прежде исполнить долг — окончить давно начатые дела с возможною совестью“.

Когда же, десять лет спустя, он перенесся, наконец, в Россию, он нашел здесь „новое движение“ в обществе и у отдельных лиц. Это не только ничуть не пугало его, а радовало, и он высказывал желание: „служить своей картиной и этюдами, как живой школой, — в средоточии России, в Москве“. Когда же была, наконец, выставлена его картина для всей публики, в Петербурге, то он писал, опять-таки с полным спокойствием, брату: „Публики каждый день много. Взыскательный взгляд, по большей части полный здравых рассуждений, ее отличает“.

Но голос равнодушия, зависти и зложелательного невежества был нечто уже совершенно другое: тут не было более ни начинающегося развития, ни новых высоких требований. Тут была только старая-престарая тупость дрянных или пустых людей. Она-то Иванова и сломила.

И Герцен, глубоко ценивший и понимавший Иванова, написал тогда: „Еще раз коса смерти прошла по нашему бедному полю, и еще один из лучших наших деятелей пал — странно, безвременно. Домашние косари помогли его подкосить в то самое время, как он усталой рукой касался, после целой жизни труда и лишений, лавро-

вого венка. Больной, измученный нуждой, Иванов не вынес грубого прикосновения и — умер. Жизнь Иванова была анахронизмом; такое благочестие к искусству, религиозное служение ему, с недоверием к себе, со страхом и верою, мы только встречаем в рассказах о средневековых отшельниках, молившихся кистью, для которых искусство было нравственным подвигом жизни, священнодействием, наукой“.

VI

Факты, представляемые жизнью и, в особенности, перепискою Иванова, так разнообразны и многочисленны, что я не имею, конечно, возможности исчерпать их здесь все. Но, мне кажется, уже и то, что я успел до сих пор привести, достаточно и полно обрисовывает его личность.

На мои глаза, Иванов — одна из величайших художественных личностей, когда-либо появлявшихся на свете, и вместе — одна из самых крупных и необычайных личностей русских. Если даже оставить на минуту в стороне мысль о том, что Иванов был живописец, все-таки он представляется человеком совершенно выходящим из ряда вон. Сила мысли, сила характера, золотая душа, заботливое попечение не только о близких, но и о самых далеких людях, кому он мог быть полезен, строгость жизни, необыкновенная серьезность настроения, поэтичность и глубина всяческого постижения, презрение к внешним выгодам самолюбия и наживы, отсутствие эгоизма, бесконечная неподкупная справедливость ко всем, в том числе к людям, совершенно противоположного себе направления, и, вместе с тем, непримиримая ненависть к тому, что низко и мелко, непримиримая и самая мужественная вражда с бездарностью, прозой и животностью, поразительная правдивость, искренность и наивность; наконец, беспредельная любовь к родине и посвящение всего себя будущему ее возвышению и просветлению — какое соединение в одном человеке самых редких, самых дорогих и необыкновенных качеств!

Но прибавьте к этому ту черту, которая чудесною нитью проходит сквозь всю жизнь Иванова, — жажду самоусовершенствования и изошедшее из нее развитие, никогда не останавливавшееся даже и в те годы, когда большинство людей говорит себе: „довольно!“ — и ложится на ленивый, недостойный покой, — и перед нами возникнет личность, которая принадлежит к числу самых утешительных и высоких явлений не только одного нашего, но и всех других столетий.

Если, затем, мы обратимся к Иванову как художнику, то мы открываем, что здесь Иванов состоит из двух крупных половин: Иванов до 1848 года и Иванов после 1848 года.

До своего переворота Иванов был наполнен множеством ложных понятий и предрассудков. Как ни светла была, по натуре, голова его, а все-таки рождение в старинном патриархальном семействе, воспитание в стенах заведения, способного развивать только механическую технику и ничего не подозревающего об интеллектуальном, внутреннем человеке. наконец, долгое пребывание в Италии среди маленького кружка людей, из которых одни были талантливы, другие умны и образованы, по-своему даже люди мысли, но которые, все вместе

взятые, ничуть не принадлежали к европейской современности и прямо должны быть признаны людьми безусловного консерватизма, — все это не могло не влиять задерживающим и даже несколько пагубным образом на Иванова. Выбор однотонных сюжетов, преданность лишь одному и тому же известному кругу идей, как в религиозном, так и в некоторых других направлениях, должны были неминуемо быть результатом таких неблагоприятных условий. Вместе с тем, посеянное с ранних лет как бы идолопоклонническое благоговение перед „недосыгаемостью“ двух эпох искусства, греческой старого мира и итальянской XVI века, тоже наложило на него печать свою, не только сильную, но даже неизгладимую, и на всю жизнь. Как мы видели выше, не более как за несколько месяцев до смерти своей, Иванов писал в одном письме, в высшей степени искреннем, как всегда, что в своей главной картине „желал показать, до какой степени русский понимает итальянскую школу — домогался в ней, *преимущественно*, подойти, сколько можно ближе, к лучшим образцам этой школы, подчинить им русскую переимчивость и составить свое“. Какая еще неважная и недостаточная цель для такого ума и таланта, как Иванов! Стоило на такую „преимущественно“ задачу употребить столько лучших лет своей жизни, хотя бы даже с одной технической стороны!

Однакоже так именно и случилось. Что делать? Остается только глубоко сожалеть об этом. И, однакоже, обе картины Иванова, обе единственные его картины, полны громадных совершенств.

„Явление Христа Магдалине“ — картина еще наполовину академическая, полная избитых, почти рутинных мотивов. Христос этой картины очень ординарен и неудачен — и лицом, и телом, и драпировками своими. В Магдалине одно только превосходно: это — глубокое чувство, выраженное в заплаканных и вдруг обрадовавшихся глазах. Все остальное — посредственно.

Вторая (и последняя) картина Иванова: „Явление Христа народу“ — уже совершенно другое дело. Здесь Иванов поднялся на громадную высоту и создал такое произведение, которому подобного не только никогда не представляло до тех пор русское искусство, но которое *во многом* достигло высших пределов, каких достигло итальянское искусство XVI века, т. е. высшее искусство старинной Европы.

Иванов занят был этим сюжетом еще с юношества: ему было двадцать два года, когда он писал своему дяде Демерту в 1824 году: „Я теперь оканчиваю „Иоанна Крестителя, проповедующего в пустыне“; шестнадцать лет позже он принялся за ту же картину, но уже в громадных размерах и писал ее целых двенадцать лет (1836—1848). Ему казалось, что ничто не может быть выше и значительнее этого сюжета: уже в декабре 1835 года он писал Обществу поощрения художников, что этот предмет, занимавший его с давнего времени, „сделался теперь единственною его мыслью и надеждою“.

Иванов никогда не достиг великолепного колорита старых венецианцев, Тициана и других, на что так надеялся и о чем так постоянно хлопотал: кто не родился колористом, тот им, конечно, не делается, несмотря ни на какие старания и усилия. В этом, впрочем, Иванов разделяет общую участь новых народов: не то, что у нас русских, но и у других народов Европы, вот уже лет триста не является талантов по части колорита, не только подобных старым венецианцам, но и

просто крупных талантов по этой части. Значит, корить одного Иванова, преимущественно перед всеми другими, еще нельзя. Притом же сам Иванов, даже в 1858 году, считал свою картину „далеко неоконченную“ и привез ее в Россию, принуждаемый к тому недостатком средств и сильно пострадавшим зрением.

Но, кроме колорита, все остальное в его картине представляет ряд совершенств, высоко возносящих и его самого, и его создание в ряду художников и художественных творений, признаваемых повсюду наисовершеннейшими и наивысочайшими.

Нельзя не видеть разных недостатков картины Иванова — они бросаются в глаза. Так, например, крест в руках Иоанна Крестителя, присоветованный классиком Торвальдсенем, „мантия“ на нем, присоветованная пиэтистом-классиком Овербеком, портят общее впечатление. Затем мудрено также похвалить общее расположение фигур, которое имеет вид как будто бы скульптурный, почти барельефный; эту массу народа, искусственно пригнанную и сгруппированную на узком (в плане) и продолговатом пространстве; далее искусственно, хотя и чудесно, и изящно расположенные складки драпировок (например, на Христе, апостолах Иоанне и Андрее, и на евреях с косами на голове, в правом углу картины). Но разве эти самые недостатки не присутствуют у наивысших, наиталантливейших итальянских живописцев XVI века, даже у Рафаэлей, Леонардов да Винчи и прочих. Разве римские „Афинская школа“, „Disputa“, „Гелиодор“, „Аттила“ и гамптон-кортские картоны, разве сикстинский плафон и „Страшный суд“, разве миланская „Тайная вечеря“, наконец, сотни „Святых семейств“, где богородица с младенцем Иисусом сидит на троне, даже под балдахином, а около нее направо и налево помещаются очень регулярно разные священные личности, — разве все это не картины, расположенные скульптурно, почти барельефно, на узком, сжатом (в плане), продолговатом пространстве? Разве все эти, часто и в самом деле талантливые создания не признаются все-таки необычайнейшими и неповторимейшими творениями человеческого духа и таланта? Разве драпировки самых наилучших из числа этих картин, считаемых перлами искусства, не расположены очень преднамеренно и искусственно, — что, впрочем, не могло иначе и быть, так как никто таких одежд не носит, и живописец, никогда не видавший их употребления в жизни, должен из собственной головы выдумывать и прилаживать небывалые складки.

Все это недостатки, условленные самой сущностью дела. Кто говорит: „идеальность“ — говорит: „выдуманность“, или, по крайней мере, „придуманность“, „условность“. Иванов разделял общую участь и не подлежит большему взысканию, чем все остальные его товарищи, живописцы одной с ним категории.

Но Иванов нам дорог не за идеальную и не придуманную сторону своего таланта. Он нам дорог, как глубокий и правдивый наблюдатель существующего, как необыкновенно талантливый выразитель и природы, и людей, и типов, и характеров, и выражения душевного, и движений сердца. Здесь он становится вдруг так высоко, как немногие из всех его предшественников.

Письма Иванова (частью уже и вышеприведенные), а еще более — бесчисленные этюды с натуры, все в целостности сохранившиеся, доказы-

вают, как много изучал Иванов живую натуру для своей картины, как он, чтобы найти живую красоту нагого тела, усердно посещал купальни в Риме и Перуджии, ездил к берегам рек, к морю („видеть купающихся различного звания людей“, пишет Иванов в 1839 году отцу); как он, проникнутый идеей национальности, посещал синагоги и делал целые путешествия, чтобы увидеть и схватить истинные еврейские типы: „Лица получили у него свое типическое, согласно евангелию, сходство, и с тем вместе сходство еврейское. Вдруг слышишь по лицам, в какой земле происходит дело“, — говорит Гоголь, свидетель работ и приготовлений Иванова. „Но как изобразить то, — продолжает он, — чему еще не нашел художник образца? Где мог он найти образец для того, чтобы представить в лицах весь ход человеческого обращения ко Христу? Откуда он мог взять это? Из головы? Создать воображением? Постигнуть мыслью? Нет, пустяки! Холодна для этого мысль и ничтожно воображение. Иванов напрягал воображение, елико мог, старался на лицах всех людей, с какими ни встречался, ловить высокие движения душевные, оставался в церквах следить за молитвою человека“.

Что касается пейзажа, играющего такую важную роль в его картине, то про его изучения по этой части тоже рассказывает Гоголь: „Иванов просиживал по нескольку месяцев в нездоровых понтийских болотах и пустынных местах Италии, перенес в свои этюды все дикие захолустья, находящиеся вокруг Рима, изучил всякий камешек и древесный листок, словом — сделал все, что мог сделать, все изобразил, чему только нашел образец“. Полное подтверждение словам Гоголя мы находим и в одном письме самого Иванова, в конце 1840 года, адресованном к сестре: „Я выехал (летом) в Субиако — городок, лежащий в горах Сабинских. Дикие и голые скалы, его окружающие, река чистейшей и быстротекущей воды, окруженной ивами и тополями, мне послужили материалами (для этюдов). Я радовался, видя их сродство с теми идеями, какие я приобрел, посредством книг, о Палестине и Иордане, и окружающих его деревьях и горах“. Иванов много раз порывался на Восток, в Палестину, — и случись это, конечно, он дал бы в своей картине подлинный иорданский пейзаж; но ему не удалось выполнить свою задушевную мысль (никакого сходства не имевшую с поездкой Гоголя в святые места), поэтому, естественно, он вынужден был остановиться на описаниях, на рисунках путешественников, на Субиако, который пришелся как нельзя более по той мысли, какую он себе составил о берегах Иордана. Другие местности Италии помогли ему дополнить и довести ее до возможной близости к оригиналу, глубоко постигнутому.

Истинного типа Христа, верного историческому, Иванов с изумительной настойчивостью искал во всех старейших изображениях, живописных и мозаичных, а когда, наконец, остановился на некоторых византийских изображениях, и всего более на одной мозаике палермского собора, — то потом долго искал его же в живой натуре, наконец, нашел живой итальянский субъект (по странной игре природы — женщину), чьи черты лица, до некоторой степени, напоминали бы, издавна, черты палермской мозаики. Так было и с другими главными личностями картины, апостолами: Иоанном Богословом, Андреем и другими.

Таким образом, во всем своем создании Иванов поступал как глубокий и истинный реалист. Он не хотел ничего выдумывать, ни в чем фантазировать, как это обыкновенно делается: он прежде всего и более всего искал твердой прочной опоры истории, жизни, действительности. „Дурное все остается в пробных этюдах, — пишет Иванов Гоголю в 1844 году, — одно лучшее вносится в настоящую картину“. Все остальное — выражение, глубокий внутренний смысл, глубокое содержание — были ему подсказаны великою и широкою его душою, и таким-то образом вышло, что уже и ряд бесчисленных многолетних этюдов Иванова составлял бы великую, необычайную картинную галерею, полную первоклассных красот. Но картина, совокупившая, как в сжатом фокусе, все лучшее из лучшего, собранное, словно драгоценные жемчужины, многими годами, представляет такое соединение необычайных достоинств, которое не превзойдено никаким на свете живописцем одного с Ивановым рода и направления.

Смело можно сказать, что во всей европейской живописи не существует другого подобного Христа, как Христос Иванова, — как по своей величавости, простоте и глубокой душевности, так и по всем собственно художественным совершенствам исторически-типичного и в высшей степени оригинального изображения.

Точно так же во всем европейском искусстве нет другого Иоанна Крестителя, равного Иоанну Крестителю Иванова: дикая красота этого пророка пустыни, вдохновение, горящее в его глазах и приподнимающее вихрем косматую гриву на голове, могучий жест указующей руки, могучая поступь и поза — все это своеобразно, ново и поразительно красотой и выражением более, чем все до сих пор существовавшие на свете изображения Иоанна, грозного проповедника покаяния.

Стремительный, полный женственной красоты и юношеского жара Иоанн Богослов, исполненный кроткой благодати старец Андрей, фарисей, косящиеся в бессильной злобе и мечущие лютые взгляды, уверовавшие старики — и молодые, зрелые мужи, и мальчики-красавцы, упорные в старой вере упрямы, которых явно ничто на свете не сдвинет с их неподвижной точки, богатые сибариты с изнеженным телом — и их клейменные рабы, вдали несколько любопытных и робких женщин в восточных чадрах, — наконец, целая толпа равнодушных и безучастных, радость и пробуждающаяся надежда на счастье и новую жизнь, равнодушие, любопытство, злые души — вот какие богатые, бесконечно разнообразные элементы нарисовал Иванов в своей картине. Как он здесь вырос, в сравнении с прежним Ивановым, — тем, что принимался за эту картину в 1836 году и набрасывал что-то довольно, пожалуй, и изящное в общем, особливо в колоритном ландшафте и далах, но Ивановым, который все еще оставался наполовину академическим Пуссенем с условными позами и жестами, немножко даже банальными мотивами фигур, положений, лиц и костюмов (см. первоначальный эскиз картины, описанный Ивановым в отрывке из записной книги 1836 года).

Надо быть человеком совершенно подавленным предрассудками, чтобы не схватить простым и светлым глазом всей красоты, правды и значительности того, что наполняет картину Иванова. Казалось бы, так легко понять, что если ты любишь старых итальянских мастеров,

Рафаэлей и Леонардов да Винчи, то ты не можешь, оставаясь последователем, не любить всей душой, не ценить всем разумием Иванова. В своей картине он принадлежит к одной с ними категории: в ином он с ними равен, в ином ниже, но в ином и гораздо выше — и это последнее сделали три столетия, протекшие не даром со времени тех значительных (по своему времени) художников, сделали нынешняя мысль, знание, наука. Так нет же: люди, считающие за особенную честь и надобность доказывать у нас, что они никак не ниже Европы и никоим образом не отстают от нее, полагали, что это их долг — указывать на достоинство Иванова, но благоразумно осаживать тотчас же всякий излишний порыв точно определить всю разницу, что существует между нашим нынешним живописцем и старыми итальянцами. Таких людей, говоривших и писавших в этом роде, у нас было до сих пор немало. Вот, на пробу, хоть два примера. „Было бы странно даже — писал в 1860 году неизвестный автор, — если бы в наше время вдруг явился новый Рафаэль! Возьмем одного из самых современных представителей русской исторической школы: Иванова. Ведь этот же самый Иванов, родись он в век Рафаэля, написал бы не одну, не две, а сотню картин; а в наше время он всю жизнь писал одну, и то, по собственному его сознанию, как человек добросовестный, несколько раз опускал руки с ужасом, не находя ни в обществе, ни в душе своей того огня, который нужен для подобных произведений“ („Художественный листок“, 1860, № 25, по поводу выставки). „В таланте Иванова, — говорит другой наш автор, очень известный и талантливый¹, — все есть, и трудолюбие изумительное, и честное стремление к идеалу, и обдуманность, — словом, все, кроме того, что только одно и нужно, а именно: творческой мощи, свободного вдохновения. Имей Иванов талант Брюллова или имей Брюллов душу и сердце Иванова, каких чудес мы были бы свидетелями! Но вышло так, что один из них мог выразить все, что хотел, да сказать ему было нечего, а другой мог бы сказать многое — да язык его коснел. Один писал трескучие картины с эффектами, но без поэзии и без содержания; другой силился изобразить глубоко захваченную новую, живую мысль, а исполнение выходило неровное, приблизительное, не живое. Один, если можно так выразиться, правдиво представлял нам ложь; другой — ложно, т. е. слабо и неверно, представлял нам правду... Иные спросят: зачем изучать Иванова, неполного, неясного мастера, когда есть великие, несомненные, победоносные образцы? Зачем намеки, когда есть громкое слово? Но в том-то и состоит великая заслуга Иванова идеалиста, мыслителя, что он указывает на образцы, приводит к ним, будит, шевелит и не допускает в других дешевого удовлетворения; что он заставляет учеников своих задавать себе высокие, трудные задачи...“ („Век“, 1861, № 15). Итак, Иванов низведен тут на степень полезного учителя для других, вехи, указательного столба для будущих художников, а сам — неудачник, недоросток, лишенный и огня, и творческой мощи, и вдохновения; художник, стоящий за миллионы верст не только от „великих“, от „настоящих“, умевших когда-то, в более счастливые времена, сказать „громкое слово“, умевших быть „великими победоносными образцами“, но даже от Брюллова, умев-

¹ И. С. Тургенев, в известной статье: „Поездка в Альбано“. — В. С.

шего правдиво выразить „все, что хотел“! Какая печальная близорукость, какие жалкие плоды вкорененных предрассудков и слепого фетишизма перед врытыми прочно „классическими авторитетами“! Над подобными людьми вечно повторяется судьба евреев: давно пришел мессия, а они все еще его не видят и не слышат, все еще его отодвигают то в далекое прошедшее, то в далекое будущее, а живое, настоящее уходит у них из рук. Нет творческой мощи, нет вдохновения в этом Христе, в этом великом, громовом Иоанне! Нет их и в этих апостолах, никогда еще не представавших в такой правде и силе! Нет их в этой разнокалиберной толпе еврейской, восставшей теперь из двухтысячелетней смерти, с такую жизнью, с такую красотой, с такую полнотою чувства, мысли и движений душевных, как никогда еще не представляла того живопись европейских художников! Забудьте на секунду предрассудки, почерпнутые из учебников, из рабски боготворимых авторитетов — и живое чувство покажет вам тотчас, что такое эта чудная, великолепная страница истории, перенесенная Ивановым на полотно с такую гениальною могучестью. Иванов — Рафаэль и Леонардо да Винчи нашего времени. И недостатки, и совершенства у всех трех общие, или, по крайней мере, одной и той же категории: известная классичность и условность, неполное отдавание себя потоку жизни, стремлению живой природы, добровольное ограничение себя одним народом, одним направлением, одною стороною духа. Что для нашего времени кажется недостаточным, неудовлетворительным в творениях этих крупных художников — все это происходит от этих недостатков их точки отправления.

Но что касается до Иванова, то он всю жизнь оставался при навеянном на него извне классицизме, столь чуждом коренным основам его духа. Нравственный и художественный маскарад его продолжался лишь до 1847—1848 года. Тут произошел для Иванова громадный перелом в жизни и творчестве, и от сих пор начинается для него новая эра. „1848-й год, — писал мне в 1862 году Сергей Иванов, — положил замечательный предел работам брата над его картиной. Не только нечего было думать о каких-либо вспоможениях со стороны правительства, но существовало приказание выехать из Италии даже и тем, кто желал остаться на свой счет. В таких обстоятельствах картина была почти оставлена, за недостатком средств, и с этого года начал мой брат делать рисунки, которые и составляют все оставшиеся после него альбомы. В особенности побудило брата к этому еще вот что: он увидел, что на оставшиеся у него небольшие (после смерти отца, в этом самом 1848 году) деньги картины не кончить как следует, ибо, приближаясь к окончанию, требовались сильные издержки на модели; композиции же, которыми он теперь занялся, не требовали издержек ни на модели, ни на краски. Он предпочитал делать их, выжидая лучшего времени, наступление которого, однакоже, он предполагал, не могло продлиться так долго“.

Итак, ближайшими причинами, условившими новое занятие, был материальный недостаток, ограниченность денежных средств, более сильные и безнадежные, чем во все прежние времена. Но в решимости Иванова стать на новый путь была еще другая причина, в тысячу раз более глубокая и сильная. Это — великий нравственный и интеллектуальный переворот, конечно, ранее всего обусловленный

глубочайшими потребностями его собственной природы, но развитый и взращенный современным движением тогдашней Европы и серьезными, многосторонними „новыми“ чтениемми Иванова, начавшимися вдруг в этот период его жизни. Относящееся сюда свидетельство Сергея Иванова приведено уже выше.

Горизонт Иванова расширился и углубился. Он уже не довольствовался тем, чтобы представлять сцены из библии с возможным реализмом, историчностью и национальностью и в то же время со всею сердечностью и вдохновением, какие давал ему искренний талант его. Реализм и национальную типичность для представлений на сюжеты из библии одновременно с ним пробовали и другие современные живописцы: Орас Верне, Поль Деларош, отчасти даже Овербек — конечно, каждый в пределах своей односторонности и ограниченного таланта. Но нет, Иванов уже не хотел и не мог довольствоваться одним только этим. Его мысль и талант устремлялись к еще новым горизонтам, и, в форме иллюстрирования жизни Христа, он задумывал предприятие громадное, объемлющее целые широкие пространства истории. „У брата была мысль, — продолжает говорить мне Сергей Иванов, — сделать в композициях всю жизнь и деяния Христа. Проектировалось исполнение всего живописью на стенах особо на то посвященного здания, разумеется не в церкви. Сюжеты располагались следующим образом. Главное и большое поле каждой стены должна была занимать картина или картины замечательнейшего происшествия из жизни Христа; сверху же ее или их (так сказать по бордюру, хотя это слово не совсем тут верно) должны были быть представлены, но в гораздо меньшем размере, относящиеся к этому происшествию или выросшие на него впоследствии предания или сказания, или же сюжеты на те места ветхого завета, в котором говорится о мессии, или происшествия подобные, случившиеся в ветхом завете и т. д. Эти композиции, наполняющие все альбомы и большую часть отдельных рисунков, рождались, набрасывались углем и потом отделявались — все одновременно, хотя все это происходило в продолжение восьми лет, т. е. с 1849 до начала 1858 года, года его поездки в Петербург и кончины. Что это так, тому довольно доказательств: первым и главным, конечно, служит самый рисунок, освободившийся от всякой манерности и сделавшийся легким и покорным выражению мысли“.

Значит, 1848 год вывел Иванова из заколдованного круга все одной и той же, одной единственной картины, к которой до тех пор была прикована вся мысль, упования, надежды и усилия Иванова. Теперь прорваны были разом все плотины, задерживавшие его в течение двенадцати лет на одном месте, и все, накопленное в нем за это время изучением, уединенным размышлением, чувством, — разом хлынуло громадным, неудержимым потоком. В эти новые восемь лет он создал более, нежели во всю остальную жизнь свою. Нельзя было бы уже упрекать его в медленности, мешкотности. Иванов с головы до пят весь переродился. Это был новый человек, совсем не тот, какой за восемнадцать лет перед тем приехал в Италию, робкий ученик своего отца и петербургской Академии, ищущий приблизиться к великим образцам старого времени и достигающий их в своей картине. Это был новый человек, новый художник, переставший быть полунитальянцем, как все, долго засидевшиеся в Италии: это был худож-

ник, приносящий свою собственную мысль и свое собственное искусство, от всех независимый и пробуемый новые формы для новой мысли. В восемь лет он создает легко, свободно, без малейшего признака усилия и натуги, целые сотни сцен и изображений, мгновенно выливающиеся из его пламенеющей фантазии. Эти рисунки, принадлежащие теперь Москве (по завещанию его брата), составляют главное его право на бессмертие. Не говоря уже о том, что они стоят неизмеримо выше „Явления мессии народу“, не взирая на все великие достоинства этой картины, нельзя не убедиться, рассматривая альбомы Иванова, что подобной глубокой и всеобъемлющей иллюстрации Библии и евангелия до сих пор нигде не бывало. Я живо помню то ошеломляющее действие, какое произвели на меня альбомы эти, когда я их увидел здесь в Петербурге, благодаря М. П. Боткину, несколько недель спустя после кончины Иванова. Я долго не мог прийти в себя от этой новизны и свежести творческой фантазии, от этой оригинальности форм и предствлений. Я потом старался не раз высказать это и в печати. Мне кажется, когда рисунки будут окончательно все изданы и будут у всех в руках, они повсюду произведут громадное впечатление, найдут бесчисленных учеников и продолжателей, особенно у нас, где, говоря словами Иванова, „свежесть сил молодого народа обещает золотой век для грядущего поколения“, в среде русских, „которым, — говорит тот же Иванов, — суждено притти последними на поприще духовного развития и завершить все спокойно, здоровой критикой“.

Я не имею возможности рассматривать здесь многие сотни композиций и рисунков, наполняющих альбомы последних лет жизни Иванова: для этого нужна особая книга, и наверное она в свое время будет написана. Но уже и теперь, мне кажется, всякий, кто имел великое счастье рассматривать эту галерею созданий великого человека (без сомнения, не лишенную и недостатков), должен уже и теперь сказать себе с глубоким убеждением, что редко можно встретить в истории искусств такой ряд созданий, соединяющих величие и глубокость духа с красотой и грацией, такую силу в изображении вдохновения ветхозаветных пророков — с такою жизненностью и изяществом при воплощении сцен из домашней жизни евреев. Грозные видения Авраама и Иакова, полные идилличности сцены Марии и Елизаветы, могучая красота ветхозаветного храма, изученная до последних мельчайших подробностей по исследованиям архитекторов и археологов, шестикрылые ангелы, наполовину изученные на ассирийских монументах, „Тайная вечеря“ и „Проповедь на горе“, созданные в новых, еще не пробованных никем формах, Египет и Ассирия, давшие свою ноту для древнееврейской жизни, трубы левитов, звучащие в храме, внутренние восточные дворики, дышащие прохладой в тени густой, сверху свесившейся листвы, чудные еврейские дети, исполненные милой красоты и грации, без чего бы то ни было условного (как у большинства живописцев), женщины в чадрах и пестрых одеждах с бахромой, первосвященники и воины, мытари и простой народ — это все, наполненное живыми чувствами и характерами, выражением разнообразнейших состояний и движений душевных, все это образует такую великую и глубоко правдивую эпопею, какой мы до сих пор не встречали нигде и ни у кого в живописи.

Но Иванов не остановился даже и на этой второй ступени своего развития. В 1857 и 1858 годах он замышлял еще что-то новое, двигался еще вперед. В Германии, Лондоне и Петербурге он рассказывал близким по душе и уму людям, что уже не может останавливаться долее на одной религиозной живописи. Конечно, он не думал совсем оставить в стороне эту последнюю. Всего лучше это доказывалось, например, тем, что, придя ко мне, в 1858 году, незадолго до смерти своей, в Публичную библиотеку, он меня просил показать ему все, какие мне только известны, достовернейшие и древнейшие изображения Христа на мозаиках, фресках и других монументах, — причем, скажу мимоходом, оказалось, что он уже давным-давно все существующее в этом роде знает лучше меня. Притом же, в этом самом 1858 году из Петербурга Иванов все-таки собирался поехать в Палестину, в Иерусалим; наконец, он тогда же говорил, что из евангелия „преимущественно берет свои сюжеты искусство“ (биография, стр. ХХХII). Нет, Иванов оставлял за собою, несомненно, и религиозную живопись, и напрасно он считал, что утратил всю прежнюю свою веру и не видит более выхода. Напрасно — это доказывают его собственные слова: „Я мучусь о том, что не могу формулировать искусством, не могу воплотить мое новое воззрение, а до старого касаться я считаю преступным“, — прибавлял он с жаром (биография, стр. ХХХIII). Кто касаться до старого считает преступным, тот, ясно, с этим старым не разорвал, а ищет только для него новую формулу. Иванов, весь век занятый библией, не мог же вдруг с нею совершенно расстаться — разрывы со всем прежним в возрасте более чем пятидесятилетнем не проходят безнаказанно, они могут быть только смертельны. Но Иванов не падал и не умирал, он своей веры не терял: он сохранял за собой все старое, но шел вперед и забирал по дороге громадные новые задачи. Он только намерен был не приносить долее в жертву религии все остальные сюжеты и задачи, подобно тому, как он делал это до тех пор.

„Идея нового искусства, — говорил он в Петербурге, в 1858 году, — сообразно с современными понятиями и потребностями, до сих пор еще не вполне прояснилась во мне. Я должен еще долго и неуспынно трудиться над развитием своих понятий, — раньше того я не начну производить новые картины“ (биография стр. ХХХI). Конечно, мудрено и дерзко отгадывать душу художника, когда он и сам не мог дать себе ясного отчета в ее горячем стремлении; но все-таки, мне кажется, некоторые места из писем Иванова дают нам возможность до некоторой степени понять, куда направился бы его талант, останься Иванов жив и примись он, наконец, за те „новые“ картины, о которых он рассказывал еще в 1858 году. Еще в начале 1837 года Иванов писал Обществу поощрения художников: „Если я и сверстники мои не будем счастливы, то следующее за нами поколение пробьет себе непременно столбовую дорогу к славе русской, и потомки увидят, вместо „Чуда больсенского“, „Аттилы, побеждаемого благословением папы“ — блестящие эпохи из всемирной и отечественной истории, исполненные со всеми точностями антикварскими, столь нужными в настоящем веке“. В другом месте он объявлял, в 1858 году, что вполне одного мнения с публикой, которая, будучи не вполне довольна его большой картиной, требует „живого воскрешения древнего мира“. Вот чем он

думал, вот чем он надеялся, повидимому, заменить прежние сюжеты и задачи рафаэлевские: „Чудо больсенское“, „Аттилу, побеждаемого благословением папским“, — воскрешением прежнего мира, воскрешением блестящих эпох всемирной и отечественной истории. Долго ему мешала в этом исключительно религиозная живопись, вложенная в него патриархальным семейством, старым Петербургом александровского времени и Академией. Но пришла такая минута, что приклеенная чужими руками шелуха лопнула и отвалилась, и Иванов потянулся жадным взором и рукой к тому, что составляло, в продолжение всей жизни его, весь интерес, всю жажду и стремление его ума — великие события всемирной и отечественной истории. И на этом новом пути он предсказывал успех, если не самому себе, то другим, будущим русским художникам, „готовящимся на большой путь искусства живописного“. Вот каковы были замыслы Иванова, вот каково было чудное, свежее, энергическое настроение этого пятидесятидвухлетнего человека, старого годами, но молодого духом, как никто из всех его товарищей!

Иванов не знал и не понимал того реалистического движения, которое в его время уже начинало существовать в искусстве Европы, всего более во Франции. Французскую натуралистическую и вообще всю жанровую школу он называл „развратною школою парижскою“ и предостерегал от нее, в 1845 году, своего брата Сергея; тем менее мог бы он предвидеть, а потом и понять, если бы собственными глазами увидал произведения, успех и значение той могучей современной школы реализма, которая началась лишь в 50-х годах, а разрослась в Европе лишь в последние десять-пятнадцать лет. Иванов понимал одно искусство — „монументальное“, и вне его не в состоянии был понимать что-либо еще другое. Потому-то искусство, берущее себе задачи из ежедневной, будничной жизни, казалось ему мелким, ничтожным или „шуточным“. Но безумно было бы требовать от природы, хотя бы и великой, того, чего в нее не было вложено и что ей было чуждо. И потому я только повторю те чудные слова, которыми в 1857 году приветствовал Иванова один из величайших русских писателей — Герцен: „Хвала русскому художнику, бесконечная хвала, — сказал он Иванову со слезами на глазах и бросившись обнимать его: — не знаю, сыщете ли вы формы вашим идеалам, но вы подаете не только великий пример художникам, вы даете свидетельство о той непечатой, цельной натуре русской, которую мы знаем чутьем, о которой догадываемся сердцем и за которую, вопреки всему делающемуся у нас, мы так страстно любим Россию, так горячо надеемся на ее будущность“.

С тех пор прошло более двадцати лет. Пора, кажется, хотя теперь, начать узнавать и *любить* Иванова, сначала непонятого, а потом — забытого.



ЕЩЕ О ВЫСТАВКЕ ВЕРЕЩАГИНА В ЛОНДОНЕ

Недавно мы передавали нашим читателям „Нового времени“ отзыв одной из самых значительных лондонских газет „Daily News“ о выставке Верещагина. Мы получили теперь отзывы нескольких других еще английских газет и спешим поделиться ими с публикой.

Но прежде всего необходимо обратить общее внимание на любопытный факт, обнаружившийся по поводу этой самой выставки. Это — необыкновенная ненависть к России и ко всему русскому, царствующая в настоящее время в целых слоях английского общества и в их выразительнице — английской печати. Мы получили несколько любопытных сообщений о том, чего пришлось наслушаться русским, присутствовавшим на выставке, а также распорядителям ее. Картины на сюжеты последней турецко-болгарской войны служили постоянной темой для множества являвшихся на выставку личностей, к разговорам и прениям, где картины и художник оставались совершенно в стороне, и высказывалась самая страстная, самая дикая ненависть к русскому походу и к русским освободительным подвигам. При таком настроении, многие газеты не напечатали вовсе никаких отзывов о выставке и картинах Верещагина, предпочитая казнить русского художника молчанием, только бы не высказаться одобрительно о предмете, для них ненавистном. Они сочли необходимым не сказать ни единого слова об открытии выставки картин на сюжеты турецко-болгарской войны, между тем как эти самые газеты не пропускают обыкновенно без внимания ни одной выставки, художественной или иной, хотя бы самой неважной и незначительной. Так поступили нынче почти все известные своим руссофобством органы лондонской печати: „Globe“, „Pall Mall“, „Standard“, „Morning Post“. Но всех их превзошел „Times“, как известно, стоящий нынче во главе руссофобов. Нам сообщают, что художественный критик этой газеты, Том Тайлор, один из лучших английских писателей об искусстве, давно уже сильно сочувствующий русскому искусству (еще со времени всемирной выставки 1862 года, когда он вместе с Пальгревом, другим отличным художественным критиком, очень симпатично отзывался о русских картинах) — этот Тайлор не мог добиться от редакции „Times“, чтобы она напечатала его статью о Верещагине, где он выражал все свое глубокое уважение к таланту нашего художника. Другие газеты поступили очень

необыкновенно: они превозносили выше небес картины Верещагина на сюжеты индийские, для них приятные, и сильно порицали гуртом — картины на сюжеты из турецко-болгарской войны, точно тут был перед ними какой-то совершенно другой человек, другой художник, другая кисть и другие краски.

Это так дико, так невообразимо, что трудно было бы поверить, если бы многочисленные печатные доказательства не были налицо.

Вот, например, блестящий тому образчик. В „Chelsea News“ мы читаем в начале: „В Кенсингтонском музее можно видеть в настоящее время выставку из 180 приблизительно картин, написанных одним человеком. Они доказывают громадную энергию, великую индивидуальность, соединенную с необыкновенным мастерством и, во многих случаях, с первостепенным колоритом. Нам приятно видеть, что эта значительная коллекция нашла себе место, для временной выставки, поблизости наших художественных школ, и серьезно надеемся, что английские молодые художники будут посещать эту выставку. Здесь они найдут себе урок более полезный, чем всякие сухие наставления, какими их могут попотчевать члены королевской Академии художеств“. Таково начало статьи, и, казалось, что может быть выше таких похвал, где английскому учащемуся юношеству советуется пойти поучиться у художника, мало того, что иностранного (и это уже необыкновенно для англичанина), но еще русского. Однакоже критик делает неожиданный поворот в сторону: „Каталог этой, во многих отношениях единственной, выставки озаглавлен так: „Сцены последней русско-турецкой войны и впечатления художника в северной Индии, Василия Верещагина“. Мы сомневались, к какой национальности принадлежит художник, пока не увидели греческих букв [!] на рамах русских картин. Надо признаться, что эти последние (т. е. русские) картины всего хуже во всей коллекции. Еще лучшая между ними та, что носит название: „Албанские разбойники, башибузуки“, к чему прибавлено в каталоге: „бесшабашные мародеры, убийцы женщин, детей и вообще всех беззащитных, безоружных“. Вот это именно по-русски! Наши интеллигентные читатели очень хорошо знают, что и регулярные войска, посланные для усмирения восстания, не отличаются нежностью. Картины г. Верещагина с сюжетами его снежного отечества, конечно, никоим образом не принадлежат к числу удачных его произведений, и мы повернемся к ним спиной, чтобы с восхищением посмотреть на правдиво изображенные наброски и этюды, сделанные им в Индии“. Неправда ли, какое чудо! Пока Верещагин пишет вещи неприятные для английского вкуса и соображения — картины его неудачны; только что он пишет приятную для англичан Индию, картины его тотчас становятся достойными восхищения. Какая неслыханная метаморфоза! Однако будем довольны и тем, что нам дают. Послушаем критика: „Мы прямо скажем, что отроду не видали собрания этюдов, будь то ландшафт, животные, человеческие фигуры, архитектурные орнаменты, в которых было бы более характерности, чем в этих. Факиры, носильщики, женщины, духовные — буддисты или муллы, переданы с реальностью более чем фотографической. Они нарисованы великолепно, с такой схваченной на месте свежестью, которая приводит в восхищение и далека от этюдов, сделанных в мастерской, какие нам приходится обыкновенно видеть. Вот возьмем для примера № 30,

„Ладанскую женщину, средних лет“, замужем за пятью мужьями, братьями, по обычаю полиандрии (многомужества), соблюдаемой в иных краях Индии даже и по сей день. Мы рекомендуем эту картину учащимся художникам и художницам: это восхитительный этюд и заслуживает тщательного изучения по своей великой индивидуальности. Еще укажем на № 10 — слон, на котором ездил его королевское высочество, принц Уэльский, и который послужил этюдом для большой картины „Процессия“. Если бы эту выставку посетил президент недавнего парадного банкета, расточавший похвалы молодому английскому художнику, который написал некую индийскую картину, украшающую нашу Академию, — он бы убедился, что наш художник со своими дешевыми, школьными эффектами недостоин подержать и свечку г. Верещагину. Стоит только взглянуть на его картины №№ 115, 122, 109 и 110, от 1 до 46, наконец № 73 (гробница в Дели) — великолепный образец письма, — все это картины с архитектурными сюжетами. Картины, изображающие Эллорские пещеры и Элефанту, а также внутренности некоторых храмов, — превосходны по краскам. Мы сильно советуем читателю посетить эту выставку. Мы видали в Лондоне столько международных выставок, что, наконец, приходит охота посмотреть то, что в самом деле свежо и прекрасно, хотя бы даже это произведено иностранцем. Должно быть, художник был сильно охвачен своим предметом, когда принимался за кисть и так реально воспроизвел виденное; нам кажется, что он в своих картинах выразил горячее стремление своих соотечественников к странам, где солнце ярко светит, где небо ярко синее, где нет мороза и где не надо целый день держать перед собой кипящий самовар, где жить поудобнее, чем у них дома. И в этом он имел великолепный успех. Наши государственные люди сделали хорошее дело, провозгласив королеву — императрицей той страны, где написаны эти полные жизни картины“.

Итак читатель видит: ни одного шага без политической ноты, ни одного шага без политической ненависти и высокомерия, ни одного шага без „мороза“ и „самовара“, неудобств русской жизни и совершенств своей, без величия английских государственных людей и их глубокого зрения. Однако не все повально художественные критики пели только в один тон, патриотический, или вовсе не устаивали разевать рот по поводу русских „горьких“ англичанину картин. Иные писатели были поразумнее и посправедливее. Мы уже приводили в „Новом времени“ отзыв о верещагинской выставке одной из самых крупных лондонских газет „Daily News“: мы приводили текст ее, где с одушевлением было говорено об „единственных“ по правде и высокой талантливости картинах Верещагина, иллюстрирующих, лучше всяких живых статей и книг, последнюю турецко-болгарскую войну. При этом было указано на громадную разницу между военными картинами Верещагина и сухью и трескотней какого-нибудь блаженной памяти Ораса Верне, запрудившего своей военщиной целый версальский музей. Другой, столь же крупный (а может быть, еще и более распространенный) орган лондонской печати, „Daily Telegraph“, вот что писал недавно по поводу русской выставки в Лондоне: „Отборное общество собралось вчера в Кенсингтонском музее, где выставлена теперь коллекция картин г. Верещагина. Несколько новых произведений прибавилось в последнее время к прежним, и значительно возвы-

сили интерес этой уже и так замечательной выставки. Принц Уэльский, принцесса Уэльская, принц Эдинбургский присутствовали здесь; сэр Лейтон, президент королевской Академии, сопровождал его высочество при обзоре коллекции, написанной одной рукой и теперь обогатившейся девятью картинами на сюжеты из войны, не превзойденными ни одной картиной подобного же рода во всем новом искусстве. Можно сказать, что здесь на выставке присутствовало все, что есть в Лондоне представителей мира интеллигенции, вкуса и знания, и эта толпа собралась, чтобы посмотреть на новые произведения того русского художника, чей гений и энергия одни добыли ему могучих и влиятельных друзей как в Англии, так и у него на родине. У Верещагина впереди блестящее будущее, ему предстоит осуществить в картинах все виденное и испытанное им в его отважных странствиях в отдаленнейших странах света. Он начал свою карьеру в качестве морского офицера, но потом бросил службу, занялся живописью и скоро достиг в ней великих успехов. Стоит упомянуть о его способе копировать природу. У него устроена мастерская на чистом воздухе, которая особым своим приспособлением дает ему возможность работать прямо на солнце: от этого-то, выставляя свои модели на весь пыл индийского зноя, он и был в состоянии достигать таких эффектов, которых иначе ни за что на свете не достигнешь. Блеск и свет многих картин его индийской коллекции, больших и малых, живо напоминают всю горячую ослепительность тропических стран. В противоположность им, вы тут же видите снежные сцены, необыкновенно правдивые: а зимние эффекты иных военных картин страшно возвышают реальность рассказываемых им событий. В этих последних русский талантливый художник, и сам нередко принимавший участие в событиях турецко-болгарской войны, отбрасывает великодушно в сторону все односторонние впечатления и рассказывает печальную истину страшной войны. Первая здесь картина из так называемой им живописной поэмы представляет нам русского императора с его штабом, сидящего неподвижно на одной из высот близ Плевны, в день третьей атаки. Вдали поднимаются темные облака дыма, словно навстречу грозным громовым тучам, и зритель точно слышит трескотню ста тысяч ружей и рев артиллерии. Следуя по порядку, едет транспорт раненых русских, на другой день после сражения. Линия телег далеко протянулась по гладкой дороге, противное состояние которой вместе с первобытным устройством повозок заставляло бедных раненых испытывать такие мучения, для которых нет имени. Далее, еще сцена — путь турецких пленников после сдачи Плевны. Вся дорога вплоть до Дуная была усеяна замерзшими трупами — и так и написана картина: тут только и есть живых, что вороны да коршуны. Таковы главные картины, но есть и другие, в высшей степени замечательные, — так, например, картина изображающая отряд генерала Скобелева и его переходы через Балканы ночью, в трескучий мороз. Это угрюмое зрелище! Вся картина освещена лишь отблеском снега, и на этом фоне ясно вырисовываются закутанные русские солдаты. Надо видеть всю коллекцию, и это по двум причинам: индийская ее часть, заключающая, между прочим, воспоминание о путешествии принца Уэльского, полна любопытных и значительных подробностей; другая же ее часть, с картинами из войны, читает каждому урок более поразительный, чем все то, что мирный

путешественник способен был когда бы то ни было принести домой и передать сердцу народа“.

В заключение приведем только еще несколько кратких извлечений из двух других лондонских газет. „Morning Chronicle“ говорит, между прочим: „Процессия на слонах, с ее восточными великолепиями, среди живописной архитектуры и мириад человеческих существ — полна роскоши и блеска. Картина „Мечеть в Дели“ величава по эффекту, по впечатлению целомудренной и чудной архитектуры, а также по религиозности церемонии, тут представленной. Трудно выбирать отдельные замечательные вещи из числа массы остальных превосходных картин и этюдов меньшего размера, но между картинами из русской войны мы укажем на особенно превосходную картину: „Атака Плевны“ и „Путь турецких пленных“ (перечисляются далее и другие картины войны). Что касается индийских сюжетов, то большинство из них — столько интересные по сюжету, сколько могучие по исполнению этюды“. Кончая наши извлечения из лондонских газет, мы можем прибавить, что верещагинская выставка в Париже, осенью настоящего года, будет еще обширнее нынешней лондонской, потому что художник продолжает неустанно работать в своей мастерской, в окрестностях Парижа, а когда его выставка состоится, наконец, и в Петербурге, вероятно в начале января будущего 1880 года, то, без сомнения, вся коллекция его картин из последней войны будет уже совершенно окончена, и мы увидим то, чего еще не могли теперь видеть ни англичане, ни французы.

КОНЕЦ ВЫСТАВКИ ВЕРЕЩАГИНА В ПАРИЖЕ

Выставка картин Верещагина в Париже кончилась уже недели две тому назад. Обе коллекции, индийская и турецко-болгарская, упакованные и помещенные на четырех железнодорожных платформах, отправлены в Петербург. В конце января или в начале февраля откроется верещагинская выставка в Петербурге, в марте или апреле — в Москве. Из сообщенных уже прежде, в „Новом времени“, извлечений из парижских газет читатели могли видеть, как много толков самых разнообразных и горячих вызвали в Париже эти картины, таких толков, какие являются не иначе как в силу лишь самого живого и глубокого впечатления. Сам Верещагин приедет раньше своих коллекций, и его приезд решит вопрос о выборе помещения для петербургской выставки, устройство которой пока тормозится разными затруднениями. Но пока мы готовимся к встрече дорогих гостей и ожидаем их с нетерпением, их напутствует и летит им вдогонку громкий и разноголосый концерт похвал и осуждений парижской прессы, резюмирующий ее приговор тому, что она продолжает называть „событием“ улицы Вольней. Любопытно вслушаться в эти приговоры.

В результате оказываются два главных течения мнений: одно отдает предпочтение собранию индийских картин, другое сильнее высказывается в пользу картин на темы русско-турецкой войны. Численный перевес критиков на стороне последних. Любопытно то, что в этих мнениях также ясно обозначилось различие двух лагерей: классиков и натуралистов. Но в общем слышится признание за русским живописцем и за русской живописью права на полноправное гражданство в художественном мире: русское искусство заняло почетное и видное место, и заняло его прочно.

У Верещагина французская художественная критика признала самобытную и оригинальную физиономию, хотя и сравнивает его поминутно с корифеями французской школы, а это в устах француза, как известно, следует принимать за высшую похвалу. Он столько же популярен, говорят теперь французы, в России, как популярны Невилль и Детайль во Франции.

„...Мы не хотим сказать, чтобы талант Верещагина возносился до головокружительных высот (Vertigineux), на которых немислимо никакое сравнение, но говорим, что это талант цельный, очень сильный и глубоко оригинальный...“ (Siècle).

„...Иностранный живописец, иностранная живопись! (peintre étranger et peinture étrange!) — острит „Télégraphe“. — У этого русского порывы, достойные Курбе... Сколько ни наводил на него лака Жером и наша школа, он все-таки калмыком так и остался...“

Новый журнал „Monde parisien“ провозглашает, что за что ни возьмется Верещагин, все у него выходит в картинах „полно жизни, тепла, движения и правды... Это реализм, как уже много раз было справедливо высказано, но реализм счастливый, без предвзятой идеи, стоящий выше кружковых распрей и спора школ. В его независимости лежит тайна того обаяния, какое имеют для нас в настоящее время произведения Верещагина и какое мы испытывали раньше, глядя на картины Реньо и Фортюни... Для всех, интересующихся искусством, останется событием внезапное появление в Париже нового жанра, о существовании которого еще накануне трудно было бы догадаться... Люди понимающие отведут Верещагину, без сомнения, то место, какого он заслуживает, т. е. отведут ему одно из первых мест в живописи“.

Газета „Gil Blas“, рядом с забавным отзывом, что Верещагин в ином не пошел дальше искусной декоративности, тут же говорит, что он обнаруживает „качества серьезного и превосходного живописца“, особенно в военных картинах. „Я не знаю картин, — говорит критик, — передающих с такой силой впечатление войны“.

„Талант Верещагина, — говорит „Constitutionnel“, — не поражает как гром, и не может быть назван глубоко оригинальным, так как в нем можно указать некоторое сходство с тремя манерами — и уже бесспорно с двумя — с манерой Ораса Верне и молодой французской школой, но он обладает, тем не менее, в высшей степени „индивидуальностью“. Разбирая картину „После победы“ (турецкий солдат, нарядившийся русским офицером, в кругу смеющихся товарищей), критик „Constitutionnel“ говорит: „Конечно [?] эта картина очень талантлива и напоминает манеру Ораса Верне; но не с подобными соперниками тягаться Верещагину“.

Тот же критик находит в кисти Верещагина родственные черты с живописцами голландской школы, называет его „азиатским ван дер Гейдом, за тонкость и законченность кисти, доходящей по временам до мастерства Рембрандта внезапными переходами света и тени, преобладанием эффекта“.

Маленькие картины вызывают наиболее похвал: „Небольшие по размеру, они очень велики по производимому впечатлению“. В заключение ставится вопрос: „Сказал ли, однако, ими (маленькими картинами) последнее свое слово Верещагин?“ У него есть попытки к переходу на другую манеру. Удастся ли ему перешагнуть от „жанра“ к большой живописи?

„Charivari“ против обыкновения почти вовсе не ругается, хотя высказывает кое-какие упреки иным картинам Верещагина „за фотографические их качества“, любовь к деталям и крайнюю точность, но прибавляет, что „ощущаешь расположение к снисходительности перед массой этюдов, писанных с природы и исполненных с таким глубоким уважением к неумышленной правде... Главные качества Верещагина: чуткость и уважение к природе, в соединении со смелостью комментатора“.

„Parlement“, объявив, что „русской школы еще не существует“ (заметим, что это совсем одиночное мнение, не встретившее отзвука ни в одной из остальных газет), соглашается, однако, что Россия обладает несколькими примечательными живописцами. За Верещагиным, в частности, благодаря успеху, заслуженному его выставкой в Париже, газета признает право на исключительное внимание критика. „С удовольствием следуешь за Верещагиным в его исследованиях, составляющих ряд этюдов, отмеченных печатью правды, и это до такой степени, что их настолько же можно назвать документами, насколько произведениями искусства“.

В дополнение к приведенным выпискам, которые можно было бы увеличить множеством других, надо еще сказать, что во время двухнедельной выставки Верещагина в Париже там появилось множество его биографий, портретов; были даже личные воспоминания, напечатанные в газетах. Интереснейшие между этими последними — во-первых, заметки Клареси, уже давно одного из ревностнейших поклонников и пропагандистов Верещагина, а во-вторых, напечатанное в „Монитере“ воспоминание Дика де Лонэ, бывшего в Болгарии во время последней турецкой войны в качестве корреспондента которых-то французских газет, и потому видевшего Верещагина не только в мастерской, но и в лагере и на боевом поле. Эти последние воспоминания в высшей степени интересны...

1880 г.



ОПЛЕВАТЕЛИ ВЕРЕЩАГИНА

В 1874 году, когда Верещагин открыл свою туркестанскую выставку, у нас был всего один Тютрюмов. Теперь их налицо целых два. Оба в „Новом времени“. Годы даром не прошли — трихины живо плодятся, — и ничего не потерял тот человек, кто, шесть лет назад, не успел узнать первоначального Тютрюмова или позабыл его с тех пор. Вот вам, вместо старого доброжелателя отечества, целые два новые, свеженькие, и хоть они не академики и не профессора, а стоят и того, и другого. Полюбуйтесь.

Старый Тютрюмов ретиво вступался за правду, за одну правду; он открывал глаза публике, каким-то чудом невольнительно пришедшей в восторг от невиданного ряда созданий. Новые Тютрюмовы точно так же спешат остановить восторги нынешней публики, удерживают ее благоразумною рукой на краю пропасти: „Куда, несчастная, бежишь, куда торопишься? И чем без толку восхищаешься? Повороти оглобли и ступай домой — спать. Верещагина картины — это одна куча неправд, сырого мяса, животных, вместо людей, ловкие эволюции художника, постигшего дух времени и умеющего уловить его“.

В 1874 году старый Тютрюмов писал, что Верещагин употребляет всевозможные средства пустить пыль в глаза публике и обморочить знатоков; так, например, одни картины он осветил огнем, чтоб прикрыть разные недостатки, другие осветил лишь слабым светом из окон, а вообще ко всем своим картинам не пускал публику близко подходить посредством перил; наконец, для привлечения симпатий публики, пустил в ход бесплатный впуск на выставку, продажу каталога по баснословно дешевой цене и т. д. Нынешние Тютрюмовы не решаются повторять целиком всех гадостей и пошлостей своего высокого патрона — он был тогда, за свои позорные подвиги, слишком пришибен общим презрением и соболезнованием к его идиотству; но некоторые из его прекрасных аргументов они все-таки еще раз потащили на сцену, и пока один, неизвестный, более налегает теперь на уменье Верещагина обдeldывать свои делишки, другой, выступивший под буквами В. П., с милою игривостью указывает на то, что этот, мол, Верещагин точь-в-точь, будто бы, даже и не русский, а враг. Вот, не угодно ли, сличите сами. Неизвестный писатель „Нового времени“ говорит: „Ни у кого из предшественников Верещагина не было столько всевозможных ресурсов, столько уменья ими пользоваться и столько

практического ума для того, чтоб производительно затрачивать свой труд. Он не создает школы, но создает самого себя, свой талант, свой образ воззрений, свою манеру письма, свои типы, свое умение и средства располагать своим достоянием...“ Словом, Верещагин — ловкий парень, знающий, как надо зашибать копейку. Не то же ли самое, только короче и ближе к цели, да еще с меньшим фарисейством, высказывал Тютрюмов, когда писал: „Такому художнику, как Верещагину, полезны только деньги, деньги и деньги, которые он умел ловко выручать...“ Точно так же и г. В. П.; он нынче пишет: „Зачем эта бравада врага, нарисованная рукой русского художника? Или эту картину художник назначает для украшения стен Дольма-Бахче?“ Все это говорилось умными Тютрюмовыми уже шесть лет назад. Посмотрите, даже выражения, слово в слово, те же. И Тютрюмов и его приятели (из профессоров и генералов) сто раз тогда повторяли: „Да что это за картина? Точно будто Верещагин писал их по заказу хивинского хана, для украшения его дворца!“ И повторяли они эти умные, истинно патриотические слова прямо в уши Верещагину до тех пор, пока, наконец, чуть с ума не свели гордого и впечатлительного художника. Он взял и сжег, в отчаянии, три из лучших своих картин. Даст бог, однако, новые Тютрюмовы не добьются до столько же интересных результатов!

Да, хороши эти Тютрюмовы, их же благополучный род у нас не иссякает, а все только плодится и множится! Они даже в гору идут. Тот Тютрюмов, старинный, был бедный мазилка, скудный умом, державший с трудом перо в руках и только смиренно повторявший, что старшие, закулисные, говорили и нашептывали со злости и зависти, или что подсказывало ему собственное неразумие. Ну, а нынешние, вместе доки и писатели, про все разумеющие, обо всем ведающие, даже про Ахиллесов и Агамемнонов, которых, к крайнему их сожалению, не оказалось в картинах Верещагина — ну, а эти что, каких нашептываний чужих слушаются, каких собственных жалостных неразумий выступают проповедниками?

Один уверяет, что Верещагин сатирик, потому что у него в картинах все только дым, да порох, да трупы, и не на чем отдохнуть; а потом еще спешит объявить, что Верещагин не знает и не понимает, что такое реальная художественная правда. О, несчастный! Лондон, Париж и Петербург толпами ходили смотреть выставку Верещагина, находили ее небывалою, неслыханною и невиданною по правде и близости к натуре — и все потому, что Верещагин не уразумел еще, что такое истинная реальность, тщательно скрываемая в портфелях „Нового времени“, все потому, что у Верещагина только и есть, что дым, порох и животные, вместо людей. Странная Европа! Должно быть с ума спятила, и писатель из „Нового времени“ сумеет поставить ее на место.

Нечего сказать, прекрасное понятие у неизвестного писателя о том, что такое сатира.

Очень мне нравятся также ссылки неизвестного то на Европу, то на графа Льва Толстого. Один раз Европа ничего не значит, другой раз, тут же, только несколькими строками ниже — она все значит. Раз он говорит: „Как был понят в Париже Верещагин, нам до этого нет никакого дела“. Вот и прекрасно; человек твердый, независимый, на

одного себя опирающийся. Но капельку пониже: „Попробуй Верещагин показать французов в таком же виде (как русских), они заговорили бы не то, и были бы правы“. А еще: „В Париже имели право говорить: вот они, какие русские, посмотрите, даже пленных морозят, о, варвары!“; и еще дальше: „Верещагин остерегся представить картины индийского быта, которые бы кололи глаза англичанам“. Но, позвольте спросить, если вам никакого нет дела до того, как был понят Верещагин за границей, какое же вы после того имеете право еще ссылаться, одну секунду позже, на тех же французов и англичан, насчет того, как бы они приняли те или другие картины Верещагина, как бы на них посмотрели. Дела нет до Европы, так не извольте уж о ней и рот разевать.

Вот-то логика! А главное: какое миленькое, хорошенькое обвинение Верещагина в подхалюзничестве и прихвостничанье перед французами и англичанами. Тех, мол, трусишь и с ними ухо держишь остро, а нам — валишь что ни попало, что ни взбредет в бесполокковую голову! Да ведь опять тут налицо старинный Тютрюмов: „У Верещагина, дескать, одно только на уме и есть — деньги, деньги и деньги, он об одном только и думает, как бы половчее сбыть картины“. Да, да, это все у того самого Верещагина, который от великой жадности к деньгам делает даровую выставку вот уже в третьем конце Европы и платит бог знает какие тысячи рублей за перевозку своих тысячей пудов! У того Верещагина, который, чтоб удачнее продать свои подхалюзные картины французам и англичанам, перед началом выставок в Париже и Лондоне печатно объявлял, что картины не продаются!

Нет, посмотрите, какую неслыханную логику громоздит с досады, что ли, или, может быть, чтоб кому-то понравиться, неизвестный писатель „Нового времени“. Картины Верещагина у него — и тенденция, и сатира, и атмосфера, в которой задыхаешься, и классическая трагедия, и мелодрама — и я уж и не знаю, что такое. Помня тон и пример своего оригинала, Тютрюмова, писатель „Нового времени“ корит Верещагина даже за то, что у него есть средства „всякий этюдец вырисовать, вставить в красивую рамку и собрать нечто целое, свою поэму, свой роман“. Вот-то напасть! Уж и красивые рамки помещали, уж и они в вину поставлены, точно будто даже самый последний нищий живописец выставлял когда-нибудь свои этюды без рам. Несчастный неизвестный даже и того не знает, что не один Верещагин выставлял разом целые массы своих произведений; это делали и другие, например, хоть бы Курбе — да и не он один.

На графа Льва Толстого тоже очень хороши ссылки, нечего сказать. Граф Лев Толстой теперь уж обратился, для писателя „Нового времени“, в колотушку, чтоб по головам бить тех, кто не нравится. Кто сомневается, что Лев Толстой великий писатель? Но кто же сказал, что все должны создавать свои произведения только на его манер, и ни шагу в сторону? Что у него есть, то непременно и все другие подавай, а не подали — сейчас хлоп по голове. На, мол, тебе, зачем ты не Лев Толстой! И просто, и умно.

Но лучше всего то, что именно Верещагин более чем кто-нибудь на свете имеет родство именно с Львом Толстым по своему взгляду на войну и на тех, кто ее производит. Оба они уже давно покончили с Ахиллесами и Агамемнонами, которых так хочется неизвестному

писателю; оба они давно не веруют в идеальности битв и неумолимо рисуют всю их оборотную сторону, потому что видели ее собственными глазами и потрогали собственными руками. Изображение правды, и только одной неподкрашенной правды — самое высочайшее достоинство их обоих. Этим-то оба художника так и дорожили каждому, кто способен что-нибудь понимать не по-казенному; но неизвестному писателю и горюшка до всего этого мало. Ему одно только казенное и нужно, одно оно ему только и понятно, и наверно он захлебывался бы от восхищения, если б, вместо чудной галереи Верещагина, ему поставили бы перед глазами все тысячи холстов, например, хоть бы из версальской галереи, с „ура“, барабанами и трубами, с размахнутыми руками и выпученными глазами, с вечною торжественною победой и вечными лакированными физиономиями, со всем тем, от чего тошнит всякую здоровую, еще необказененную натуру. Ну, да что делать, всякому свое!

Другой писатель „Нового времени“, В. П., такой же, должно быть, любитель картин на версальский манер, как его неизвестный товарищ. Какой курьезный господин! Ему непременно нужно, чтоб картины войны были полны лжи, припрятываний и подкрашиваний, и тогда только он будет доволен и счастлив. Он с каким-то медным лбом спрашивает: „Зачем обезображенного мяса в картинах так много?“ и никак, бедняга, не в состоянии отгадать простого ответа: оттого, что так много его в самом деле и было. Как это понять, о нет! Боже сохрани, ему надо в картине поменьше того, что есть, и побольше того, чего нет и не было; не то сейчас — „ложь, сатира, неправда, злостное подчеркиванье!“ Какое ему дело до того, что турки, в самом деле, варварски обезобразили и по-разбойничьи ограбили тела избитых русских под Телишем? Пусть это было, только не смей представлять этого: это неправда, этого не должен никто видеть, это надо спрятать и позабыть, только бы налицо были трубы и барабаны! И этикие-то господа смеют говорить за других, за целую массу русских смеют уверять: „Глубоко и сердечно обидится русское, простое мужицкое или солдатское сердце за правду этих картин“. Да подите вы, отстаньте с вашим „простым мужицким и солдатским сердцем“, держите его дома, для собственного употребления! Кому оно нужно, это ваше „простое русское сердце“, чудно премудрое и карикатурно обидчивое? Подите, побывайте только на выставке, послушайте, что там думают и говорят все тысячи настоящих, не газетно-фельетонных русских, и вы узнаете, обижаются ли и плачутся ли они на Верещагина, взывают ли с него за то, что он не дает своими картинами того пошлого „мира и спокойствия“, которого вам так бы хотелось.

Да, еще: непременно, чтоб тут были „молящиеся“, чтоб краски не были „слишком мрачны“ — ну, вот тогда и будет налицо настоящая история. Что за карикатура!

Но что всего смешнее и печальнее: оба писателя, и неизвестный, и известный, в превеликом неудовольствии на Верещагина, зачем он не написал таких-то и таких-то сцен из турецко-болгарской войны, зачем пропустил то, зачем не изобразил этого? Да кто вам сказал, великие ценители и судьи, что Верещагин закаялся больше писать картины из этой войны, и что до сих пор изобразил, на том только и остановится? Может быть, у него в голове еще сто картин, таких же

великих созданий, как большинство нынешних. Или вы наверное знаете, что только в ваши премудрые головишки могло войти понятие о том, сколько великодушия, храбрости, неслыханных подвигов самоотвержения и величавой в своей простоте человечности проявили несметные тысячи русских, побывавших на войне, военных и статских, старых и молодых, мужчин и женщин, иногда даже полудетей? Неужели Верещагин, с широким сердцем и глубокою художественною натурою, меньше это понимал, он, все это видевший собственными глазами на поле битвы, сам под ядрами и гранатами, чем вы, комфортабельно гревшиеся у печки в Петербурге? Или же он провинился тем, что берет сюжеты для своих картин, один за другим, не в том порядке, как вы прикажете, а как диктует ему его собственное, объятное вдохновением чувство и воображение?

Но представим себе на одну секунду, что Верещагина больше нет на свете, он умер и не напишет больше ни одной картины из турецкой войны, кроме тех, что теперь у нас перед глазами. Что ж! Неужели и в самом деле картины его стали меньше оттого, что не все целиком сцены войны тут представлены? Станный народ! Вечное повторение той распреемной собаки, что разинула рот, чтоб схватить то, чего нет, и выронила то, что есть. Правда, красота, небывалый реализм, глубина поэзии, захватывающее чувство — все это по боку; ничего этого они не видят и не понимают, все это летит понапрасну мимо, только бы великий свой патриотизм показать, только бы свое глубоководное понимание истории и искусства заявить. „Тебя без скуки слушать можно. А жаль, что незнаком ты с нашим петухом: еще б ты боле наострился, когда бы у него немного поучился“. Вот они что!

Но петухов теперь тут не один — целых два.

Не все картины у Верещагина равны — далеко нет. У него есть и посредственные, есть и слабые — и публика их очень хорошо различает, хотя, конечно, никогда не поставит в великий укор: где же видан художник, у которого в целом ряде произведений (да еще в такой громадной массе, как у Верещагина) все было, как на подбор, только алмазы да жемчужины наивысочайшего калибра? Это дело просто невысказанное. Но кто же у нас не чувствует всей великости верещагинской выставки, не имеющей себе ничего подобного (в том же роде) не только у нас, но и во всей Европе? Ведь лучшие современные живописцы войны, Невилли и Детайли, как ни высоко стали в сравнении со всеми своими предшественниками (Орасами Верне и всеми остальными без конца), но стоят еще далеко от нашего Верещагина по глубокости и смелости реализма. Что касается техники, то недаром лучшие английские и французские живописцы заговорили в один голос, увидев картины Верещагина, что у него должна учиться вся их школа. И немудрено: не только по технике, но и по выражению, по чувству, по мысли, Верещагин никогда еще так высоко не поднимался, как теперь, в своих картинах из турецкой войны. Не понимает этого только тот, кто лишен всякого художественного чувства и смысла.

Да, скажите, кто у нас не был потрясен и тронут до самых корней души этими чудными представлениями самой великой из наших войн, у кого не захватывало дух перед этими изумительными сценами,

подобных которым не видывало еще европейское искусство? Кто не думал про себя сто раз: вот картины, которые должны были бы стать народным достоянием, которые должны были бы быть куплены все разом, целиком, и занять первое место в русском народном музее, вместо всевозможных чужестранных мадонн и Агамемнонов; вот картины, которыми наше отечество имело бы право гордиться перед целым светом, как оригинальнейшим созданием своеобразного русского таланта и ума; вот картины, на покупку которых должна бы сложиться вся Россия, если уж никто в отдельности не сыщется, кто бы их купил. И, однакож, не все так думают. Нашлись тоже и оплеватели, которым одно только нужно: доказать дрянность, тупость и глупость Верещагина, злобу его на Россию и искажение им всего самого лучшего и высокого в русском народе, и, наконец, намекнуть на то, что, мол, и писать-то красками Верещагин стал гораздо хуже прежнего. О, невежды! Точно будто они понимают в этом что-нибудь выше своих копыт!

По счастью, и чтоб меньше было нам стыдно, таких доблестных мужей оказалось у нас всего два.

Чудеса, право, откуда редакция „Нового времени“ таких выкапывает? Или она, действительно, стала нынче верным приютом для всего, что только есть самого гнилого на свете?

ВЕНСКАЯ ПЕЧАТЬ О ВЕРЕЩАГИНЕ

I

Наша печать сообщила несколько отрывочных сведений о том, что говорилось и печаталось в Вене по поводу Верещагина. Но мне кажется, нам следовало бы знать тут больше. Верещагин занял, в последнее время, такое первенствующее место не только в русском, но во всем европейском искусстве; его картины до того затронули современность и важнейшие вопросы художества; впечатление, произведенное его созданиями во всех почти главных европейских центрах, было так громадно и необычайно; наконец, успехи его недавней выставки в Вене до того выходят из ряда вон, что было бы, мне кажется, необходимо свести вместе все то, что было высказано, в последнее время, австрийской прессой по поводу этой последней выставки, превзошедшей, повидимому, во мнении публики, даже все предыдущие. У меня есть в руках все к тому материалы. По моей просьбе, знакомые и приятели доставили мне из Вены около 50 газетных статей, напечатанных про Верещагина и его картины, за и против, во время его выставки. Навряд ли много венских статей за это время остались мне неизвестными.

Первое впечатление было такое: „Как так? Может ли быть? Вероятно ли, чтоб что-то такое совершенно необычайное пришло к нам из России?“ — „Что-то хорошее из России — этому трудно даже поверить!“ — восклицает сатирическая газета „Floh“, и вслед затем продолжает: „и все-таки верещагинская выставка в самом деле — явление такое необычайное, что совершенно понятным становится громадное стечение венской публики у здания выставки“. Такое же удивление при появлении русского с громадным талантом высказано и во многих других венских газетах. „Vorstadt-Zeitung“ наивно замечала, что ведь у русских так мало порядочных живописцев и скульпторов, что они стоят, по художеству, даже позади шведов и датчан! Венский кружок художников, к которому Верещагин должен был обратиться за помещением, явно не доверял вначале слишком значительному успеху нашего художника. Несмотря на необыкновенный его триумф в Париже и Лондоне, в прошлом и позапрошлом годах, несмотря на личное, может быть, знакомство их с созданиями Верещагина, если не по настоящим оригиналам, то хотя по колоссальным фотографиям, находившимся в 1873 году на всемирной венской выставке, несмотря на все это, кружок венских художников побаивался и пожимался,

когда речь зашла о том, чтоб принять на свой счет все расходы по перевозке из России и Парижа картин Верещагина, а также все расходы по устройству выставки, и затем уже пользоваться всей выручкой платы за вход. Однако страхи их были напрасны: только что доставленный мне из „Künstlerhaus'a“ официальный отчет их художественного общества, за истекший год, доказывает, что в течение 26 дней верещагинской выставки платящей публики перебывало на выставке 94.892 человека (по годовым билетам с уменьшенной платой, так называемым „Kunstliebhaberbillets“ имели вход на выставку еще несколько тысяч человек), а каталогов за это время продано 31.670 экземпляров. Чистого барыша общество получило 15.500 флоринов (расходов было свыше 8.000 флоринов), и цифра этого барыша была бы, конечно, еще выше, если бы Верещагин не настоял на том, чтобы сбор за целых 3 дня в конце выставки пошел в пользу бедных города Вены, а сбор еще за один день — в пользу пенсионного капитала прислуги, состоящей при этом художественном обществе. Кроме того, Верещагин настоял еще на одном непрременном условии выставки: чтоб плата за вход была доведена до возможного минимума. Художники долго не соглашались: они считали, что это будет нарушением всех привычек венской публики, если публике позволят платить за вход меньше того, что она много лет уже платит; некоторые даже прибавляли, что, кажется, лучше было бы держать входную плату повыше, „а то напозет на выставку много всякой дряни“. Но Верещагин публично объявил в заседании, что он вовсе не желает показывать свои картины только графам да графиням, а лучше несколькими десяткам тысяч венцев бедных и вовсе незнаменитых. Сверх того, он требовал, чтобы хоть училищам и солдатам позволено было ходить на его выставку даром. Последнее было сочтено уже окончательно невозможным, а первое — крайнее удешевление платы — устроилось, как он хотел. Но некоторые газеты (особенно „Neue freie Presse“, 1 ноября) провели это и напечатали про заботливость Верещагина насчет неимущих классов: это удешевило к Верещагину всеобщие симпатии. „Верещагин теперь — герой дня в Вене!“ — восклицал „Resther Lloyd“ (1 ноября). Масса народа громадно увеличилась, тронулись с места и появились на выставке сами форштадты, отдаленнейшие захолустья города, отроду не бывавшие на выставках перед картинами, да еще вдобавок — русскими. В последние дни выставки, по рассказам почти всех газет, стали появляться толпы поселян из подгородных деревень Вены и число их с каждым днем, до самого закрытия выставки, все только увеличивалось. Конечно, этим исполнялось одно из самых заветных желаний Верещагина, чтоб его картины видел весь народ, сам народ. Что за толпа, что за давка была при всем этом в залах „Künstlerhaus'a“ — легко себе представить. Свыше 12.000 человек перебывало на выставке в последний день; в остальные дни бывало от 5 до 8.000, иногда больше. Военных всегда бывала целая масса, и хотя газеты одно время сообщили было сведения, будто военный министр запретил австрийским солдатам бывать на верещагинской выставке, из боязни ослабить их боевой дух, но этот слух оказался злостной выдумкой чешских газет („Neue freie Presse“, 14 ноября), и солдаты продолжали, до конца выставки, посещать ее такими же густыми массами, как и остальное городское и сельское

население Вены и ее окрестностей. „Ничего подобного отроду не видано в Вене“, — в один голос твердили все газеты. Сами художники ставили Верещагина так высоко, что еще в начале выставки сделали торжественную овацию, а после окончания выставки почти не хотели смотреть на новую картину Пилоти: „Мудрые и глупые девы“, только что приехавшую из Мюнхена, и говорили, что при сравнении с Верещагиным проигрывает даже сам Макарт, а Пилоти и Макарт — это одни из величайших народных слав немецкого художества нового времени, и нужно было немцам быть потрясенными, в самом деле, до глубины души, чтобы решиться вдруг пожертвовать высшими своими национальными художественными идолами — в пользу какого-то, бог знает откуда взявшегося, чужого художника, да еще русского!

Биографиям и портретам Верещагина и всяческого рода иллюстрациям его картин, появившихся за время выставки в Вене, — можно сказать, не было числа. О некоторых из характернейших иллюстраций мы будем еще говорить ниже. Заметим здесь биографическую и индивидуальную подробность, которой мы до сих пор нигде не встречали, ни в одной из русских, французских и английских биографий Верещагина: „Отличия Верещагина, — говорит биография при каталоге выставки, — во внешнем виде от русско-славянского типа объясняются тем обстоятельством, что у него в жилах течет татарская кровь: его дед был женат на крещеной татарке, которую он однажды увидел случайно в церкви и полюбил“. Таким образом, Верещагин вместе с Пушкиным, Жуковским, Державиным, Карамзиным, Серовым и несколькими другими, принадлежит к числу тех замечательных людей русских, которых ближайшие родственники в восходящей степени принадлежали к тому или другому восточному племени.

Уже с самого первого дня выставки газеты были наполнены самими восторженными отчетами. Сначала они рассказывали о необыкновенно художественном, даже внешнем, впечатлении от общего убранства выставки: вся лестница и разные места выставки были увешены индийскими, тибетскими, кашмирскими, туркестанскими, самаркандскими и киргизскими коврами и материями, привезенными Верещагиным из его путешествий, по стенам и в витринах была расположена, можно сказать, целая восточная этнографическая выставка, служившая иллюстрацией туркестанским и индийским картинам и этюдам Верещагина: тут были идолы, одежды, оружие, орудия, всяческая утварь, музыкальные инструменты, даже чучела птиц, шкуры и рога диких животных — весь художественный аппарат, служивший художнику при исполнении его картин. „Такой изящной, полной вкуса и интереса внешней обстановки на художественных выставках у нас в Вене отроду не видано“, — говорили газеты, ну а что следовало за этой внешней обстановкой, было, по единогласному отзыву венских газет, уже совершенно необыкновенно.

„Morgenpost“ (27 октября) заявила, что в первый же день Верещагин получил на своей выставке поздравления со всех сторон. „Поразительно было видеть, — прибавляла газета, — как старик Амерлинг (один из лучших венских художников) подошел к русскому живописцу и с энтузиазмом стал высказывать ему свой восторг, но, наконец, слов у него нехватило, он бросился к Верещагину на шею и горячо поцеловал его.

„Таких картин, как верещагинские картины из болгарской войны, еще отроду нигде не писали, — восклицал „Fremdenblatt“ (29 октября). — Это что-то от самых корней новое и в высшей степени современное, XIX столетие, хотя и русское, по форме и содержанию. Никакой прежний период искусства не осмелился бы на что-нибудь подобное. Такую живопись способно производить на свет только время телеграфов, телефонов, спотворе, вдобавок, и освещает-то такую выставку по-новому — электричеством. Готовые эстетические правила и рецепты тут не годятся; художник эмансипируется от них, и его право здесь состоит в том, что его зритель совершенно забывает себя перед его картинами. Вечно что-нибудь новое из Африки, говаривали римляне; мы можем теперь сказать нечто подобное про Россию. Какие еще неожиданности культурной жизни скрывает от нас европейская Сибирь? Какие еще новые формы жизни и искусства проявит она?.. Техническое мастерство Верещагина — изумительно“.

„Vorstadt-Zeitung“ (4 ноября) находила, что картины Верещагина — это „совершенно новое изучение истории. Ничего подобного его сценам из турецко-русской войны — еще никогда не бывало! Во все времена существовали на свете кровавые изображения военных сцен и картины со сценами самыми зверскими, но редко они производили поразительное действие. Напротив, картины Верещагина захватывают тебя всего и с непобедимой силой, потому что они правдивы. Реализм всегда правдив и понятен, а картины Верещагина реальны до последней крайности“.

Один из лучших венских художественных критиков, Ранцони заявил („Neue freie Presse“, 1 ноября), что — „что ни рассказывай про картины Верещагина — никакого понятия о них не дашь. Надо самому итти смотреть их“.

Подобных отзывов о неслыханном и невиданном впечатлении, произведенном выставкой Верещагина, было так много, что мудрено было бы их все здесь выписать, и я принужден ограничиться несколькими приведенными примерами.

Но с самого же начала все газеты (и, повидимому, вся публика) сходились на том, что всего важнее, всего поразительнее на целой выставке — картины из болгарской войны. Не было, конечно, ни одной критической статьи, которая не отзывалась бы с восторгом про первые две серии верещагинских картин и этюдов: туркестанскую и индийскую; но, просматривая все венские газеты за все время выставки, не остается сомнения в том, что присутствуя в „Künstlerhaus'e“ только две эти коллекции, они не произвели бы и половины того впечатления, какое произвели картины болгарской войны. Те картины всеми были признаны в высшей степени мастерскими (разумеется, в разных степенях, не все же могли быть совершенно одного и того же достоинства), все восхищались мастерством фактуры, глубоким поэтическим настроением, веющим от них, удивительной передачей природы и людей, но бесспорное преимущество все отдавали последним.

„В картинах и эскизах из Средней Азии и Индии обнаруживается необыкновенное мастерство Верещагина в индивидуализации и характеристизации“, — говорит „Vorstadt-Zeitung“ (25 октября). Его „Поющие дровиши“, его „Среднеазиатские политики“ представлены великолепно. Точно так же его колоритное дарование значительно. Его ландшафт — „Утро в Кашмире“ — действует как-то странно своим необычным

колоритом. Но главный интерес составляют постоянно его сцены и эпизоды из русско-турецкой войны: они производят поразительное впечатление, потому что они правдивы, потому что они пережиты самим автором“.

„Между верещагинскими картинами на сюжеты индийские и туркестанские, — говорил „Tageblatt“ (27 октября), — есть художественные произведения необыкновеннейшей красоты, и, несмотря на это, военные картины производят более всех впечатления: более всех других созданий оригинального русского живописца они поражают и привлекают к себе каждого. Кто увидит их вечером (при электрическом освещении), наверное проведет беспокойную ночь: даже во время сна будут его преследовать ужасы войны, как они здесь изображены с поразительной виртуозностью“.

„Morgenpost“ (27 октября) находила, что восточные картины Верещагина великолепны по краскам, что они chefs d'oeuvre'ы и возбуждают справедливое удивление, что картина „Великий Могол в мечети“, раньше остальных встречающаяся зрителю, когда он по лестнице поднимается к залам выставки, „тогда же влечет его симпатии к гениальному русскому живописцу“, но главное на выставке — картины из русско-турецкой войны, сильно действующие не только по своему поразительному содержанию, но и по истинно художественному выполнению“.

Та же „Morgenpost“, несколько дней спустя (3 ноября), прибавляла: „Рассматривая картины русско-турецкой войны, почти забываешь, что так недавно видел другие еще произведения этого необыкновенного русского мастера: солнечные картины Индии и даже туркестанские сцены, тоже довольно-таки ужасные, отступают на дальний план в нашем воображении, лишь только наши глаза остановятся на изображениях русско-турецкой войны. Они овладевают всем нашим чувством и мыслью: бедствия, злополучия целого мира оживают в нашем сердце, и если намерение художника состояло в том, чтобы иллюстрировать во всей правде ужасы войны и лихорадочно потрясти каждый нерв в груди человеческой, — он вполне достигнул своей цели... Верещагин создает свои картины совершенно иначе, чем великие живописцы: он не хочет производить впечатления художественным приложением своего материала, он даже и не пробует ничего в этом смысле, зато он понимает деталь, как немногие. Каждая его фигура есть маленький chef d'oeuvre сам в себе, и каждая складка нарисована характеристично. Так, например, в его великой картине — „Перевязочный пункт“ мы не считали, сколько там бесчисленных фигур, но каждая, виденная нами, выражает иным образом новое страдание. Застывшая кровь проступает на белых перевязках с почти отталкивающей правдой; черты раненых, умирающих выражены с самым неоспоримым мастерством, и группа примыкает к группе с глубокой правдой и безыскусственностью. Какое-то, говорят, важное лицо, в России, воскликнуло перед этими картинами: „Да Верещагин революционер!“ (в искусстве, конечно). Да, он революционер, против свирепостей войны и против правил искусства. Его картины действуют, как огненная проповедь против тех, кто разнуздывает все военные ужасы...“ Про некоторые из этих картин критик замечает, что они, без сомнения, „гениально созданы и выполнены“.

„Верещагин, — говорит он, — научился видеть и писать в двух странах света, в Европе и Азии, в путешествиях и на войнах. Он рос,

словно какой-то художественный ландскнехт; его копьем была кисть, его щитом — палитра. Он и мерз, и горел, и исходил кровью с товарищами на войне, он лежал с ними в палатках, среди туркестанских степей и в замерзлых рвах Шипки и Плевны. Вот где он добыл себе горячее сочувствующее им сердце, он с ними слился воедино. Но он остался человеком природы. У него острый глаз степняка и стальные когти казака. Он не задумывается ни о каких, живых или мертвых, „образцах“. Он учился писать у Жерома, и это влияние очевидно в некоторых туркестанских его картинах (т. е. картинах первой его эпохи), но у него есть, сверх того, какая-то своя собственная азиатская свежесть; какая-то нецивилизованная первобытность, от которой, как небо от земли, далек его несколько гладкий и прилизанный учитель... Его рука слушается только глаза: ландшафты, боевые сцены, архитектура, этнографический жанр, портреты, неодушевленные предметы аксессуаров — все слетает с полнейшей непринужденностью с его кисти. Само собою разумеется, он такой же талант по части колорита... Верещагинские картины из Индии и Туркестана принадлежат к наилучшему, что только произвела на свет, по части восточных картин, наша новейшая, объезжающая весь мир живопись... Верещагин, вообще, величайший мастер в схватывании эффектов света и тени. Его *clair-obscur* навряд ли может быть превзойден кем-либо... Но наибольшее впечатление произвел он своими картинами из русско-турецкой войны. „Я не изображаю милую, красивую войну,—говорит Верещагин;— я видел безобразную войну, и пишу только то, что видел; может быть, несколько поменьше, но никак не больше“. Его искусство — совестливое, правдивое; он считает своим долгом показать миру те страдания, в которые он сам себя ввергает, принимаясь за войну. Тут уж нет помину о блестящих кавалерийских атаках, об усеянных орденами штабах“.

Описав с энтузиазмом все главные картины Верещагина из русско-турецкой войны („Перед Плевной“, „Дорога от Плевны“, „Перевязочный пункт“ и др.), „Tageblatt“ (20 октября) говорит, что „картина „После сражения под Телишем“ есть что-то уподобляющееся видению Иезекииля“. Нечто еще более безотрадное, чем эти 1 300 трупов, над которыми священник поет в открытом поле панихиду, показывает нам Верещагин в своем „Турецком госпитале“. Сквозь расширенные оконницы едва проникает свет, так что с трудом можно различать нагроможденные груды мертвых, из которых одни уже почти сгнили, другие только недавно покончили с жизнью“.

„Впечатление, произведенное Верещагиным в Вене,—беспримерно,—пишет венский корреспондент в берлинскую „Tribune“ (15 ноября).—Этим всего более художник обязан своим картинам из русско-турецкой войны. Изображенные здесь моменты так выбраны, как будто их создавал не живописец, а драматик, и впечатление, производимое ими на зрителя посредством реализма, не отступающего ни перед какими крайностями, так глубоко, что они представляются громким протестом против войны, красноречивым предстательством за вечный мир. С другой стороны, эти картины являются апофеозом русского войска в войне за освобождение угнетенных славянских братьев... Верещагин один из многостороннейших живописцев, каких мы только знаем. Он трактует пейзаж столько же виртуозно, как фигуры: он пишет архитектуру

столько же превосходно, как животных. Особливо (по части техники) совершенны у него пейзажи со снегом, где воздух так чист и прозрачен, но и так холоден, что, право, самому зрителю становится холодно“.

Заметим, при этом случае, что все вообще ученые и неученые венские художественные критики постоянно указывали на необычайное мастерство Верещагина в изображении „снега“, — такое мастерство, до какого до сих пор ни одному живописцу не удавалось еще доходить.

„Из этого апостола должен был выйти мститель!“ — так, наверное, думают многие, проходя перед ужасающими картинами Верещагина, — восклицает „Deutsche Zeitung“, — ... и мститель этот не какой-нибудь единичный фанатик, цель его — не какое-нибудь мнимое мщение, преследующее единичного виновного, — нет, здесь налицо иная мощь, гораздо более высокая и далее хватающая — великое, неуловимое искусство. Должен был явиться художник „божиею милостью“ для того, чтобы поставить перед глазами всему цивилизованному, — или, нет, всему чувствующему и мыслящему человечеству, те ужасные события, которые совершались в полумраке на Востоке, и он должен был, для того, чтобы сделаться понятным, изобразить их со всею силою правды, со всем реализмом коренного первобытного русского. Неужели мы были бы очень благодарны русскому живописцу Верещагину, если бы он представил нам возмутительные картины сражений в салонной идеализации, если бы он представил нам блестящие кавалерийские атаки и натиски штыками, вместо ужасных сцен крови и грабежа, и наполняющих нас ужасом полян, усеянных черепами, — конечно, нет! Его слава и значение исчезли бы тогда подобно славе и значению стольких придворных живописцев, и будущее поколение узнало бы о нем разве только в какой-нибудь полузабытой придворной галерее...“ Свою обширную и подробную статью критик кончает так: „Можно и должно было бы еще многое сказать о художественном значении этого русского, но в одном пункте наверное сойдутся все товарищи по искусству и критике: перед нами налицо характерный, самостоятельный субъект, да еще настоящий русский“.

Таковы были главнейшие отзывы венской печати. Привести все — было бы невозможно. Но нельзя не упомянуть здесь еще раз слова того приглашения, которое послали Верещагину в Париж студенты разных славянских национальностей (сербы, чехи, словаки, русины, далматинцы, хорваты и т. д.), получающие высшее образование в Вене. Они говорили в своей телеграмме: „Чествуя вас, как русско-славянского гениального художника, великого сподвижника на поприще развития человечества, славянские студенты Вены устраивают в пятницу, 25 ноября (там-то), в честь вашу торжественный вечер, на который покорнейше пригласить вас честь имеет комитет“. Во время самого торжественного вечера (где, впрочем, не мог присутствовать Верещагин) была получена, в Вене, следующая телеграмма, из Праги, от сербских студентов: „Великому Верещагину, помогающему в борьбе против преданий лжи и условности, — слава!“

Такое энтузиастическое сочувствие молодых поколений, любовь и удивление громадных масс народных — какая доля может быть завиднее для художника?

Теперь взглянем на оппонентов Верещагина.

II

Возможно ли это, чтобы у громадной народной массы, в 120 или 130 тысяч человек, была точь-в-точь одна и та же мысль, одно чувство и одно понятие? Конечно, нет. Наверное, во взгляде на тот или другой предмет окажутся противоположности, разницы. Так случилось и в Вене. Общий поток мысли, чувства, симпатий был, как я показал выше, за Верещагина; но поднимались также, среди общего торжественного гула, и голоса сомневающиеся, и даже голоса враждебные. И тех, и других оказывалось не много, но они были, и я не хочу их пропустить. Мне кажется, интересно выслушать и этих людей: что такое у них было против Верещагина?

Во всяком деле есть субъекты, которым мало интересна сущность самого дела, его рост и движение вперед, но которым важнее всего — его форма и внешность. Такие люди, робкие духом и скудные мыслью, боятся всякой новизны, не терпят никакого начинания, и только справляются — согласно ли новое дело со старым делом? Согласно — тогда они довольны, и одобрительно кивают головой; не согласно — они затыкают уши, закрывают глаза, и уже дальше ничего знать не хотят. Что угодно им доказывай и показывай, доводи сколько хочешь до их сведения, что попрежнему дело не может и не должно продолжаться, что теперь вот возможно и полезно что-то другое, новое, — никакие твои слова не дойдут до их мозга, и они все-таки одно будут твердить: „Не так, как прежде делали, не так, как прежде делали.“ Бывают даже такие чудачки, которые иной раз поймут, вопреки собственной натуре, что такая-то новая вещь хороша, полна силы, выражения, а главное — правды, они ею на минуту восхищаются, а потом, отойдя на два шага в сторону, опять затягивают свою пеленку: „А все-таки жаль, что не так, как прежде делали! Было бы, пожалуй, лучше!“ С такими головами ничего не поделаешь.

Вот именно несколько чудачков этого последнего сорта показалось в Вене, во время верещагинской выставки. Между ними не было, конечно, таких уродов понимания, которые находили бы картины Верещагина худыми, не стоящими внимания, не было людей, не сознающих великого и оригинального таланта Верещагина, но это не мешало им повторять, покачивая головой:

А жаль, что не знаком
Ты с нашим петухом!
Еще бы ты боле навострился,
Когда бы у него немного поучился!

„Петух“ — это прежние мастера. С ними непременно надо справляться. А кто не хочет — с того штраф. И требующие знакомства с „петухом“, — разумеется, всего скорее, сами профессора; а не то, во всяком случае, люди умеренные, трусливые и главное — пожилые.

Таким образом, например, профессор Лютцов, издающий прекрасный художественный журнал: „Zeitschrift für bildende Kunst“, восхищался картинами Верещагина, но также бросал в них и камушек — „во имя искусства“: „Картины из русско-турецкой войны, само собой разумеется, несут на себе отпечаток редкого дарования художника: не будь его, мир отвернулся бы тотчас же с ужасом от того, что

художник представляет тут в картинах. Верность изображения, изумительная старательность выполнения, мастерство в трактовании воздушной перспективы, тонкое чувство в передаче общих типов и настроения, словом сказать, громадная способность и знание привлекают глаз художника и знатока в такой степени, что он одну минуту не может отдать себе отчета в содержании картин, а иные покладистые умы и вовсе не станут разбирать, что такое им тут дают. Но кто не обладает такой счастливой способностью, кто отдается потрясающим ощущениям этих ужасных сцен, кто своими человеческими чувствами и нервами примет в себя впечатления этой отборной галереи свирепств и кровавых дел, — не унесет с собою возвышенного и художественно-удовлетворительного впечатления. Конечно, художник действовал с благородным намерением: представить войну, как величайшую язву. Но это намерение выходит за пределы искусства: искусство должно быть без намерений, как сама природа*. Так вот как! Художеству дозволено только быть милым и приятным! Оно должно только по шерсти гладить и никогда не заглядывать в глубину дела — не то его выгоняют вон со сцены, его ссылают на задний двор, где бы его никто не слышал и не видал. Правда пусть будет себе правдой, но не смей с нею выходить на показ всем. Можешь, любезный друг, держать ее про себя — не то профессора, чистые весталки художества, забранят!

И Лютцов был не один. У него в Вене нашлись товарищи. Ранцони, очень уважаемый венский критик (и тоже старый человек, как Лютцов), сильно восхищался Верещагиным, и мы даже приводили выше („Neue freie Presse“) иные его отзывы, а все-таки нет-нет, да и метал он некую стрелу, от „чистого“ и „прежнего“ художества, в Верещагина. Он говорил: „Талант Верещагина весь направлен к меткой характеристике: никогда еще все то, что оригинально и особенно, не бывало поразительнее схвачено и передано каким бы то ни было живописцем на свете. Верещагина прежде всего интересует: как бы передать, посредством живописи, такой-то предмет во всей его самобытности, но он, пожалуй, никогда и не думает о том, соблюдает ли он при этом старый закон, состоящий в том, что „искусство есть представление прекрасной внешности“. Если видимый им предмет прекрасен, он таким и будет у Верещагина; а если нет, то он уже этому ничем не может помочь: его, дескать, миссия состоит в том, чтобы изображать мир, каков он есть; он полагает, что он в состоянии это осуществить, и считает, что его долг — стремиться к этому“. Далее, этот самый Ранцони подробно описывает картины Верещагина, на каждом шагу восхищается поразительной его техникой, новизной, мастерством и даже не хуже других преклоняется перед поэтичностью его созданий, однакоже потом прибавляет: „А все-таки, то в той, то в другой картине встречаем мы вещи, которые не могут быть допускаемы чувством прекрасного: эти ручьи крови, пробивающиеся сквозь перевязку и по местам засохшие, отрезанная голова, отстреленная нога, во всем ужасе, поднимающем волосы на голове, — все это вещи, которые в настоящем искусстве должны оставаться за сценой, и именно на основании того вечного человеческого закона, выраженного уже несколько тысяч лет тому назад одним из мудрейших людей мира в словах, которые навеки останутся непреложными: „Не все то, что

видишь, можно изображать в искусстве, и ничего нельзя представлять так, как оно действительно есть“, потому что отвращение есть чувство неэстетическое, затемняющее и заставляющее умолкнуть все другие чувства. Притом же природа дала каждому художнику другие глаза, и никто не может представлять предметы так, как они сами по себе есть, но только так, как они ему кажутся. И это хорошо, потому что, таким образом, истинное искусство никогда не стареется и остается вечно юным. Заблуждение Верещагина, логическое последствие его общих коренных воззрений, вполне парализуется там, где проявляется в полном блеске его юмор, его колоритный идеализм (в котором он, может быть, вовсе того не желая, уподобляется Рембрандту)...“ Далее Ранцони приводит слова Мейсонье в Париже и Амерлинга в Вене, перед картинами Верещагина: „Это что-то совсем новое, небывалое!“, но спешит заметить, что, конечно, оно так, но реализм Верещагина не есть что-нибудь решительно новое, неслыханное, так как реалисты бывали и до русского художника. В заключение же всей этой смеси похвал, восхитений и порицаний, он заявляет: „Однакоже не следует как-нибудь навыворот понять приводимые мною факты: ни слава, ни высокое значение Верещагина ничуть не должны умаляться через них. Он пишет на основании тех самых вечных законов, каким повиновались предшественники и каким будут повиноваться его преемники. Где он их преступает — там он заблуждается и возбуждает неудовольствие знатоков искусства; где он соображается с ними — там он восхищает их“.

Так вот в чем беда: непокорность, своевольство, непослушание, преступление законов, а то бы Верещагин был, пожалуй, малый хоть куда! Истинные воззрения старинных классиков, времен расиновских и покоренья Крыма. Казалось бы, что проще, как венскому знатоку искусства самому обратить внимание на собственные свои слова, что каждый художник может изображать только то, „что ему кажется“, как и что он видит, чувствует и понимает, — так нет же, все-таки от бедного Верещагина требуется: не смотри, не видь и не понимай так, как ты понимаешь, видишь и смотришь, а вот так, как нам кажется, и как нам надо, и как по справкам в архиве школы стоит. Какая странная болезнь мозга, — какая странная консерваторская немощь!

Еще один венский писатель, Пернетт, провосхищавшись Верещагиным на нескольких столбцах газеты „Morgenpost“ и объявив его „гениальным живописцем“, в конце все-таки прибавляет: „Мы, однакоже, стали бы сожалеть, если б картины Верещагина послужили поворотным пунктом в науке композиции. Тогда искусством овладел бы сырой натурализм, тот самый, что проявляется в новой французской литературе, в отталкивающей форме. Мы вполне стоим на стороне человека-Верещагина, но не столько же решительно на стороне живописца-Верещагина“.

Да, действительно, писать на картинах то, что в самом деле есть, и ничего не прикрашивать, ничего не выдумывать, это — страшное преступление, и в эту сторону поворотиться, наконец, искусству — боже сохрани!

Но самые главные нападки на Верещагина произошли в Вене после закрытия его выставки. В заседании „Научного клуба“, 24 ноября, держал речь против Верещагина один из венских живописцев, Канон,

художник-академик, ничем особенно не отличающийся, кроме дарования самого ординарного и крайней нелюбви к людям талантливым, заставившей его однажды сильно напасть — хотя и без успеха — на Макарта, когда тот сделался вдруг фаворитом венской публики. Одно письмо из Вены (писанное редактором одной тамошней газеты) сообщает, что на заседании „Научного клуба“ собрались все „парики и все завистники с целой Вены“. Чего надо было ожидать от речи Канона, это можно было уже заранее предвидеть: защиты академических взглядов и нападений на Верещагина во имя старины и всего прежнего. Так и случилось. „Wiener Allgemeine Zeitung“ (от 26 ноября) в статье, озаглавленной: „Против нынешней живописи“, следующим образом передает содержание высказанного на заседании в „Научном клубе“: „Войдя на кафедру, живописец Канон сказал: „В искусстве мы всегда должны обращаться к нашим великим учителям, грекам. А что они говорили про искусство: „В мере заключается красота“, или, как полагает Платон, „красота есть многообразие в единстве“, или, как говорит Аристотель: „Очищение страстей есть задача искусства“. Известно, как греки соблюдали эти идеальные правила; примером тому может служить картина „Падающие воины“: мы видим, как они падают, даже как они умирают, но они умирают героями; страдание не обезображивает черт их лица в ужасном виде и не изображается тем натуралистическим грубым способом, который теперь так любят. То же самое надо сказать про группу Ниобеи. Даже самые времена христианства наблюдали это правило. Разве есть смерть ужаснее смерти на кресте? Но есть ли что-нибудь ужасное в изображениях распятого? Мы видим его страдание и смерть, но несколько не принуждены отворачиваться в отчаянии от картины: напротив, мы можем чувствовать всю глубину страдания Христова. Но как, напротив того, относится к своему предмету новое искусство? Оно тоже изображает героев: солдат. Конечно, к задачам нынешних художников принадлежит также изображение храбрости наших солдат. Но не надо забывать, что истинная храбрость презирает не только смерть, но также и боль: а нынешние изображения воинов представляют только жалкий страх“. Далее Канон брал на свое рассмотрение какие-то две три картины австрийских живописцев, нам здесь неизвестные (почему мы их и пропускаем). В заключение он сказал, что „все подобные картины можно сравнить с трупоразъятиями, которые стали бы производиться на глазах у всей публики“.

Передавая содержание этой речи, „Fremdenblatt“ (26 ноября) говорит, что живописец Канон начал с положения: „Серьезна жизнь, весело искусство“ (Ernst ist das Leben, heiter die Kunst). В самой же речи он, между прочим, сказал: „В мере заключается красота, а также и добродетель, а между добродетелями мужская добродетель — есть храбрость. Художник должен всегда представлять героя победителем, и никогда ни жертвой, ни клиническим препаратом. На что это надо, изображать ужасы войны еще страшнее, чем они есть на самом деле? Есть столько красивого на свете, подлежащего изображению искусства, что художник просто-напросто не должен писать в своих картинах того, что отталкивает добродушного и добросердечного человека. Художник должен брать себе задачей только то, что умаляет страдание и возвышает все достойное удивления“.

Чувствуя, конечно, всю карикатурность подобных отсталых понятий, но, в то же время, твердо веруя в „законы искусства“, столь священные для каждого немца, хорошо выдрессированного в школе, „Deutsche Zeitung“ (26 ноября) пробовала миролюбиво защитить Верещагина против нападков Канона. Она говорит: „Конечно, с художественной точки зрения нечего отвечать Канону, одушевленному духом „благороднейшей традиции“. Но наше многообразное время, наша бесконечно разбогатевшая культурная жизнь вывела на сцену и то новое направление, против которого вооружается Канон, и, кажется, без него нельзя уже будет обойтись впредь. Можно даже поставить вопрос: сам Верещагин, со своими реалистическими картинами, не дает ли косвенно полного оправдания великому изречению Аристотеля „об очищении страстей посредством искусства“? Изображая страшную действительность такую, какова она в природе, Верещагин пробуждает отвращение к одной из самых диких страстей: страсти к войне, приведшей на Балканском полуострове к таким неслыханным ужасам“.

Другие венские газеты не прибегали к оправданию того, что не требует оправдания, да еще, вдобавок, такому слабому и легкому оправданию. На Канона и его товарищей тотчас же посыпались в печати ответы.

„Pesther Lloyd“ (1 ноября) писал: „Иные упрекают Верещагина в том, что он слишком предается ужасному. Но он отвечает, что его картины — только легкие намеки на ту действительность, поднимающую в ужасе волосы на голове, которой он был свидетелем. Его упрекали в том, что он изображает войну, как страшное несчастье человечества, а между тем, есть и другие, столько же худые вещи, например большая эпидемия, разрушающее города землетрясение и тому подобное. На это он очень справедливо отвечает: „Я живописец, и пишу то, что видел. Войну я видел, и потому пишу войну. Покажите мне эпидемию или землетрясение, и я буду писать их“.

Иллюстрированный журнал „Vombe“ (13 ноября) говорил: „Все привыкли видеть картины войны в совершенно другом виде, чем они являются у Верещагина: до сих пор обыкновенно всегда прославлялась кистью „милая“ война, и она бывала всегда украшена венцом апофеоза. Верещагин, напротив, осуждает и клеймит войну таким образом, что сердце зрителя переполняется и возмущается тем ужасом, который вложил кисть в руку художника. Все до сих пор военные живописцы только и видели, что славу завоевателей и полководцев. Верещагин, напротив, смотрел только на исходящий кровью и погибающий народ, расплачивающийся кровью и жизнью за славу тех. Эти русско-турецкие картины говорят поэтому гораздо больше, чем все на свете до сих пор написанные брошюры и статьи, осуждающие войну и ее зачинщиков... Может быть, многое тут грешит против париковских художественных взглядов, но картины Верещагина — очень серьезное деяние, которое, по всей вероятности, не останется без последствий“.

Другой иллюстрированный журнал, „Floh“, писал (тоже 13 ноября): „В Вене гениальный и великодушный художник был принят с энтузиазмом. И мы гордимся этим, так как это доказывает, до какой степени глубоко коренятся в сердце у венцов гуманитарные понятия. Конечно, есть также и такие люди, которые морщат нос, толкуют

о недостатке эстетики в верещагинских картинах. Те кружки, которые не чувствуют тут моральной точки зрения, говорят: нельзя же вести войну в лайковых перчатках. Ну, хорошо. Так нечего и взыскивать с художника, если он пишет войну не в лайковых перчатках. Представлять бешенство войны с наклепными мушками — вовсе не идеализм, а просто безвкусице, да еще безвкусице гораздо большее, чем изображение этого бешенства во всей его отвратительности. И мы остаемся при этих „безвкусных“ картинах, коль скоро их основа — благородная, человеческая, культурная“.

Корреспондент „Kölnische Zeitung“ (7 декабря) говорил: „Как ни страшно все, что мы видим в картинах Верещагина, ни одна из этих картин не отталкивает, не оскорбляет меня, — до того своеобразно трактовал художник свой материал. Даже самая „кровавая“ из всех верещагинских картин „Перевязочный пункт“ едва ли выходит, по моему мнению, за пределы того, что должна запрещать реализму эстетика. Что же надо было бы сказать про знаменитую картину Рубенса: „Исцеление зачумленных и бесноватых“? Там наверное гораздо больше вещей, оскорбляющих чувство, чем в любой картине Верещагина, а между тем эта картина Рубенса одно из величайших украшений венской картинной галереи“.

Берлинская „Tribune“ (30 октября) говорит, что Верещагин пишет свои картины „кровью своего сердца“; „Neuigkeits-Weltblatt“ (20 ноября), что в случае сочувствия к нему Европы Верещагин вышел бы „величайшим апостолом мира в XIX веке“, и одного только боится, как бы только его голос не оказался голосом вопиющего в пустыне! „Верещагин — агитатор, страшный агитатор против всяческого варварства и произвола!“ — восклицает „Kölnische Zeitung“, 7 декабря. „Floh“ нарисовал на своих страницах целую, довольно больших размеров и очень недурно выполненную картинку, где Верещагин представлен грозным, вдохновенным; левой рукой он держит громадную палитру, на которой лежат, вместо красок, главные его картины из болгарской войны, а правой, вооруженно громадной кистью, он попирает отвратительную гидру войны, распростертую над шаром земным и потрясающую ему навстречу кинжал, чадный факел и плеть из человеческих костей и жил. За плечами у Верещагина развернутые крылья, на которых написано: Человечность. „Vombe“ (13 ноября) также нарисовала на своих страницах очень нехудую картинку, где Верещагин, верхом, с палитрой и громадной кистью в руках, также поражает гидру войны, у ног которой валяются черепа; кровожадный ворон в бешенстве отлетает прочь. В тексте своем „Vombe“ объявляет, что намерение ее было: представить Верещагина современным Георгием, победителем зловредных чудовищ.

Вот каковы, относительно Верещагина, понятия и симпатии большинства масс. Верное чувство громко говорит, что такое наш художник, так сильно поразивший Европу, и какое глубоко историческое значение имеет могучая, самобытная художественная деятельность. Что против этого значат отсталые академисты, Каноны с братией? Говорит же пословица: „в семье не без урода“.



НЕКРОЛОГ М. П. МУСОРГСКОГО

Еще одним большим человеком в России меньше! Сегодня, в понедельник 16 марта, в пять часов утра, скончался в Николаевском военно-сухопутном госпитале, близ Смольного, от паралича сердца и спинного мозга, *Модест Петрович Мусоргский*. Болезнь, давно накапливавшаяся, годами, в сильно расстроенном и потрясенном организме, разразилась 12 февраля тремя нервными ударами, следовавшими один за другим на расстоянии всего нескольких часов. На другой уже день, помещенный заботами друзей и близких в военный госпиталь, Мусоргский скоро стал поправляться благодаря усилиям доктора Л. Б. Бертенсона, выказавшего к бедному страдальцу самое сердечное участие и нежнейшую заботливость. В последние две недели Мусоргский вдруг стал поправляться, так что сам много раз повторял многочисленным друзьям своим, часто его посещавшим, что „никогда во всю жизнь не чувствовал себя так хорошо, как теперь“. Близкие к нему люди не могли надивиться счастливой перемене; находили и в наружности его неожиданное изменение к лучшему; силы и бодрый вид, здоровый взгляд возвращались, надежда начала возрождаться у искренних почитателей Мусоргского. И вдруг совершился с ним какой-то неожиданный переворот: наступили новые страшные симптомы, паралич поразили руки и ноги, и в немного дней его не стало. Полное сознание и память не покидали его почти до последней минуты. Он угас без боли, без страдания; агония продолжалась всего несколько секунд. Кто из всех друзей Мусоргского, еще вчера проводивших у него в госпитале несколько часов, днем и вечером, мог вообразить, что видит его в последний раз и что через несколько часов его уже не будет?

Мусоргский умер в самом расцвете сил и таланта. Ему сегодня минуло 44 года (он родился 16 марта 1837 года). Как далеко еще до старческих годов и сколько надо было еще от него ожидать, глядя на его могучий талант, на его могучую натуру! Но на него наложила чугунную, неумолимую руку та самая горькая судьба, которая тяготеет над всеми почти без исключения самыми большими талантами нашего отечества: почти никто из них не живет долго, сколько бы мог и должен бы жить, почти никто из них не свершает всего, к чему, повидимому, был призван и для чего родился. Почти все скошены на полдороге.

Мусоргский всю жизнь свою прожил для музыки. Он начал помышлять о том, чтоб посвятить ей всего себя, еще мальчиком,

юнкером школы гвардейских подпрапорщиков, когда еще брал уроки на фортепиано у Герке. Выйдя из школы в 1854 году, он, 17-летним юношею, сделался офицером Преображенского полка; но военная служба приходилась не по нем, и уже через пять лет (в 1859 году) он вышел в отставку, чтоб жить для одной только музыки и для музыкальных созданий, совершенно новых и оригинальных, какими была наполнена его душа и фантазия. Эти создания полились у него из-под пера могучим потоком, все растущим в силе, глубине и талантливейшей своеобразности. Даргомыжский с любовью и надеждой следил за развитием этого оригинального, совершенно самобытного таланта и, сам сходя в могилу, радостно указывал на него, как на своего преемника, пророчил ему великолепное будущее в деле русской оперы. Его предсказания сбылись. Мусоргский, начавший с романсов, поразительных по правдивости драматического выражения или по грации, красоте, комизму (таковы его романсы: „Савишна“, „Саул“, „Спи, усни, крестьянский сын“, „Сиротка“, „Детская“, „Гопак“, „Раек“, „Семинарист“ и т. д.), вскоре дошел до такого громадного, великолепного творения, как опера „Борис Годунов“ — один из лучших и высших алмазов всей русской музыки. Ничто не могло лучше выразить его стремлений, как те слова: „К новым берегам!“, которые стояли на ленте одного из венков, поднесенных ему после первого представления „Бориса Годунова“, 27 января 1874 года. Мусоргский был один из тех немногих, которые ведут у нас свое дело к далеким и чудным, невиданным и несравненным „новым берегам“. И это у нас чувствовали. Его почтили своим преследованием музыкальные консерваторы и ретрограды, но в то же время сопровождали своею любовью массы неподкупной, свежей, правдивой молодежи. В продолжение всего первого года, что „Борис Годунов“ был на сцене, можно было (как и мне случалось) встречать иной раз вечером близ Невы группы молодежи, возвращающейся из театра и с страстным одушевлением расппевающих хоры из глубоко народной и глубоко хватающей оперы Мусоргского. Но скоро потом оперу кастрировали на сцене, из нее урезали многое из самого капитального, существенного и национального, потом стали давать ее все реже и реже, заменив созданиями ничтожными и бездарными. Но для многих нет сомнения, что все это переменится однажды, и у русской публики перестанут, наконец, вырывать и уносить то, что ей важно и дорого в музыке русской, истинно национальной и народной.

Мусоргский умер, оставив после себя две оперы: „Хованщину“ (вполне оконченную, хотя и не оркестрованную) и „Сорочинскую ярмарку“ (не вполне конченную); сверх того, несколько напечатанных романсов под общим заглавием: „Пляска смерти“. Из их числа иные с гениальным совершенством и поразительною правдивостью выражения исполнял иногда, в последние свои годы, в частных кружках, Петров, создавший с таким громадным талантом „монаха Варлаама“ в опере „Борис Годунов“. Черты лица Мусоргского не погибнут: их передал, изумительно правдиво, Репин, написавший портрет Мусоргского, уже в больнице, на прошлой неделе. Этот великолепный портрет будет на днях выставлен на „передвижной выставке“¹.

1881 г.

¹ Портрет этот в галерее П. М. Третьякова, в Москве.

ПОРТРЕТ МУСОРГСКОГО

На этих днях, на передвижной выставке выставлен портрет Мусоргского. Портрет этот — одно из крупнейших произведений Репина, новый его шаг вперед и, вместе с тем, одна из крупнейших картин всей передвижной выставки, а это значит немало: выставка эта не только самая большая по числу произведений, из всех девяти, до сих пор состоявшихся, но еще и такая, каких вообще у нас немного было и где ярко блещут все лучшие силы Товарищества передвижников. Тут находится портрет С. П. Боткина, одно из великолепнейших созданий И. Н. Крамского, этого таланта, все еще идущего вперед и вперед; тут есть его же превосходный портрет барона Гинцбурга и несколько других прекрасных его портретов; тут есть „Крах“, „В четыре руки“, „У мирового судьи“ В. Маковского — маленькие chefs d'oeuvre'y из современной жизни; тут есть превосходные портреты гг. Ярошенко (белокурая девица), К. Маковского (дама в красном платье) и Лемана (француженка под вуалью); превосходные пейзажи гг. Шишкина и Волкова; превосходные сценки из ежедневной жизни: одного слишком долго молчавшего, прежнего талантливого художника (г. Прянишников „Жестокие романсы“) и одного начинающего талантливого художника (г. Кузнецова „В праздник“); виртуозная и блестящая, как браваурная ария оперного певца, картина „Nature morte“ К. Е. Маковского; облитый солнцем „Пастушок со стадом“ г. Савицкого; немало других еще примечательных художественных созданий и, наконец, прекрасные произведения женщин-художниц (две отличные акварели г-жи Кочетовой и пейзажи г-ж Лагоды-Шишкиной и А. Маковской). Среди всего этого богатства, изумительный портрет Писемского, написанный Репиным, и его же прелестная малороссийская сценка „Вечерницы“, полная радости, света, бьющей ключом жизни и комизма. И вот на этом золотом, сияющем фоне выставки вдруг появляется еще, как последний аккорд, как чудная, заключительная нота — портрет Мусоргского!

Какое счастье, что есть теперь этот портрет на свете. Ведь Мусоргский — один из самых крупных русских музыкантов, человек, которого, по всей справедливости, надо было похоронить на кладбище Александро-Невской лавры, вблизи от Глинки и Даргомыжского. По силе, глубине, оригинальности и народности таланта он близко к ним примыкал. Создания его займут великую страницу в истории русской музыки.

Конечно, с Мусоргского снято было в прежние годы несколько хороших фотографических портретов; но что такое фотография в сравнении с таким созданием, как портрет, сделанный рукою высокого художника. А Репин мало того, что большой живописец, он еще много лет был связан с Мусоргским дружбою и от всей пламенной души любил и понимал музыкальные творения Мусоргского. Оттого-то и портрет вышел у него таков, что без волнения и радости не взглянет на него никто из тех, у кого есть истинное художественное чувство в душе.

И. Е. Репину привелось увидеть Мусоргского в последний раз в начале поста. Он сам приехал сюда из Москвы для передвижной выставки; Мусоргского он застал уже в Николаевском военном госпитале. По всем признакам судя, Репину в нынешний приезд надо было торопиться с портретом любимого человека: ясно было, что они уже более никогда не увидятся. И вот счастье поблагоприятствовало портрету: в начале поста для Мусоргского наступил такой период болезни, когда он посвежел, приободрился, повеселел, веровал в скорое исцеление и мечтал о новых музыкальных работах, даже в стенах своего военного госпиталя. Надо сказать с глубокою благодарностью: всем этим он был обязан доктору Л. Б. Бертенсону, который относился к нему не только как к пациенту вообще, но еще как к приятелю, другу, к человеку с историческим значением. Помещение, вся обстановка, бесконечное попечение, заботливость — все это было в госпитале в отношении к Мусоргскому таково, что он многим из друзей и приближенных, навещавших его (в том числе и мне), много раз повторял, что ему тут так хорошо, как будто он находится у себя, дома, среди самых близких родных и сердечнейших попечений. В такую-то пору увиделся с Мусоргским и Репин. Вдобавок ко всему погода стояла чудесная, и большая, с высокими окнами комната, где помещался Мусоргский, была вся залита солнечным светом.

Репину удалось писать свой портрет всего четыре дня: 2-го, 3-го, 4-го и 5-го марта; после того уже начался последний, смертельный период болезни. Писался этот портрет со всякими неудобствами: у живописца не было даже мольберта, и он должен был кое-как приспособиться у столика, перед которым сидел в больничном кресле Мусоргский. Он его представил в халате с малиновыми бархатными отворотами и обшлагами, с наклоненною немного головою, что-то глубоко обдумывающим. Сходство черт лица и выражение поразительны. Из всех, знавших Мусоргского, не было никого, кто не остался бы в восторге от этого портрета — так он жизнен, так он похож, так он верно и просто передает всю натуру, весь характер, весь внешний облик Мусоргского.

Когда я привез этот портрет на передвижную выставку, я был свидетелем восхищения, радости многих лучших наших художников, товарищей и друзей, но вместе и почитателей Репина. Я счастлив, что видел эту сцену. Один из самых крупных между всеми ими, а как портретист бесспорно наикрупнейший, И. Н. Крамской, увидев этот портрет, просто ахнул от удивления. После первых секунд общего обзора он взял стул, уселся перед портретом, прямо в упор к лицу, и долго-долго не отходил. „Что этот Репин нынче делает, — сказал он, — просто непостижимо. Вон посмотрите его портрет Писемского — какой *chef d'oeuvre!* Что-то такое и Рембрандт, и Веласкез вместе!

Но этот, этот портрет будет, пожалуй, еще изумительнее. Тут у него какие-то неслыханные приемы, отроду никем не пробованные — сам он я и никто больше. Этот портрет писан бог знает как быстро, огненно — всякий это видит. Но как нарисовано все, какую рукою мастера, как вылеплено, как написано! Посмотрите эти глаза: они глядят, как живые, они задумались, в них нарисовалась вся внутренняя, душевная работа той минуты, а много ли на свете портретов с подобным выражением? А тело, а щеки, лоб, нос, рот — живое, совсем живое лицо, да еще все в свету, от первой и до последней черточки, все в солнце, без одной тени — какое создание!“ И. Н. Крамской многое еще высказывал в том же смысле, радуясь и любуясь на большого художника, товарища. Но чтоб все это было возможно, и эта радость на товарища, и это художественное торжество оттого, что собрат по искусству идет в гору — для этого много надо: надо самому носить внутри себя большой талант и большое сердце.

Портрет Мусоргского уже отныне может вполне считаться народным достоянием: еще не видел его и только вследствие известия, что Репин пишет портрет Мусоргского, его купил за глаза П. М. Третьяков, а ведь всю свою чудную коллекцию русских картин, где столько великолепных портретов крупнейших русских художников и писателей, написанных Перовым, Крамским и Репиным, он уже и теперь завещал московскому публичному музею, т. е. русскому народу.



КОНЦЕРТ БЕСПЛАТНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

В понедельник, 15 февраля, в зале дворянского собрания состоялся концерт *Бесплатной музыкальной школы*, состоящей под покровительством государя императора. Оркестром и хорами управлял М. А. Балакирев, после 12 лет принявший на себя снова звание директора Бесплатной школы и дирижера ее концертов. Прием, оказанный Балакиреву публикой, был истинно торжественный и великолепный. В ту минуту, когда он появился на эстраде, к нему, через всю залу, направилось шествие с парадными венками в руках. Впереди всех несли печатный адрес от лица публики, Бесплатной школы, оркестра и учеников Балакирева, украшенный венком, золотыми кистями и очень художественно расшитыми шелком лентами, на которых, сверх того, золотом и серебром было написано по строке нот из всех главных сочинений Балакирева. Адрес прочитан был М. П. Боткиным. Содержание его было следующее:

„Создатели русской музыки Глинка и Даргомыжский, еще в дни первой вашей юности, признали в вас своего преемника и продолжателя. Многолетнюю свою деятельность вы осуществили их ожидания. Собственными высокими созданиями и благотворным влиянием на современное музыкальное наше поколение, вы, во главе даровитых товарищей, упрочили за русской музыкальной школой такое самобытное и народное значение, которое громко признано и у нас на родине, и среди высших представителей музыки на Западе. Немало враждебности и даже невзгод привелось вам испытать, вместе со всею новою нашею школою, со стороны упорного музыкального консерватизма. Друзья и почитатели с горестью видели временное добровольное удаление ваше с поприща истинного служения нашей родине и, радостно приветствуя сегодня ваше возвращение к прежней деятельности, горячо надеются, что отныне вы не покинете более того пути, на котором вы, несомненно, поможете отечественной музыке шагнуть еще далее вперед“.

Адрес этот, очень изящно разрисованный сверху и на полях архитектором П. А. Григорьевым, был покрыт многими сотнями подписей: тут участвовали хор Бесплатной школы, оркестр и многочисленные почитатели и друзья Балакирева из среды композиторов, музыкальных исполнителей, литераторов, ученых, адвокатов, духовных лиц и т. д. После прочтения адреса долго не умолкали рукоплеска-

ния, от которых, кажется, тряслись стены залы. После адреса М. А. Балакиреву было поднесено несколько громадных венков с начальными буквами его имени и с роскошными лентами, великолепно вышитыми разноцветными шелками. После 5-й симфонии Бетховена М. А. Балакиреву был поднесен богатый серебряный вызолоченный жбан. Перед началом „Te Deum“ Берлиоза было поднесено еще несколько великолепных венков с лентами и громадная лира из зелени и цветов. Как дирижер М. А. Балакирев явился еще более могучим и поэтическим художником, чем был прежде. С его нынешнею дирижировкой может равняться разве только дирижировка Листа или Рихарда Вагнера, но всего скорее она, кажется, напоминает, как дирижировал оркестром Берлиоз. Этот последний великий художник высоко ценил музыкальные и дирижерские способности М. А. Балакирева и, уезжая из Петербурга в 1867 году, подарил ему на память свою дирижерскую палочку. Ею ныне и дирижировал М. А. Балакирев.

1882 г.

НА ВЫСТАВКАХ В МОСКВЕ (1882)

В Москве теперь не одна выставка, а много. Всероссийская промышленно-художественная — только первая, только главная между всеми ними, самая обширная, самая многообъемлющая. Но есть в настоящую минуту в Москве и много других выставок, имеющих также немаловажное значение. Мне хочется рассказать про них читателям „Голоса“, если уж не про все, то, по крайней мере, про большинство. На мои глаза, они составляют, в своей совокупности, нечто крупное и характерное.

Признаться сказать, я ехал в Москву с чувством большого недоверия. Я столько слышал и читал, еще в апреле и мае, про „неудачу“ всероссийской выставки, про множество пустых мест, про массу экспонентов, просивших себе в прошлом и третьем годах места, а нынче ничего не приславших, что я представлял себе выставку в высшей степени неудавшеюся и промахнувшуюся. Каково же было мое удивление, когда я увидел собственными глазами, что доходившие до меня рассказы — вздор и пустяки, что выставка полна-полнешенька, так что негде яблоку упасть, что экспонентов теперь там налицо не 6 000, как вначале ожидали, а, может быть, близко к 9 000, и что если в каких-нибудь далеких уголках остались незанятые места, то надо ходить и отыскивать очень долго, прежде чем их найдешь и увидишь.

Но главное всего то, что нынешняя всероссийская выставка — одна из самых блестящих выставок, какие мне случалось видеть. Я даже думаю, что из всех русских выставок, какие только у нас до сих пор бывали, это самая капитальная и самая великолепная выставка. Конечно, она в иных пунктах, и очень существенных, уступает петербургской выставке в Соляном городке 1870 года и московской политехнической 1872 года, и я постараюсь указать, в чем разница; конечно, на нынешней выставке есть свои недочеты, пробелы, неудачи и неудовлетворительные стороны, всякий легко их замечает на выставке — и все-таки выставка так хороша, так полна, так красива и так значительна, что наверно поразит каждого.

Я не имею, конечно, претензии говорить о всех сторонах выставки, моя часть только художественная и художественно-промышленная, но ведь эта часть — одна из самых важных на каждой выставке, а на нашей она играет блестящую и великолепную роль. Я не ожидал найти то, что нашел.

Что всего сильнее порадовало меня, это — непосредственное народное творчество, которое выступило на нынешний раз на выставке в таком богатстве и в такой полноте, с какими оно еще, кажется, никогда не являлось на русских выставках. Творчество это покажется, пожалуй, довольно низменным на иные глаза — тут все дело идет только о предметах так называемых „этнографических“, на которые слишком многие до сих пор обращают слишком мало внимания: какое же, дескать, искусство и красота в этих кружевах, деланных руками баб и крестьянских девок? Какое художество и какой интерес в этих мужицких изделиях из дерева, бересты, лубка или домашней шерсти, не прошедших ни сквозь какую фабрику и мануфактуру, далеких от всякого циркуля, эскиза, художественного класса и профессора? Но кто понимает творчество пошире и давно привык находить его не только в парадной зале с колоннами, но и в темной избе, едва освещенной волоковым окном, кто верует в него там, где оно исходит не только из рук человека, одетого во фрак со звездой, но и из рук людей, весь век проходивших в бедной рубахе или сарафане, у того в голове другая оценка, другая радость и одобрение. И с этой точки зрения нельзя, мне кажется, не сказать, что нынешняя выставка крупнее, правдивее и народнее всех наших прежних всероссийских выставок.

Другое, что мне казалось великолепным и восхитительным на московской выставке, это начинающееся участие и присутствие народа. Прежде публика таких выставок состояла только из нескольких слоев общества и кончалась разве только мещанами и мелкими торговцами. Нынче — какая разница! Пойдите по московской выставке, не только в воскресенье и праздник, когда там бывает до 30 000 народа, но даже и на неделе: вы увидите такую разнообразную, такую многосоставную массу русского люда, какой, бывало, прежде никогда там и не встретишь. На выставку нынче ходит сам народ — мужики, бабы, солдаты, фабричные — массами, и приходят почти всегда на целый день, с узелками и провизией, с детьми, даже грудными. Это мне напомнило то, что я, бывало, прежде видал на больших выставках в Париже и Лондоне и чего не воображал увидеть у нас на своем еще веку. А вот случилось. Время пришло — другое время, новая полоса, видно, наступает. И народ этот не ходит уже более, как в прежние времена: немногие отдельные единицы из его среды идут тихо, молча и боязненно, почтительно уступая дорогу „барам“, в немоте рассматривая ту или другую картину, останавливаясь без единого слова друг с дружкой перед тою или другою витриною, столом, группой, предметом. Нет, нынче иначе: народ и сам ходит группами, маленькими обществами — как прежде, бывало, одни „баре“ — и тут есть всегда не один, а несколько грамотных, бойко читающих по каталогу, пока все слушают (заметьте — по каталогу; когда же в прежние годы „простой народ“ покупал и читал какие-то каталоги выставок?); группы оживлены, группы разговаривают громко и смело, кто смеется и радуется, кто хвалит, а кто и хулит, не обращая никакого внимания на то, ходят ли кругом них другие, и слушают или нет их разговоры, их толки и споры, их похвалы и осуждения. Кто бы это подумал несколько месяцев назад: на московской выставке, в воскресенье или праздник, встретишь множество — знаете даже кого? — лапотников,

которые приплелись из каких-то подмосковных мест и не побоялись заплатить пятиалтынный, чтобы побывать там, где быть им нынче нужно и интересно. Не историческое ли это событие у нас? И ведь говорят эти люди, смотрят, думают и понимать начинают. Это новая волна поднимается и идет. Как хотел бы я прожить еще лет 20 и тогда посмотреть народ на большой какой-нибудь всероссийской выставке! Каков-то он *тогда* будет? Как будет ходить и смотреть, как понимать и говорить? Что ему *тогда* будет нравиться и чего он будет не выносить и выбрасывать за борт? Да нет, не доживешь!

Наружный вид московской выставки представляет что-то красивое. Когда подъезжаешь к ней, издали видишь только группы больших и маленьких домиков, рассеянных на одном куске громадного необозримого Ходынского поля, постройки то низенькие, то высокие, с возвышающимися там и сям куполами и островерхими цветными башенками. Все вместе — точно раскинувшийся в долине маленький городок, живописно построенный. Такого красивого общего вида не было ни у всероссийской петербургской выставки в 1870 году, ни у политехнической московской выставки 1872 года, да и быть не могло: петербургская выставка произошла тогда в Соляном городке, старинном запущенном здании вроде казармы или амбара, с казенным и несносным видом, куда покойный Гартман пристроил только наскоро срединный фасад в европейском приличном виде, с колоннами, арками, карнизами и статуями в греческих туниках — все больше от стыда и для приличия, чтобы хоть немножко было уж не так совестно перед входящею публикой; но и он, со всем своим талантом, эту красоту бляхой не прикрыл скудости и немощи целого остального фасада, со всех его четырех сторон. Все красивое архитектурное собралось внутри. Московская выставка 1872 года была устроена в Кремлевском саду, по нескольким направлениям и с несколькими поворотами за углы, да притом еще раскинулась своими многочисленными и разнокалиберными постройками среди целого леса деревьев — значит никакого общего вида не могла иметь.

Нынешняя выставка первая выступает с очень изящным и живописным общим видом издали. Когда ближе подъезжаешь, впечатление на одну секунду изменяется: правда, здания — цветные, ярко раскрашены узорами и рисунками, но все-таки перед вами спина зданий, изнанка их, и нет никакого общего, крупного и величавого входа, громадного и великолепного портала, достойного представителя тех чудес и сокровищ, какие накоплены внутри выставки. Входы, с какой хотите стороны, — мизерны, приземисты и невзрачны; они столько же ничего не говорят, как всегдашние входы в любую оранжерею.

Но это неблагоприятное впечатление только на одну секунду. Едва вы войдете на выставку, вас приятно поразят крупные, стройные массы. Широко, светло — вот что вам раньше всего представится. Над головой высоко поднимаются железные тонкие ребра арок; вместо потолков и кровель — сплошные массы стекла, сквозь которые так нестерпимо блещет горячее июньское солнце, что почти везде (всего более в художественном отделе) принуждены были подвесить под эту стеклянную крышу громадные полотнища холстинных вуалей, и сквозь них распространяется свет необыкновенно приятный и свежий. Правда, у этих зал внутри нет того оригинального архитектурного

изящества, тех чудесно-красивых общих форм, той элегантной резьбы вверху, тех фантастических деревянных раскрашенных колонок и орнаментов, какими наполнил свою выставку в Соляном городке, в 1870 году, Гартман; нет у них и той русской национальной красоты, которую сиял русский фасад в „Rue des nations“ на парижской всемирной выставке 1878 года, сочиненный г. Ропетом. Но ведь эти двое, Гартман и Ропет, были талантливые люди, с которыми не могут равняться прочие наши архитекторы. Это признают в один голос сами их товарищи. Залы нашей нынешней московской выставки, будучи каждая только прямым параллелограмом, без всяких заворотов и изгибов в плане, не могли иметь того живописного вида, не могли представлять того бесконечного, изменяющегося на каждом шагу ряда перспектив, какой представляли залы парижской всемирной выставки 1867 года, у которой был план овал и, значит, все залы и галереи поминутно закруглялись перед глазами зрителя и поминутно образовывали необыкновенно красивые, уходящие вдаль перспективы линий, форм и красок. Но все-таки галереи московской выставки изящны и привлекательны и много отдаляются от той архитектуры, ничтожной и бесцветной, какую отличались в большинстве случаев наши выставки прежнего времени со включением туда же всей почти московской 1872 года.

Но главная красота выставки проявилась в самом центре ее, когда взойти в тот круглый садик, который составляет главный срединный пункт главного здания. Кто видел общий план выставки, знает, что главное ее здание представляет круг в своем плане. В самом центре его поставлен тот садик, про который я говорю, и на этот центр направляются, как лучи, восемь больших построек, из дерева и стекла, раскрашенные яркими красками, с изящными скатами стеклянной кровли в две стороны и с золотыми орлами на вершине. Пространства между этими восьмью фасадами наполнены соединительными галереями, высотой гораздо ниже главных восьми палат; они тоже сделаны все из дерева и стекла и раскрашены по всем своим стенкам, тоненьким колонкам, карнизам и фронтонам цветистыми гиляндами и узорами в стиле „Renaissance“. Эти ряды выгибающихся кругом стеклянных зданий, в красках и золоте, с лужайками, куртинами цветов и вьющимися дорожками перед ними, с красивыми терракотовыми фонтанами, высоко бьющими в нескольких местах садика, с изящною деревянною беседкой на наклоненных врозь копьях, в самой середине садика — все это необыкновенно изящно, светло, радостно, свежо. Наверно, вид садика и обступивших его строений был бы еще красивее, если б тут росли деревья, была тень и яркая зелень листьев, как это чудесно устраивали на больших выставках в Париже, Лондоне и Вене; но привезти и посадить деревья на голом Ходынском поле, на время одной только выставки, а потом увезти их опять прочь — было бы, конечно, слишком большой жертвой и тратой. Как бы ни хороши были тут деревья, а все не следует их требовать на нынешний раз.

После главного здания, всего красивее на выставке „царский павильон“, в русском стиле, с цветною башенкой впереди, с изящною русскою крышей. Но этот павильон можно, к сожалению, видеть только издали, в общем. Он обгорожен таким образом, что доступа

к нему нет на значительном расстоянии. Судя по печатному каталогу, что внутри его заключается очень много изящных предметов убранства и художественного украшения: по крайней мере, лучшие московские и петербургские обойщики, мебельщики, фабриканты материй и разных художественных предметов доставили туда свои произведения.

Что касается прочих построек, рассеянных вне главного здания выставки, то между ними есть несколько красивых. Самую красивую и оригинальную постройкой я назову длинные здания, назначенные для помещения рогатого скота, лошадей и собак на время выставки. Эти здания тянутся длиною полосой в самой глубине выставки, по западной ее стороне. Казалось бы, чего ожидать от пустых сараев, по назначению своему бедных и однообразных? Но архитектор (которого имени я не знаю, равно как и имени каждого из прочих строителей всего лучшего и главнейшего на выставке — их было, повидимому, несколько) нашел возможность выказать и тут талантливость и чувство изящного. Над высокими деревянными столбиками, забранными от земли и до довольно большой высоты деревянными стенками, возвышаются высокие, крутые крыши, в несколько этажей, смотря по выступам здания, и с резьбой. Какая простая, повидимому, задача! Но вышло очень красиво, особенно среднее здание, манеж, назначенный для оценки и присуждения премий лошадям и животным, присланным на выставку. Хотя и совершенно в другом стиле и роде, но эти сквозные, воздушные здания понравились мне, по оригинальности своей, столько же, сколько, лет десять назад, понравились мне разные деревянные цветные постройки, легкие, стройные и оригинальные на венской выставке 1873 года. И тут, и там, высказалось даровитости гораздо больше, чем в разных парадных, торжественных, официальных постройках, в которых нет ровно ничего, кроме тоски и скуки. Так, например, большая концертная зала на выставке — пре-плохая, и снаружи и внутри. Неуклюжая, топорная, неловкая, неудобная и вдобавок ко всему с огромною лирой в глубине сцены. Ох, эти Греции и лиры! Видно нам никогда от них не избавиться, не только в школах почтенных, но даже и на выставках, даже и там, где Рубинштейна увертюры играют, где Чайковского хоры поют, где цыгане лихо поют и гикают, с присвистом и пляской. Немножко другую головой думал Гартман, когда он, десять лет назад, строил свой „народный театр“ в Москве, на Лубянке. Во-первых, он его сделал ужасно красивым и оригинальным (иначе он, пожалуй, и не умел: но, может быть, именно поэтому театр потом и продали на слом и развезли по кускам!). Внутри он его весь убрал русскою деревянною резьбой и русскими красивыми кружевами: из кружев он устроил всю драпировку лож. А потом, когда дело дошло до фронтона и, так сказать, „вывески“, „заглавия“ театра, он создал чудесный фронтон из оригинальной русской орнаментистики, расположенной полукругом, и внутри вставил — что? русскую дугу, изнутри которой выглядывает голова русского народного комика, глотающего паклю и рассказывающего удивительные присказки. Кругом русские народные музыкальные инструменты, красивую группой. Кому интересно, посмотри в „Мотивы русской архитектуры“ г. Рейнбота за 1875 год: там все это, по счастью, воспроизведено. Я не говорю, чтобы и в „концертной зале“ нынешней выставки непременно надо было повторять и дугу, и раевщика, и

балалайку — нет, зачем же? Но, я думаю, можно было придумать что-нибудь поумнее, посовременнее и понациональнее, чем нелепая какая-то лира, да и вообще можно было израсходовать на эту залу, где столько перебивает народа, немножко побольше таланта, вкуса и изящества.

Кроме конюшен и манежа, мне еще показались красивыми, из отдельных павильонов, киоски с колоколами гг. Финляндского и Оловянишникова. Они сквозные, на высоких всходах ступеньками, и сверх их крайних столбов воздвигаются очень оригинальные крыши — у г. Финляндского в русском стиле, у г. Оловянишникова в каком-то фантастическом, немного похожем на индийский, с взвивающимся кверху острием. Недурен яркий цветной павильон от мельницы г. Гуревича в Одессе, с резными петухами, расписными бревнами, карнизами, кубышками и ставнями; оригинально и художественно красиво сложен, весь из глыб каменного угля, павильон в левой стороне выставки, недалеко от большого ресторана; наконец, нехуды павильоны гг. Абрикосова (конфеты и другие кондитерские изделия) и Ланина (фруктовые воды). Но, вообще говоря, отдельных павильонов мало.

1882 г.

♦



МУЗЫКАЛЬНОЕ БЕЗОБРАЗИЕ

Наша „матушка Россия“ богата безобразиями всякого рода и вида; они поминутно ползут со всех сторон, из всех ее углов. Но от времени до времени являются на свет такие безобразия, перед которыми бледнеют все остальные, даже из самых забористых.

На днях случился у нас, в Петербурге, еще один именно такой.

Собрался 4 апреля так называемый „оперный комитет“ и забраковал начисто, бесповоротно, безапелляционно создание одного из капитальнейших русских художников: оперу „Хованщина“ Мусоргского. Да еще как! Не просто безумно и неразумно, а самым противозаконным образом.

В параграфе 12 устава оперного комитета (он печатный, всякий может проверить мои слова) сказано: „По выслушании оперы на фортепиано, комитет обсуждает ее достоинства и недостатки и решает предварительно: заслуживает ли опера специально технического рассмотрения“. Слышите ли: „*обсуждает*“. Это велит устав. Но представьте себе: в этом прекрасном комитете завели вдруг такие порядки, что никто ничего не обсуждает, а просто возьмут, положат, по секрету каждый, свои шары — и делу конец!

Но что же это такое? Ведь это прямое устройство такого сорта, чтобы тот один, кто будет повлиятельнее, от кого зависят в каком-нибудь отношении другие, — чтоб он взял, да отдал наперед свой „пароль“, а там все бессловесные и подчиненные положат тот шар, какой им велено. И всему конец, фокус сыгран.

В самом деле, куда же всем заседающим в оперном комитете приготавливаться к новой опере, изучать партитуру, рассматривать ее? Кто же, в большинстве случаев, и читал-то партитуры между ними? Кто из них и умеет-то это делать? Ведь для этого нужны знания, настоящее музыкальное образование, привычка к партитуре, вкус, понимание. А тут что? Оттого, что я тенор или сопрано, оттого, что я режиссер и т. д., я вдруг должен „рассматривать“, „понимать“ что-то в партитуре и в музыке, я должен „излагать свое мнение“, представлять свое „за“ или „против“, доказывать, отстаивать. Да как же я все это сделаю, когда я ничего не знаю, ничего не умею, ничего не понимаю, кроме своей арии и своего костюма? Ну, нечего делать, придется глядеть в глаза капельмейстеру, который, будь он настоящий художник или просто музыкальных дел мастеровой, все равно

должен же иметь привычку к партитуре и к музыке. Уж он все знает! Уж как он скажет, так и быть должно!

Хороши порядки, хорошо положение дел! Нечего сказать, есть на что порадоваться!

Говорят, некоторые, в великом благоразумии, высказывали, что, дескать, довольно нам этих опер „с крайним направлением“, довольно на сцене и одного „Бориса Годунова“. А, вы вот как полагаете, — сказал бы я этим господам. „Довольно!“ Да, пусть будет довольно вам, двум-трем парам людей, — но не нам, публике, которых сотни и тысячи. И мы должны от вас зависеть, от ваших капризов или незнания, от вашего равнодушия или плохих вкусов?! Нет, это уже слишком. Дайте нам, пускай мы наперед сами прослушаем, а потом решим, хороша или дурна вещь. Каково это! Целую оперу, плод труда, вдохновения, мысли, таланта, не только не будут выполнять, но даже, вопреки положительному уставу, не хотят даже рассматривать. Композитору каким-то полицейским кулаком зажимают рот, не дают ему слова произнести. Люди незнающие, равнодушные, рассеянные, неприготовленные про себя думают о сцене и арии, а когда надо рассуждать, только машут руками и кричат: „Не надо, не надо!“

Еще недавно г. Соловьев (композитор и критик) протестовал против подобного грубого, безумного самоуправства и ушел вон из „оперного комитета“, за то, что там не хотели рассматривать оперу Шеля „Каменный гость“ и сыграли с нею свою „штучку“. Но благородный и великодушный поступок г. Соловьева не подействовал. Комитет продолжал втихомолку свои обычные шахматные ходы.

А ведь как подумаешь, ни г. капельмейстер, ни его сторонники никогда не думали протестовать ни против одной бездарности или посредственности и преспокойно давали на русской оперной сцене „Нижегородцев“, „Проданную невесту“ и, бог знает, какую еще всякую всячину. Все было хорошо, все было прекрасно, не будь только оригинальности и талантливости!

И заметьте, против кого комитет сыграл нынче свою „штучку“? Против композитора, который не мальчик какой-нибудь, не начинающий дилетант, а человек, который поставил на сцену крупную, значительную оперу, имевшую постоянно громадный успех с одного конца России до другого, чье имя стоит уже в Европе, не только у нас, в историях и лексиконах музыки, человек, которому однажды, наверное, воздвигнут памятник на площади; а какой-то посредственный капельмейстер со своими присными вычеркивают его вон, они не дают слушать русской публике, русскому народу посмертного, капитального его создания!

Мне кажется, дай этим людям на их управу „Руслана“, „Каменного гостя“, когда они еще не были на сцене, они тотчас бы забраковали и Глинку, и Даргомыжского. Они бы только все давали „Нижегородцев“ и „Проданную невесту“ чешских авторов. До русских талантов им ведь дела нет!

Случись подобное безобразие в другой какой-нибудь области, кроме оперной, наверное подана была бы тотчас жалоба, апелляция верхней инстанции: и незаконно, дескать, и нелепо! Пересмотреть надо непременно! А тут кому жаловаться, кого просить о пересмотре и перерешении?

Вот так и будемте жить, сидеть у моря, да ждать погоды.

Единственное, что можно было сделать, это и сделали гг. Римский-Корсаков и Кюи: они ушли вон из комитета, где царствуют подобные безобразия.

Заметим, кстати, что письмо г. Кюи не было даже прочитано остальным членам в заседании 7 апреля. Было председателем только заявлено, что и г. Кюи, как г. Римский-Корсаков, выходит вон.

Вот-те и опера в России!

По счастью, есть суд истории. Его уже ничем не выскоблишь и не затушуешь. А теперь уже навеки осталось известным, как несколько мало понимающих людей решились расправиться по-свойски с тем, что было повыше их понимания, и надвинуть гасильный колпак на одно из значительнейших и оригинальнейших созданий нашего века.

ПЕРОВ и МУСОРГСКИЙ

(1834—1882 и 1839—1881)

Многоуважаемый Михаил Иванович, прошу вас дать в „Русской старине“ место нескольким моим страницам, где я делаю попытку изучить и сравнить две крупные художественные наши личности, частью по материалам, уже обнародованным, а частью еще не появившимся в печати.

Оба эти художника уже отошли в вечность, и потому прямо представляют собою „материал“ для „Русской старины“; но еще более представляет собою национальный материал то содержание, которое они постоянно вкладывали в свои создания и которое всегда было почерпнуто из старой нашей крепостной жизни. Если ваши читатели часто с великим интересом и сочувствием встречают на страницах „Русской старины“ мысли, суждения, оценки, характеристики, исходящие из уст многочисленных личностей, давно умерших и проходящих по вашему журналу сменяющеюся галереей, то, может быть, они найдут тоже небезинтересными мысли и характеристики, идущие от людей, хотя еще и живых, но такие, которые помогут полному пониманию и определению тех крупных личностей, которых уже более нет и которые вполне принадлежат истории.

В. С.

I

Никто еще, к удивлению, не высказал этого у нас, а *Перов* и *Мусоргский* представляют в русском художественном мире изумительную параллельность. Мне кажется, к этому убеждению придет всякий, кто только взглянет в эти две личности. Общее настроение Перова и Мусоргского, склад таланта, их симпатии и антипатии, все их понятия, выбор ими материала для своих созданий — все у них было похоже до крайности. Они друг друга вовсе не знали, никогда не встречались в жизни, может быть, даже ничуть не знали, или знали очень мало, произведения один другого, и тем не менее эти два художника, принадлежавшие к совершенно разным областям искусства — один был живописец, а другой музыкант — точно будто весь свой век жили и работали вместе, рядом, в одной комнате, поминутно совещаюсь и показывая один другому свои новые создания.

Это явление такое необычайное, что на него следует обратить особенное внимание. Интересно посмотреть, отчего произошло такое явление, но еще интереснее дать себе отчет, какие от него остались результаты для нашей жизни.

Перов и Мусоргский родились, жили и умерли почти совершенно в одни и те же годы.

Перов родился в 1834 году, умер в 1882 году; Мусоргский родился в 1839 году, умер в 1881 году. Прожил каждый из них лишь по сорок с чем-то лет. У обоих период крупной, вполне самостоятельной деятельности начался около 1860 года, продолжался приблизительно до 1875 года, т. е. занял собою всего лет пятнадцать. После того последние годы жизни у обоих художников представляют время упадка их таланта, так что лишь некоторые отдельные части их созданий, и то изредка, показывают нам снова прежнего Перова и прежнего Мусоргского. Наконец, заметим еще одну черту сходства: оба художника, при жизни своей, подвергались ожесточенным нападениям именно за те стороны своих созданий, которые были самые важные, самые оригинальные, самые исторически-значительные; они осуждены были читать и выслушивать порицания тех именно особенностей своего таланта, из-за которых они будут навсегда занимать крупное место в истории русского искусства. При этом на стороне противников оказывалась замечательная последовательность; кто не любил картин Перова, наверное всегда не любил музыкальных созданий Мусоргского; кто не любил созданий Мусоргского, наверное всегда не любил картин Перова. Все, что у каждого из двух художников было правдивого, жизненного, искреннего, верного, казалось одинаково противно, оскорбительно, и всего более, не нужно для их мало понимающих противников. Но при этом всем этим людям никогда не приходило в голову сравнивать вместе двух художников, принадлежавших к двум, никогда вместе не сравниваемым областям искусства: живописи и музыке. Ненависть была инстинктивная. Врагами являлись люди все одного и того же склада: возвышенные гнилые идеалисты.

Только надо заметить, что участь Перова, сравнительно говоря, все-таки была гораздо лучше участи Мусоргского. У Перова были предшественники: Федотов и не только целая масса проб нового искусства, но, вдобавок, вся русская литература, рукою Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Островского, Некрасова и других, победоносно и уже давно водрузившая, в сердце русского народа, глубокий, несокрушимый реализм. На Перова могли нападать за частности, за личные детали его таланта и картин, но никто уже не смел вырывать у него почву из-под ног: она крепко лежала, как гранитная скала, и никому в голову не приходило сомнений насчет ее полнейшей законности. С Мусоргским было иначе. Он был не живописец, а музыкант, а в музыку еще не смел тогда проникать тот луч света, который уже ярким полднем светил в русской литературе и светлым утром начинал проблескивать в живописи. До Мусоргского была у нас всего *одна* попытка музыкального реализма — это у Даргомыжского. Но его любили и понимали всего лишь немногие, люди, конечно, глубоко любившие великие, гениальные создания Глинки, но вдобавок видевшие, что новому времени нужны также и новые формы,

что отныне многое может и должно осуществляться в нашей музыке иначе, чем прежде, и что эта русская музыка далеко еще пойдет вперед, по новым дорогам. Вот этих-то новых дорог, ясно уже увиденных в живописи, почти никто еще не видел двадцать лет тому назад в музыке. Даргомыжский стоял одинок и не признан с своими смелыми попытками музыкального реализма. „Я не заблуждаюсь, — грустно писал он в 1857 году. — Артистическое положение мое в Петербурге незавидное. Большинство наших любителей музыки и газетных писак не признает во мне вдохновения. Рутинный взгляд их ищет льстивых для слуха мелодий, за которыми я не гонюсь. Я не намерен снизводить для них музыку до забавы. Хочу, чтоб звук прямо выражал слово. Хочу правды. Они этого понять не умеют. Отношения мои к петербургским знатокам и бездарным композиторам еще более грустны, потому что двусмысленны. Уловка этих господ известна: безусловно превозносить произведения умерших, чтобы не отдавать справедливости современным. Сколько выслушиваю я нелестных намеков, но привык и холоден к ним...“ Ничего подобного не приводилось испытывать на своем веку предшественнику Перова, Федотову. Он нравился, его любили, его нового рельса никто не оспаривал. Но если было так с Даргомыжским, этим во многих отношениях Федотовым русской музыки, во сколько же сот раз хуже должно было идти дело с Перовым нашей музыки, Мусоргским, у которого не было вначале за плечами, как у Даргомыжского, ни опер, „крупных“ сочинений, к которым толпа, как бы там ни было, а все имеет известное почтение, ни репутации, накопленной долгими годами. Притом же Мусоргский был во многом смелее Даргомыжского, и еще решительнее и разностороннее брал темы из живой действительности, и еще дальше шел в „выражении слова речи музыкальным звуком“. Значит, сколько во всем этом было самых решительных резонов для вражды, для отталкивания и ни в грош не ставленья Мусоргского толпою! Таких капитальных мотивов для антипатии на стороне созданий Перова не было.

Но если оставить эти маленькие „специальности“ в стороне, почти все остальное в жизни и деятельности Мусоргского и Перова шло совершенно параллельно. В общей сложности ни тот, ни другой не приходились особенно по вкусам большинства, и оба не были в настоящую меру поняты и оценены во время своей жизни. Их обоих признавали, конечно, художниками хорошими, талантливыми, даже достаточно оригинальными, но немного недоучками, и не умеющими „владеть всеми средствами своего искусства“, а главное — людьми „с тенденцией“, значит, людьми, не идущими по настоящей дороге („вот по которой все идут!“). Их признавали людьми грубыми и безвкусными, трогаящими то, чего не надо трогать, рисующими то, чего не надо рисовать, людьми, в созданиях у которых надо выкинуть вот то, и запретить вон это, вообще людьми, в которых нет никакой особенной значительности. Сравнить их с которыми-нибудь крупными современными европейскими знаменитостями — да боже сохрани! Этих карикатуристов! Этого живописца, этого музыканта, у которых нет ни благородства, ни истинной возвышенности и достоинства? Ни за что!

Правда, была всегда на стороне Перова и Мусоргского известная доля людей, которых присутствие около них и горячее сочувствие

вознаграждали их за тяжкие невзгоды со стороны массы — это все были люди, которые оценили их натуру, их изумительный почин и те новые сокровища, что они вкладывали в наше искусство. Правда, эти люди души в них не слышали, спешили добыть для себя картины одного, пропагандировали, как могли, создания другого, стояли за обоих горой перед лицом рассеянной или невнимательной публики — но таких людей было немного на массу в восемьдесят миллионов народа, и особенно двадцать лет назад. По счастью, теперь с каждым днем становится все более и более похоже на то, что одолеет в конце концов мнение именно этих немногочисленных людей.

II

Главные черты физиономии обоих художников, и Перова, и Мусоргского, это были — народность и реальность. В этом состояла вся их художественная натура, здесь лежала вся их сила и талант, и никакие другие их качества не могут сравниться с этими двумя. Чем оба художника будут дороги будущим поколениям, это именно — их народностью и реальностью. Многое, как у всех на свете художников, побледнеет и умалится со временем в их произведениях, но все то, что их творчество выражало народно и реально, навеки останется могучими монументами нашего времени и современной нам теперь создавательной силы. И это потому, что и Перов, и Мусоргский со всею искренностью и неподкупною правдивостью выражали в своих произведениях только то, что видели собственными глазами, то, что в действительности существовало, и не задумывались ни о каких выдумках и идеальностях. Во всем, что воспроизводит истинную, настоящую жизнь, есть те задатки живучести, до которых далеко всем остальным формам искусства. В произведениях Перова и Мусоргского сказался могучий шаг вперед нашего времени в сравнении с предыдущим периодом. Материал, доступный художнику, стал шире, много объемистее, вследствие новых условий жизни, но и художники стали также и сами шире и глубже со своими воззрениями. Живописец Федотов и музыкант Даргомыжский имели возможность изображать, из целого объема русской действительности, лишь очень немногое, как и сам их великий предшественник, Гоголь. Мир дворян и чиновников не был им вовсе запрещен, и они им пользовались, они его изображали со всей силой своего таланта, хотя, конечно, „со страхом божиим“, в пределах цензуры самой нелепой, привязчивой и трусливой. Федотов имел право представить на своих картинах чиновника, идолопоклонствующего перед орденом, солдафона-майора, втирающегося в заплесневелый купеческий дом; Даргомыжский имел право представлять чиновника, идолопоклонствующего перед чином („Он был титулярный советник, она — генеральская дочь!“, или: „Ведь я червяк в сравнении с ним, лицом таким, его сиятельством самим!“), но все это могло появляться перед глазами и ушами русских только потому, что имело вид „шутки“, легкого „баловства“ в живописи и музыке, чего-то увеселительного и потешного. На тогдашних цензурных заставах было признано, что во всем этом ничего нет серьезного, и ничто не идет в действительную глубину дела. Трагизм, таившийся в глу-

бине этих „шуток“, указанная искусством во всей ее наготе гниль чиновников и солдафонов ускользали от соглядатаев-приставов. Что касается до низших пластов народа, то его можно было изображать либо совершенно благополучным и идиллически-грациозным, вообще идеальным, или, если уже идти на правду, то разве только глупым, грубым, пьяным и карикатурным. Сообразно с этим и Даргомыжский, как ни оригинален, как ни талантлив был, а решался изображать только совершенно идеальных (хотя и трагических) пейзазов: мельника и его дочь Наташу, либо реальных (но только что комических) мужиков, пьяных и надуваемых женою („Как пришел муж из-под горок“). Весь остальной океан русских людей, жизни, характеров, отношений, несчастья, невыносимой тягости, приниженности, зажатых ртов — всего этого словно никогда не бывало на свете, словно это вовсе до искусства и не касается.

Перов и Мусоргский принадлежат совершенно иной полосе русской жизни — той, где русское искусство, наконец, произошло на свет. В эту пору художник наш уже потихоньку раскрыл свои глаза и обвел ими вокруг себя. Как у него внутри защемило, какие пронзительные ноты послышались в его созданиях! Перов и Мусоргский все отдались этому щемящему чувству негодования и боли.

Оба они — живописцы народа, долго позабытого, долго оттолкнутого назад, за красивые декорации, и там прозябавшего, ни для кого неведомо. У Перова и Мусоргского было, на их веку, много сюжетов и задач, чудесно ими выполненных, но нет ничего выше, сильнее и важнее, как те места их произведений, где стоит фигура народа во всей правде, во всей неподкрашенности, во всей суровости и, может быть, даже иногда шершавости. *Русский крепостной мир* — вот где истинная сфера высших, совершеннейших созданий Перова и Мусоргского. Здесь выразилась глубокая сила, оригинальность, новизна. Это была истинная задача их жизни, и ее-то именно они оба выполнили с величайшим совершенством.

Оба художника родились среди полного развала крепостного права. Первую свою полжизни они были его свидетелями, а потом вторую свою полжизни употребили на то, чтобы воспроизвести это чудовище во всем блеске, и спереди, и сзади, и справа, и слева, и сверху, и снизу. Ни у Перова, ни у Мусоргского никогда не было при этом плотной и правильной системы, стройного организованного плана. Никогда ни тот, ни другой не говорили себе: „Давай-ка я стану изображать крепостное право со всеми его дикими болячками, давай-ка я нарисую его портрет“. Нет, ничего подобного никогда не бывало. Но они оба провели все свое детство и отрочество в деревне, в глуши, среди помещиков и крестьян, среди всего, чторосло на свет от их ужасного сожительства. Много лет своей юности они купались во всем этом, и, полные негодования, горя и сочувствия, впоследствии, когда пришла возможность хоть немножко растворить губы, только воспроизводили одну за другою виденные собственными глазами сцены, можно сказать, неволью.

Чего наслушался, чего насмотрелся Мусоргский в помещицкой среде, то выражено у него во многих письмах к приятелям начала 1860-х годов, почти тотчас после великого переворота освобождения крестьян. В одном письме он пишет из деревни: „Что у нас за

помещики! Что за плантаторы!.. И с ними встречаешься каждый день, каждый день они вас слезливо мучат „утраченными правами“, „крайним разорением“. Вопль, стоны и скандалы! Есть, правда, порядочная молодежь, „мальчишки“, да я их почти никогда не вижу, молодежь эта посредничает и потому постоянно в разъездах. А я, многогрешный, вращаюсь в одной ретиральной атмосфере: она редко затрагивает инстинкт изящного, думаешь только о том, как бы не провонять и не задохнуться...“ Из другого письма Мусоргского мы узнаем, как он изучал народ. В 1868 году он однажды пишет из псковской деревни: „Наблюдал за бабами и мужиками, извлек аппетитные экземпляры. Один мужик — сколок с Антония в шекспировском „Цезаре“, когда Антоний говорит речь на форуме, над трупом Цезаря. Очень умный и оригинально ехидный мужик! Все сие мне пригодится, а бабы экземпляры — просто клад! У меня всегда так: я вот запримечу кое-каких народов, а потом, при случае, и тисну“.

Первая самостоятельная попытка Перова была „Приезд станового на следствие“. Пойманный в порубке леса несчастный крестьянин, гроза-становой, лукавый писарь, розги, которые вяжут на пороге избы, и словно глядящие из всех углов и из всех лиц бедность, невежество, холод и голод, злой кулак и овечья покорность — вот темы этой юношеской картины. Первая самостоятельная попытка Мусоргского была „Калистрат“, и здесь темой для этой юношеской картины легли строфы Некрасова:

Нет счастливей, нет пригожее,
 Нет нарядней Калистратушки!
 В ключевой воде купаюся,
 Пятерней чешу волосыньки,
 Урожаю дожидаячи
 С непосеянной полосыньки!
 А хозяйка занимается
 На нагих детишек стиркою,
 Пуще мужа наряжается —
 Носит лапти с подковыркою!

Этому юношескому своему настроению ни Перов, ни Мусоргский никогда не изменяли. Никогда во всю жизнь они не рисовали мужичков, живущих припеваючи и мило рассуждающих, сидя на завалинке; никогда их кисть не лгала и не фальшивила. Они рисовали только то, что в самом деле есть и что они в самом деле видели. За то-то и оказалось столько ими недовольных. Ведь правда жизни — главный всеобщий враг, особливо, когда нам ее представляют совершенно с другого подъезда, чем тот, который указан.

Крестьянские типы, крестьянские сцены принадлежат к наивысшему, что только создано Перовым и Мусоргским. Фигуры мужиков в „Сцене у железной дороги“, в „Охотниках на привале“, в „Сельской проповеди“, в „Сельских похоронах“, и даже отчасти в „Пугачевцах“ Перова столько же верные и поразительные типы, как и мужики в первом и в последнем акте „Бориса Годунова“, в „Хованщине“ и в „Трепаке“ Мусоргского. Этот изумительно типичный „дедко“, разглядывающий, вместе с двумя другими мужиками, поезд железной дороги, несущийся мимо, — это сущие *pendants* к мужикам в опере Мусоргского, стоящим на московской площади толпой перед избранием

Бориса на царство. У тех и у других одинаковая смесь добродушия, наивности, покорности, пригнетенности — и тут же сейчас ума, лукавства и едкой насмешливости. Посмотрите в эти оловянные глаза „дедки“, что посередине картины у Перова стоит, в его улыбку мумии — все произведения долгих лет крепостного хомута; посмотрите на этих почесывающихся мужиков в „Сельской проповеди“, не совсем-то ясно понимающих проповедь батюшки о том, что „всяка власть от бога“, когда барский лакей, рядом, усердно толкает их брата прочь, когда помещик сладко спит, когда помещица любезничает с франтом — это перед вами точь-в-точь те самые мужики, что нарисованы у Мусоргского в „Борисе“, и из которых одни спрашивают: „Митюх, а Митюх, чего орем?“, а другие отвечают: „Вона, почему я знаю!“ Товарищи дедки, рассмеявшиеся на поезд, это точь-в-точь те самые мужики, что у Мусоргского юмористически отвечают полицейскому приставу, грозящему им палкой за то, что они молчат: „Только поотдохнем, зареет мы снова!“

Бабы Перова — сущий pendant к бабам Мусоргского, тем, что гуторят, шумят, болтают как чечетки, пересмеивают одна другую, в шутку перебраниваются с мужьями и дядьями или запанибрата кричат полицейскому: „Не серчай, Микитыч, не серчай, родимый!“ Мужик в „Охотниках на привале“, едко насмехающийся над разовравшимся барином — это словно бабы и мужики, насмехающиеся над Борисовым воеводой в Кромах (пятый акт „Бориса“). Один из товарищей Пугачева, сидящий около него на крыльце, уже с топором в руке, разгульный, злой и безжалостный (у Перова) — это точь-в-точь один из тех, что целой ватагой собираются творить расправу над Хрущевым и над иезуитом в последнем акте „Бориса Годунова“ Мусоргского. И тут и там — люди, вышедшие однажды из терпения, одичавшие и свирепые.

Если бы понадобилась музыкальная иллюстрация для мужиков и баб Перова или живописная для мужиков и баб Мусоргского, я бы предложил их иллюстрировать одного другим. Фомки, Епифаны, Митюхи, Афимьи и множество других личностей в двух операх Мусоргского как две капли воды похожи характером, обликом, настроением, добром и злом своим на множество таких же Фомок, Епифанов, Митюх и Афимий Перова, которых мы только имен не знаем.

Но у Перова нет вот такого любопытного русского типа: это типа разбубенной, развеселой, разухабистой бабы, прошедшей сквозь огонь и воду; у Мусоргского он есть, в лице корчмарки в „Борисе“, мурлыкающей песнь про „Селезня“, и в лице бабы, поющей „Гопак“. Обе личности — чудесно характерные.

Заключительная нота всех вообще этих жизней — одна и та же у обоих авторов: безотрадная смерть.

У Перова чудесны „Сельские проводы покойника“, у Мусоргского ни на иоту не уступает им „Трепак“. Трагичность, глубина чувства, щемящая нота — одинаковы. У Перова жена с детьми везут на дровнях несчастный, досчатый, кое-как сколоченный гроб с бедным покойником; они все скомкались в одну группу, и живые и мертвый, им так тесно на дровнях, детки притиснуты в сторону гробом, вдова сидит на нижнем конце гроба, дети одни спят, другие собираются зареветь, мать, бедная, поникла головой и наклонилась к своей плохой кляче, везущей теперь, вместо сена или дров, вот какую процессию — и все это среди

ледяного зимнего пейзажа, занесенных снегом полей, едва наезженной дороги. Холод, пустыри, засыпанная снегом глушь, забвение и навеки безвестность, словно которая-то из миллионов птичек замерзла на дороге, и никто о ней не знает и не будет никогда знать, никому ни жизнь, ни смерть ее не были интересны — вот содержание этой картины. „Возвращение крестьян с похорон“ — продолжение этой сцены и настроения. Опять зима, опять снег, опять пустырь, опять глухие места, опять беспомощный, забытый люд, идущий в холодных зипунах и потертых тулупах по едва протоптанной дороге, мужчины с лопатами на плече, бабы с убитыми лицами. Но картина интересна уже только по сюжету и мысли. Исполнение ее совершенно эскизное, неудовлетворительное; ни одна фигура не срисована с природы, выражения — придуманные и искусственные (она писана в последние месяцы жизни Перова). У Мусоргского повторяется та же страшная нота в его „Трепаке“: „Лес, да поляны, безлюдье кругом. Выюга и плачет, и стонет; чутся будто во мраке ночном, злая, кого-то хоронит. Глядь, так и есть! В темноте мужика Смерть обнимает, ласкает; с пьяньким пляшет вдвоем трепака: „Горем, тоской да нуждой томимый, ляг, прикорни, да усни, родимый! Я тебя, голубчик мой, снежком согрею. . .“ Долгие тяжкие годы томительной работы, холода и голода, мозолей на руках, несчастья в избе с семейством, и потом — бедное тело, спрятанное под грудями снега, среди выюги и ветра, вот что одинакой кистью рисовали Перов и Мусоргский.

Но в картине Перова у нас перед глазами была одна из сцен начала жизни крестьянских детей. Несчастье, бедность, беспомощность, да еще все это в сто раз еще более выросшее после смерти того, кого они тут провезли в гробу. Пусть эти детки подрастут, какая тогда-то сделается у них жизнь? Это рисует нам в одной из своих картин Перов; но рядом с ним и Мусоргский, в двух из числа совершеннейших своих романсов. Кто у нас не знает „Тройку“ Перова, этих московских ребятишек, которых заставил хозяин таскать по гололедице, на салазках, громадный чан с водой. Все эти ребятишки — наверное деревенские родом и только пригнаны в Москву, на промысел. Но сколько они намучились на этом „промысле“! Выражение безысходных страданий, следы вечных побоев нарисовались на их усталых бледных личиках; целая жизнь рассказана в их лохмотьях, позах, в тяжком повороте их голов, в измученных глазах, в полурастворенных от натуги милых ротиках. У Мусоргского вы встречаете живой *pendant* ко всему этому. Его романсы „Сиротка“ (на собственные слова) и его „Спи, усни, крестьянский сын“ (на слова из „Воеводы“ Островского) столько же трагичны и столько же чудесны по красоте, как картина Перова. „Холодом-голодом греюсь, кормлюсь я“, с щемящим выражением и прерывающимся голосом лепечет „Сиротка“. . . „Бранью-побоями, страхом-угрозою добрые люди за стон голодный мой потчуют. . . Нет моей силушки. . .“ Та же доля и у „крестьянского сына“ А. Н. Островского, которого стихи передал Мусоргский с неподражаемым выражением тяжелого горя, чувства и музыкальной красоты: „Изживем мы беду за работушкой, за немилрой, чужой, непокладной, вековечною, злою, страдною. . .“

Надо было слышать, как исполняли эти оба *chefs d'oeuvre*'а Мусоргского два великие русские артиста: песню смерти „Трепак“ —

покойный Ос. Афан. Петров, а „Сиротку“ — его супруга, тоже бывшая знаменитая певица, Анна Яковл. Петрова. Надо было слышать обоих этих высоких художников, хотя оба они уже были в преклонных летах, чтобы оценить всю правду и глубину этих двух созданий Мусоргского.

Перову не случилось изобразить русских крестьянских детей тоже и в светлых красках. Мусоргскому — случилось. И с какой теплотой душевной и в каких чудесных линиях он нарисовал и эту сторону нашего детского мира! В последнем акте „Бориса“ есть у него сцена, взятая из драмы Пушкина, необыкновенно оригинальная и красивая. Это сцена с юродивым. Почти все тут по Пушкину, и только действие происходит не на московской площади перед соборами, а в лесу на юге России, близ города Кром, в минуту появления Самозванца с толпами его шаек. Входит на сцену юродивый, преследуемый целой оравой мальчиков, которые глумятся и хохочут над ним, и потом вытаскивают у него из рук его „копеечку“. „Железный колпак! железный колпак! Улю-лю-лю!“ — кричат и жужжат они ему в уши, облепив его кругом, словно комары. У Мусоргского эта крошечная сценка полна такой резвости, такого светлого детского настроения, такой милой шаловливости и живости, которые действуют увлекательно (конечно, только не на тупых музыкальных консерваторов). Подстать этим крестьянским детям Мусоргского я знаю только одних крестьянских детей в нашей живописи: это детей в талантливом „Ночном“ Владимира Маковского.

„Озорник“ Мусоргского, это — еще фигура из одной породы с мальчишками из последнего акта в „Борисе“: те пристают к юродивому, насмеваются и трунят над ним, — точно так же в настоящем романсе шустрый, бойкий озорник-мальчуган пристаёт к старухе на улице: „Ох, бабушка, ох, родная, раскрасавушка — обернись! Востроносая, серебряная, пучеглазая, поцелуй! Стан ли твой дугой, подпертой клюкой, ножки-косточки, словно тросточки. — Ой, не бей, ой, не бей!“

Такие глубоко народные художники, как Перов и Мусоргский, не могли выпустить из своей галереи глубоко народного типа „юродивого“. Этот тип, которому суждено, быть может, скоро у нас вырождаться, играл всегда слишком крупную роль в старой крепостной России, слишком был постоянно на виду и, значит, не мог не поражать глубоко и Перова, и Мусоргского. Оба они и изобразили его с удивительною рельефностью.

У Перова „Божий человек“ — это одна из капитальных его картин. В рубище, босоногий, всклокоченный, покрытый тяжелыми железными веригами, юродивый стоит, прислонившись задом к стене, в позе и с жестом полубезумного, и устремляет на вас свой помешанный сверкающий взор; его рот широко раскрыт, он улыбается, схватясь рукой за голову, и, кажется, запыхавшись от быстрого бега, произносит какие-то странные речи. Юродивый Мусоргского в „Борисе“ тоже вбегает, запыхавшись, на сцену, он жалок, он чуден; он тоже, как тот, произносит, с безумием в голосе, странные свои речи, он жалобно поет: „Месяц едет, котенок плачет, юродивый, вставай, богу помолись, Христу поклонись! Христос бог наш, будет ведро, будет месяц. . .“ слова по Пушкину). Но этот самый юродивый, несколько минут позже,

обворованный со своей копеечкой деревенскими мальчишками, свидетель буйного въезда Самозванца с его ватагой, остается один на пустой сцене, и пока вдали начинает краснеть зарево пожара, зажженного вольницей Самозванца, сидит на камушке и жалобно причитает: „Лейтесь, лейтесь, слезы горькие; плачь, плачь, душа православная, скоро враг придет и настанет тьма темная, непроглядная. Горе, горе Руси. Плачь, плачь, русский люд, голодный люд!..“ Здесь опять та же фигура Перова налицо, только она уже тут возвысилась до трагизма, до истинной патетичности.

Другой юродивый является у Мусоргского в его знаменитом романсе „Савишна“, всегда составлявшем восхищение лучших наших музыкантов. Все вообще романсы Мусоргского — сцены взятые с природы, прямой результат того, что он сам видел и слышал, но этот романс одно из тех немногих созданий Мусоргского, происхождение которых нам документально известно. Раз в деревне, стоя у окна, он случайно увидал ту сцену, как безобразный полукалека юродивый объяснялся в любви с молодой бабенкой, ему приглянувшейся, любезничал с нею, а сам стыдился самого себя (все равно как „Зверь-чудовище“, объясняющийся в любви с красавицей купеческой дочкой в прелестной сказке Аксакова „Аленький цветочек“). Чувство, робкая покорность, самостыжение — глубоко трагичны и чудно прекрасны здесь в романсе Мусоргского.

Вдобавок ко всем его типам и сценам, у Перова есть одно превосходное создание, где выразился тип, не тронутый Мусоргским. Это тип женщины „Юродивой“, рисунок из лучшего времени Перова (1872 года): юродивая сидит на углу улицы, должно быть в Москве, что-то ораторствует по-своему, и толпа почитательниц, баб, раболепно слушает ее дикие и нелепые глаголы. Это сцена поразительная.

Фигура, всегда очень близкая к народу, это полицейский. Перов и Мусоргский изобразили его всего по одному разу каждый, но великолепно. У Перова, это тот бездушный истукан, который сидит подле вытащенного из воды тела „Утопленницы“ и тянет махорку из коротенькой трубочки, словно краденый тук товара, снова им найденный, сторожит. Его калмыцкое широкое лицо, все истыканное оспой, его равнодушные глаза, его казенная поза — все это говорит о том человеке, который уже вполне выдрессирован, который „готов“ от головы до ног, и его ничем в мире не проймешь. У Мусоргского столь же великолепен этот тип, и столь же верен. Нужды нет, что это полицейский не нынешний, а живший триста лет назад — ничего не переменялось от этого. Он не сторожит никакого мертвого тела, но он сторожит целую массу живых человеческих тел, толпу простого народа, согнанного на площадь, чтобы Бориса Годунова упрашивать на царство. Ему надо только одно: чтоб эти человеческие рты кричали и жалобно просили, чтоб колени были преклонены и руки протянуты вперед, надо, чтоб это казенное дело было справлено. До всего остального, что в головах этой толпы происходит, пока некий торжественный исторический акт тут совершается, ему никакого дела нет, точь-в-точь как тому, изрытому оспой, калмыку в полицейской шинели, в картине Перова, и в голову не приходит помысла о том великом таинстве смерти, которое снизошло на эту бедную женщину, от отчаяния бросившую в воду.

Помещиков Перов и Мусоргский изображали не много раз, но характерно. При этом преимущество силы, выпуклости и разносторонности — на стороне Мусоргского. Замечательнейший тип помещика у Перова выставлен в его „Сельской проповеди“; это старикашка, ничтожный и темный, кроткий и смиренный на вид, вероятно алчный и безжалостный „на деле“, и только. Намного сложнее и глубже тип старинного помещика, нарисованный Мусоргским в его князе Иване Хованском (в „Хованщине“). Это старик, на иное добрый и благодушный, на иное лютый, злой, беспощадный; надутый предками и безгранично властью, мирно бушующий в домашнем гареме, вспылчивый до бешенства, ограниченный, трактующий все вокруг себя как приращенное рабское холопство. Этот самый тип „помещика“ намеревался Мусоргский трактовать и в опере „Бобыль“, которой сценариум уцелел в его бумагах, и о которой мы вдвоем много совещались с ним скоро после „Бориса Годунова“. Иное было уже туда сочинено. Сцена „гаданья“ Марфы для князя Голицына в „Хованщине“ прямо взята из сцены „гаданья“ для старика-помещика в „Бобыле“. В этой опере должен был явиться „суд помещика“, у себя дома, при обстановке как у мирового судьи, над пойманным браконьером-бобылем (нечто в pendant к сцене „Приезда станового на следствие“ Перова).

III

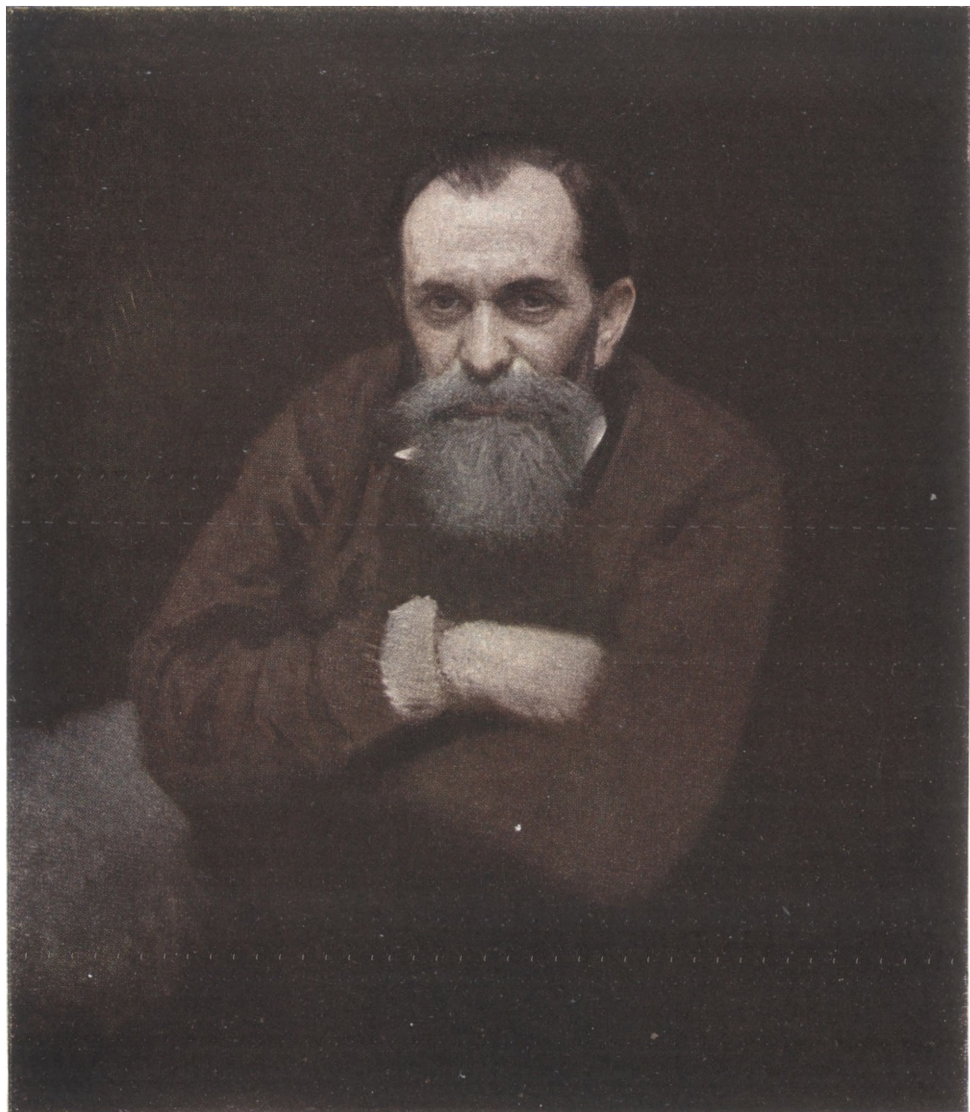
Крупный и многозначительный отдел в ряду созданий Перова и Мусоргского составляет духовенство, черное и белое; но, как было и с „народом“, изображенные личности принадлежат все к люду сельскому, захолустному, провинциальному. Столиц и в этом также отношении ни Перов, ни Мусоргский не затрагивали. Они писали только то, что было самого характерного и лично узнанного ими во время деревенской их жизни.

„Семинарист“, это — один из самых великолепных типов, созданных Мусоргским. Многие сотни, а может быть и тысячи юношей из петербургской учащейся молодежи вот уже второй десяток лет восхищаются этой изумительной картиной с натуры. Всем им этот тип был близок, всем хорошо известен в действительности; здесь же он был воспроизведен с такую правдою, какую не часто встретишь в искусстве — всего менее в музыке. Порядочно уже взрослый болван, из поповских или дьячковских детей, осужден долбить латынь, до которой ему нет никакого дела, с которой он никогда не имел, не имеет и не будет иметь ничего общего, которая ему ни на что не нужна и которую он все-таки вынужден тирански вбивать себе в голову. Сотни лет прошли со времени первого заведения латыни в Заиконоспасском духовном училище в Москве, и ни одному из учившихся никогда еще не понадобилось, во всю их дьяконовскую или поповскую жизнь, сделать употребление из этой тяжко добытой латыни, и, однакоже, несмотря ни на что, безумное толчение воды должно было продолжаться. Сколько проклятий, сколько ненависти и презрения, сколько упреков посылалось ей на сотнях концов России, в продолжение сотен лет! Какой мучительный хомут, какое уродование мозгов ненужным орудием пытки! И хоть бы через это что-

нибудь получалось в результате. Так нет же, несчастные бурсаки, вопреки всей своей латыни и всей остальной схоластике, оставались темными, невежественными созданиями, без луча света в голове, без мысли и самостоятельности, оставались робкими и покорными, не играющими никакой роли в русской жизни, не народившими никакой высокой мысли, ни глубокого чувства в тех других, кому они должны были бы в продолжение всей жизни служить поддержкою, утешением и помощью. К чему же повела вся несчастная схоластика? Вот этот-то мир порчения живой природы и искажения свежих сил должно было изобразить новое искусство. Оно это и сделало в ярких, талантливых красках рукою Мусоргского. Для поверхностного и рассеянного слушателя „Семинарист“ Мусоргского — только предмет потехи, предмет веселого смеха. Но для кого искусство — важное создание жизни, тот с ужасом взглянет на то, что изображено в „смешном“ романсе. Молодая жизнь, захваченная в железный нелепый ошейник и там бьющаяся с отчаянием — какая это мрачная трагедия! Юноша, осужденный на беличье колесо, которого ненужность он каждую секунду чувствует, но все-таки внутри его бегай, да еще живо поворачивайся — что может быть ужаснее? А тут побои по затылку кулаком самого „батюшки“-наставника, а тут его дочка Стёша, „щечки что твой маков цвет, глазки с поволокой“, которая стоит перед глазами на левом клиросе во время молебна „преподобной и преславной Митродоре, пока он сам читал прокимен глас шестый“ — вот долби тут как идиот: „*panis, piscis, crinis, finis... et canalis, et canalis!*“ Как тут не одичать среди всего этого безумия? И тот, который в романсе Мусоргского — еще свежий, здоровый молодой парень, еще милый и интересный, юмористический и бодрый, скоро опустится и отупеет, жизненные краски поблекнут, и останется бездушная топорная кукла.

У Перова семинарист является два раза. В первый раз, в „Рыболовах“, это еще живой, проворный мальчик, старательно приготавливающий на бережку ведра для рыбы, пока „батюшка“ вместе с отцом-дьяконом тянет по речке сеть с рыбой. В другой раз превращение уже совершилось (картина: „Прием странника-семинариста“). Тот, кто был вначале живой, веселый мальчик, и кого потом так долго били, так систематически одурачивали, превратился уже в бурлацкую тупицу. Вот он сидит в избе, куда забрел по дороге. На его сапожищах — пуд грязи и пыли, платье на нем — дерюга; его приняли и приютили радушные бабы, старуха и молодая ее сноха; они поставили перед ним что у них было, и с удовольствием смотрят, как он, усталый и жестоко проголодавшийся, жадно хлебает похлебку из чашки. Картина эта, правда, не из лучших у Перова; она принадлежит 1874 году, т. е. времени поворота его назад, под-гору, и много в ней есть несовершенства, но все-таки тип главного актера удался чудесно. Из „семинариста“ выработался теперь равнодушный, грубый, бесчувственный парень, уже от головы до ног проза самая беспробудная.

„Дьячок“ у Мусоргского и „дьячок“ у Перова — близкие портреты одного и того же лица, и только субъект у Перова постарше будет. У него (в картине „Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы“) уже и жена-старуха есть, и сын взрослый, тот самый, что при первой примерке первого вицмундира показал на лице все дрянные качества, которыми будет потом блистать лет тридцать-сорок



Василий Григорьевич
ПЕРОВ

С портрета И. И. Крамского

кряду, давя и выжимая все вокруг себя (помните „Колыбельную“ Некрасова: „Будешь ты чиновник с виду, и подлец душой...“). Тут в картине дьячок уже стар и крив, он не выпускает даже и дома своих церковных ключей из рук, он целый день только и возится что со службами и со мздой, вот и теперь он лишь на секунду воротился домой полюбоваться на новоиспеченного чиновника. У Мусоргского дьячок (Афанасий Иванович в „Сорочинской ярмарке“) пациент гораздо моложе, он еще через заборы лазит к пожилым своим зазнобушкам, он с ними еще неуклюже любезничает, но тяжелый церковно-славянский пошиб, хапужнический душок, раболепство и жадность на первом плане — все это точь-в-точь одинаково и у Перова, и у Мусоргского.

Попов мы встречаем у Перова пять раз: в „Сельской проповеди“, в „Сельском крестном ходе“, в „Трапезе“, в „Рыболовах“ и в „Пугачевцах“. В первой картине мы видим не совсем ту фигуру, какая была задумана автором: картина была написана в 1861 году, и вследствие тогдашнего образа мыслей, Академия художеств, рассмотрев первоначальный эскиз, велела Перову не писать священника в ризе, а представить его в рясе¹. Но в ризе или рясе, это крепкий, тихий и темный старичок, с убеждением проповедующий перед „господами“ своего села на тему: „Несть бо власть аще не от бога“ и поднимающий свой старый дрожащий перст к небу. В „Сельском крестном ходе“ совсем о другом дело идет. Батюшка справлял пасху и не помнит уже, выходя из избы (где его усердно угощали), ни о „господах“, ни о власти от бога. Вряд ли он помнит и самого себя, даром что в ризе, даром что перед ним несут крест и икону. Он опустил голову со спутавшимися волосами, он ищет себе, около крыльца избы, точки опоры... Дьячок его таков же. В „Трапезе“ поп или дьякон — единственный представитель белого духовенства, вся картина состоит из монахов, потому я буду говорить о ней ниже. В „Рыболовах“ батюшка и отец-дьякон вовсе не на службе и не при исполнении своих должностей. Они, жарким летним днем, заняты своим собственным любезным делом: они разделись, залезли по пояс в воду и тешатся рыболовством, волочат сеть в воде. Хотя эта картина не из лучших перовских, но в ней много хорошего, и фигуры двух главных действующих персон, с их головами наголо лысыми или повязанными платком, с их лицами, привычными к выражениям, вечно значительным и солидным, а теперь глубоко озабоченными лишь рыбой — комичны на манер Гоголя. Поп в „Пугачевцах“ — одно из чудесных исключений этой мало удачной картины, и потому мы скажем о нем, говоря вообще об этой картине.

У Мусоргского попов нет в его созданиях, и только один раз поп изображен вскользь, мимоходом: это в „Семинаристе“. Но как ни вскользь, а он тут вышел необыкновенно рельефно. Это тяжелый батюшка старого покроя, с тяжелым кулаком, в свободное от службы время учащий в семинарии латыни и помечающий семинариста в

¹ Этот странный образ мыслей не существовал даже во времена императора Александра I, чему служит доказательством „Причащение умирающей“ Венецианова, где священник представлен в ризе. Впрочем, гонение на ризы в картинах, совпадавшее, сколько помнится, с гонением на крестообразные фигуры на дамских платьях и пальто, недолго продержалось, и уже в 1862 году Пукиреву не было сделано никакого замечания за то, что у него на картине „Неравный брак“ священник был изображен в ризе. — В. С.

„книжицу“ за то, что тот на молебне много на левый клирос „все поглядывал, да подмаргивал“, на красненькую дочку его Стёшу. Хоршее, должно быть, у них там промежду себя ученье шло!

Монахов и у Перова, и у Мусоргского изображено очень много — целая галерея. Тут у обоих авторов разнообразие типов и характеров изумительное, а между тем они все явно принадлежат одному и тому же народу, одному и тому же национальному пошибу. В первый раз монахи явились у Перова в его „Чаепитии в Мытищах“, под видом жирного красного здоровяка, отдыхающего в жару, на полдороге к Троицкому монастырю, под тенью деревьев, и отдувающегося за самоваром чайком. Молодая прислуга толкает прочь от чайного столика безногого отставного солдата, просящего милостыню. Все — тому, за то, что он век празден, ничего — этому, за то, что он век работал, как вол, и вот теперь в рубище и на деревяшке ходит. Положение явно то же, что в „Сельской проповеди“, где помещик сладко спит, а мужиков лакей кулаками гонит прочь.

В „Трапезе“ — продолжение того же мотива, только уже не на чистом воздухе, а в великолепной монастырской палате, просторной и богато украшенной, с расписными стенами, образами в золотых рамах, с большим распятием в глубине залы. Должно быть богатые поминки идут, и учтивый монах приглашает жестом толстую и огромную генеральшу (родом купчиху) тоже отведать. А столы накрыты во всю залу, и чинно сидит за ними вся братия, в живописных своих восточных костюмах, черных клобуках со спускающимся на спину покрывалом, и в черных же широких мантиях, падающих великолепными складками. Сколько разных натур, сколько несходных характеров! Одни добродушные, другие злые и ехидные, одни кроткие, другие желчные, одни совсем неотесанное мужичье, другие тяпнувшие книжной мудрости и способные хоть сейчас на прение в сорок часов сряду, кто высокомерный и повелительный, а кто и в землю униженно лбом стучащий, но все сошлись на одном: любят поесть и выпить, кому что на свой лад приятнее приходится. Но только им и невдомек, что тут на пороге их великолепной, широко раскрытой, трапезной палаты теснятся тоже и нищие, и одна из них, бедная женщина с ребенком, сидит босоногая на полу и протягивает издали руку. Точно для пояснения, в числе надписей по стенам, церковной кириллицей, стоит: „Лазаре, гряди вон“. И все угощаются, все заботливо перемещают со стола в желудок что получше. Кто, молодецки запрокинув голову назад, выливает себе залпом внутрь большую порцию веселого зелья; кто желчно выговаривает поседелому лакею, что он так долго мямлит, вытягивая пробку из горлышка бутылки; кто, захватив кончик платка зубами, сыпает туда внутрь с тарелки всякую лакомую штуку; кто уже довольно пил и, прищуривая немного глаза, ведет премудрую беседу, доказывая убедительно пальцем; кто уже и совсем благополучен, и, скрестив руки на брюшке, воздевает горе свое лицо с порозовевшими щеками, ни о чем более не думает, более ничего не хочет, мирно блаженствует, даром что какой-то гость, светский духовный, кажется дьякон, в яркой шелковой рясе, что-то ему наговаривает под сурдинкой, фискалит или рассказывает, а сам, уже весь бледный и искаженный от вина, безобразно хихикает, пригнувшись до самого стола. Но над всем этим расстилаются надписи по стенам:

„Не судите да не судимы будете“, „Да не смущается сердце мое“, — и все довольны, все счастливы, богатая трапеза совершается по чину, солнечный луч косым золотым столбом входит через окно, и в воздухе мечется во все крылья белый голубок, нечаянно попавший туда сквозь растворенную какую-нибудь форточку.

Совсем другая история совершается на маленьком, но сильно оригинальном рисунке Перова: „Дележ наследства в монастыре“. Дело происходит ночью. Умер один из братии. Двери кельи крепко приперты. Покойный лежит на полу, с раскрытыми глазами. С него грубой и безжалостной рукой стаскивают одежды; другие наскоро отхлестывают из оставшихся бутылок; еще другие жадно шарят по ящикам; наконец, еще один из братии громадным ломом взламывает крышку сундука. Повсюду беспорядок, сумятица, словно нашествие неприятельское. Какая разница с завтрашним днем, когда этот самый мертвый будет чинно лежать на катафалке, и кругом него будут раздаваться стройные, строгие похоронные лики.

Как заключение этого отдела созданий Перова, я укажу на маленькую картинку, не только не конченную, но даже существующую лишь в виде эскизного наброска. Картинка называется: „Беседа двух студентов с монахом, у часовни“. Начата она была в 1871 году, потом в течение целых десяти лет заброшена, почему — не знаю; но уже наверное не потому, чтоб сюжет перестал интересовать Перова. Нет, напротив. В 1880 году мы находим у него ту же сцену (в виде рисунка карандашом), но только несколько измененную: дело происходит уже не на чистом воздухе, а в вагоне железной дороги, присутствующих более, но главные действующие лица и их позы остались прежние. Дело все состоит в том, что молодые люди, студенты, затеяли спор с монахом и так его доехали, что он просто своих не найдет, присел плотно на скамейке, прижался руками к доске и только поднятыми вверх глазами точно говорит: „Господи! что эти люди говорят!“, а сам, видимо, не знает, что им и отвечать. Я эту недоконченную маленькую картинку считаю одним из важнейших созданий Перова: тема одна из самых современных, какие он только брал на своем веку — столкновение нового поколения со старым, и это без всяких насмешек, без глумления, без дурацкого ничтожного пристаивания. Нет — серьезно, важно, с полным достоинством. Особливо хорош и правдив юноша налево, в очках, сидящий, схватив коленку руками и весь устремленный в мысль, которую доказывает. Такие сцены, и не с одними монахами, поминутно происходят у нового поколения, только раньше Перова никто не вздумал их занести в картину, да еще с таким талантом, простотой и верностью. Может быть, немного есть сцен из новой жизни, столько важных для искусства, столько зовущих его живое воплощение, как эта: „Новое“, наступающее на „Старое“, неотвязно, горячо требующее с него отчета и ответа. Глубокий ум Перова, наблюдательный, симпатичный и пытливый, является тут во всем блеске. По-моему, эта маленькая картинка — одно из лучших прав Перова на русскую славу.

У Мусоргского нет ничего такого же во всем ряду его созданий; разве только „Семинарист“ напоминает задачу. Он тоже протестует, нападает и жалуется на существующее около него; ему тоже тяжело в устроенных давно когда-то колодках, и как бы ему хотелось их

сбросить! Но тут задача меньше и ниже задачи Перова: он только жалуется на нелепое схоластическое ученье, на стеснение жизни только с этой стороны. До жалобы на стеснение мысли, до указания прыщиков и бородавок на ней — у „Семинариста“ еще не доходило.

Зато у Мусоргского есть целый взвод монахов, которые не только равняются монахам Перова, но далеко превосходят их. Его Варлаам в „Борисе Годунове“ — такая широкая и многообразная личность, какой у Перова никогда не встречалось. Это натура могучая, богатырская, много лет прожигавшая жизнь, закаленная в вине и разгуле; это человек, долго бродивший по дорогам, деревням и селам, как „Странник“ Перова, но он является с совершенно иным против этого последнего оттенком, — оттенком силы, какой у Перова нигде не выразилось. Он бражничает, как братия в „Трапезе“ Перова, он жаден, он чревожаден, как разные другие его монахи, но у него в натуре есть также та дикость, та дремучесть, которой нигде нет у персонажей Перова и которая вполне находит себе выражение в песне „Как во городе было во Казани“, которую он распевает, зверообразно и люто, словно он сам какой-то обломок от исчезнувших каннибальских народов. Впоследствии этот самый Варлаам могучей рукой поднимает грозную народную бурю против двух католических монахов, иезуитов, забредших в Россию со Лжедмитрием.

Во всей живописи ему только один есть pendant — это „Протодьякон“ Репина. Такой натуры не трогал и не выражал Перов.

Другой монах Мусоргского, Мисаил, есть столько же глубокое воплощение пушкинского типа, как и Варлаам. Трусливый, слабый, вечно держащийся за товарища, даже напивающийся из-за его широкой спины, этот человек — одна из личностей, которые можно указать в „Трапезе“ Перова.

Пимен и Досифей Мусоргского — совершенно иные натуры. Это аскеты, это глубоко серьезные личности, уже ничего не имеющие общего с безобразиями и плотоядным чревоугодием. Важная, строгая мысль наполняет каждого из них. Один — летописец, весь погруженный в записываемые его рукою народные сказания — умиленная и созерцательная душа; другой — истинный вождь, народный фанатик и грозный деспот. В „Пугачевцах“ Перова есть одна фигура, которая суший pendant к Досифею Мусоргского: это тот монах-раскольник, в шапочке и с раздвоенной белой бородой клиньями, который стоит позади Пугачева, рядом с кривоглазым татаринном. Этот монах — фигура глубокая и могуче-типичная.

IV

Теперь я укажу на совершенно иного рода встречи Перова с Мусоргским по сюжетам. Пьеса Мусоргского для фортепиано „Швея“ — это изображение работницы, грациозного, милого, но бедного, задумчивого и элегического существа, теснимого нуждой. Эта картина была ему внушена „Песню о рубашке“ Гуда, — он мне сам это рассказывал. Тою же самую „Песню о рубашке“ была (как известно) внушена Перову его „Утопленница“, эта страшная сцена, так часто повторяющаяся у нас повсюду: раннее утро, сырой туман, берег речки, и на

земле — бедное вздутое тело молодой женщины, вынудой из воды. В этих двух созданиях начало и конец драмы. Средней нотой является „У ссудной кассы“ Перова, где представлена бедная девушка, тоже должно быть швея или портниха, задумчивая, печальная, ждущая у ссудной кассы, чтоб окошечко открыли. Картина не из лучших у Перова, но мне нужно указать на нее здесь, как на один из сюжетов, столько сходных у наших двух авторов и столько трагических в жизни.

Другая встреча Мусоргского с Перовым, это — изображение дилетантов-художников. Каждый из двух художников вздумал нарисовать дилетанта по собственному своему искусству. Перов по живописи, Мусоргский по музыке. Какая опять нынешняя, свежая задача! Раньше их двух никто этой темы не трогал, потому ли, что дилетантов прежде меньше было, потому ли, что они еще не были такой зловредной чумой, как нынче, но их никто не изображал в искусстве, и даже сама литература вечно искала нарисовать только „истинных художников в душе“, хотя эти истинные художники никогда ничего не сделали, а только век млели в дрянных и фальшивых сладких ощущениях, ни гроша не стоящих: „ни богу свеча, ни черту кочерга“. Но теперь эта лжепоэзия ничего больше не значит, и пора ей пришла попасть под зуб сатире. Такую сатиру и сотворили Перов и Мусоргский. „Дилетант“ у первого — это толстяк, военный, в свободное время дома марающий холсты, сам перед ними блаженствующий, вместе с женой, усердно глядящей на картину в кулак; он лениво пыхает перед своим произведением из короткой трубочки. Картина изумительно правдивая и тотчас же переносица зрителя в атмосферу ничтожнейшего и ненужнейшего баловства с искусством. Но Мусоргский пошел шире и дальше. Сначала, под заглавием „Классик“, он уморительно изобразил музыкального дилетанта, который „прост, и ясен, и скромн, вежлив и прекрасн, и чистый классик и учтив“, который „враг новейших ухищрений“, потому что „их шум и гам и страшный беспорядок его тревожат и пугают“, в них „гроб искусства видит он“ — и эта сатира-кариатура была так талантлива, так верна и забавна, что весь петербургский музыкальный мир хохотал без удержу. Но скоро потом Мусоргский взял эту же тему, но только шире. В своем „Райке“ он представил опять того же дилетанта, который „был невинен, и послушанием старших пленял; лепетом милым, детски стыдливым, многих, многих сердца обольщал“. Рядом с ним Мусоргский поставил еще двух музыкальных дилетантов; из них один, тяжелый пиетист и мистик¹, в классах консерватории проповедует, что „минорный тон — грех прародительский, и что мажорный тон — грех искупления“, другой, легкий на ногу и вертлявый, „ничему не внимлет и внимать не в силах, внимлет только Патти, Патти обожает, Патти воспевает“². Но эти трое не удержались на мирной, невинной почве своего платонического дилетантства и плохого сочинительства — нет, они перешли на почву гонения, преследования истинных, талантливых музыкантов (это все действительно происходило в Петербурге, в современную Мусоргскому эпоху) и для этого, соединившись с еще одним музыкантом (уже не

¹ Н. И. Заремба, бывший директор С.-Петербургской консерватории.

² Ростислав (Ф. М. Толстой).

дилетантом), который „рвет и мечет, злится, грозит“¹, обратились к высшему начальству, самой музе Евтерпе, с просьбой „златым дождем Олимпа оросить их нивы“, „ниспослать им вдохновенье“ и „оживить их немощ“, а они „воспоют ее на звонких цитрах“. Тут уже невинность кончилась, прежние кроткие дилетанты превратились в злых и лютых. Может быть, таким же сделался бы при первой оказии и кроткий дилетант Перова—затронутые в своем гнилом святилище дилетанты всегда на все способны—и вот эту-то копошащуюся тлю Перов и Мусоргский больно мазнули своею талантливою кистью. Как это хорошо было, как чудесно—и как нужно! Искусство тут не только рисовало и изображало существующее, оно еще являлось в наивысшей и главнейшей своей роли: оценщика и судьи жизни.

Я перебрал все главные задачи и мотивы, на которых встречались почти постоянно Перов и Мусоргский в продолжение своей жизни. Но под конец жизни они встретились еще сильнее и ближе: все последние годы свои Перов был занят огромной сложной исторической картиной „Никита Пустосвят“, которую не кончил, Мусоргский — огромной сложной исторической оперой „Хованщина“, которую тоже не кончил. Сюжет обоих созданий—совершенно одинакий. Время, это — эпоха стрелецких бунтов, среда, это — русский раскольничий мир, задача, это — изображение столкновения старой отходящей Руси с новою зачинающеюся Россией. У обоих авторов нет ничего враждебного, ничего нетерпимого к раскольничьей, сектантской Руси, не смотря на весь осадок нелепости, закоренелой темноты и дикости, присутствовавший там рядом со множеством хорошего. Оба автора светло видели, видели всеми глазами души, сколько чудесного, могучего, чистого и искреннего было все-таки на стороне этой Руси, и всего более видели, как она была в своем праве, отстаивая свою старую жизнь и зубами, и когтями. От этого столько всего симпатичного вложили Перов и Мусоргский в главные личности своих картин. У первого, сам Никита Пустосвят и главный его товарищ, стоящий в нескольких шагах позади него, с серебряным образом в руках, истинные *chefs d'oeuvre* национального характера: какая сила, мужество, пламенная энергия, огненная стремительность — у одного, и какая обдуманная, упорная сдержанность — у другого! Перов мало способен был к изображению многосложных сцен, событий, характеров, моментов — что он ни пробовал в этом роде, все не удавалось, все выходило слабо и неумело; но отдельные личности собственно из народа не могли ему не удалиться, и вот поэтому-то в такой неважной, нестройной и неудовлетворительной картине, как „Никита Пустосвят“, мы встречаем, среди общего запустения и неудачности, такие изумительные создания, как указанные мною две раскольничьи личности. Даже среди бушующей беспорядочной массы раскольников, мечущихся по картине, есть еще несколько довольно счастливо схваченных характеров и фигур (раскольник со свитком в руках, раскольник тотчас позади Никиты, поднимающий в воздухе образ, написанный на деревянной доске); только вся левая сторона картины, там, где царевна София, боярыни, русское православное духовенство и иностранцы-гости, — уже вполне лишена всякой талантливости, характе-

¹ А. Н. Серов.

ристики и правды. Мусоргский по натуре был гораздо шире Перова; его талант был и многообъемистее, и глубже, и разнообразнее. Вдобавок к остальным чертам своего дарования Мусоргский был в высшей степени наделен талантом исторического создания, и ничто не может быть „историчнее“ ¹обеих опер его: „Бориса Годунова“ и „Хованщины“. Дух каждой из этих двух эпох, разнообразные личности, к ним принадлежащие, те сцены, которые глубоко их характеризуют, — все это явилось у него в операх в великом совершенстве. Разбирать их здесь подробно, конечно, не может быть в настоящую минуту моей задачей, — для этого необходим был бы особый подробный этюд; но здесь все-таки нельзя не сказать, хотя и вскользь, несколько слов о „Хованщине“ („Борис Годунов“ не имеет себе параллели у Перова). В картине общее впечатление выражает *народную массу*, народное движение, народные страсти, народные интересы, но тут же рядом — и фигура Досифея: это вождь раскольников, пламенный и осторожный фанатик и глубокий патриот, светлый умом, и вместе раб старых народных преданий. Около него уместились фигуры двух князей: Голицына — представителя новой, полужуревской России, и Хованского — представителя темной, дико-патриархальной, домостройной Руси. Тут же две раскольницы: Марфа — молодая, пламенная, дышащая любовью к жизни и наслаждению, и рядом с нею Сусанна — старуха, иссохшая, злая, завистливая, безумная аскетка ¹. Потом, еще несколько второстепенных личностей, и как фон всему — стрельцы и раскольники, грозная, глубокая народная масса, темная и бушующая, как всколыхавшиеся хлеба морские. Мусоргский во всем этом далеко пошел дальше и глубже Перова, выполнил свою задачу (не взирая на иные несовершенства) с великим пластическим талантом, но все-таки оба художника близко встретились в сущности, выборе и всем направлении своей задачи.

Другое недоконченное создание Перова — его „Пугачевцы“. Не любопытно ли будет узнать, что и Мусоргский (никогда, впрочем, не слышавший про картину Перова) имел намерение после „Хованщины“ писать оперу „Пугачевцы“? Об этом у него со мною много было разговоров, и следы этого намерения остались в нашей корреспонденции. Мусоргский, опять-таки совершенно подобно Перову, думал до некоторой степени основаться на „Капитанской дочери“ Пушкина, но потом прибавить в свое создание также и много других, новых, элементов. В одном из актов оперы должна была явиться на театре та самая сцена, которую представлял Перов: Пугачев на крыльце, окруженный товарищами, помощниками и целой толпой дикой разнузданной вольницы, азиатской и русской, и тут же рядом отец Герасим (по Пушкину), стоящий с крестом в руках, в бедной деревенской ризе, и, быть может, тоже, как у Перова, босоногий и весь дрожащий от ужаса; тут же еще беспощадные мясники людские, лютые, неумолимые, с топорами в руках. Но, наверное, фигуры помещиков и помещиц, вообще всего захваченного в городах и селах врасплох люда, более удались бы Мусоргскому, чем Перову: этому, в последнее его время, слишком уже немного стало удаваться, и ни в каком случае

¹ В последний год своей жизни Мусоргский, торопясь кончить поскорее „Хованщину“, исключил из оперы всю партию Сусанны. — В. С.

ничто историческое. Если, сравнительно говоря, у него вышел все-таки сильно замечательным маленький эскиз картины, принадлежащий теперь П. М. Третьякову; если там хорошо выражено общее впечатление пожара, нашествия, свирепой расправы и беспомощности, то нельзя забыть, что этот эскиз писан в 1873 году, когда Перов был еще настоящий, лишь едва-едва пошатнувшийся Перов, и что даже в чуждой ему исторической задаче он способен был тогда создать многое великолепное. Две большие картины: „Пугачевцы“, писанные им в 1875 и 1879 годах, уже очень мало имели художественного и исторического значения, а рисунки карандашом: „Пугачевцы, скачущие на конях“ и „Пугачевцы, ведущие пленных“ (1879—1880 годы) значили еще менее.

Я не говорил здесь про множество произведений Перова и Мусоргского, хотя многие из них принадлежат к числу лучших их созданий: так, например, я не говорил про „Приезд гувернантки в купеческий дом“, „Чистый понедельник“, „Учителя рисования“, „Птицелова“, „Рыболова“, „Охотников на привале“, „Отца и мать Базарова на могиле сына“ и т. д. Перова; я не говорил про „Пирушку“, „Козла“, „Детскую“, „Забытого“ и т. д. Мусоргского, потому что это все темы, принадлежащие каждому из них в отдельности и не повторившиеся у другого. Я здесь не полные этюды этих двух художников хотел представить, а только показать их сходство и точки близкого взаимного соприкосновения. Полное изучение их созданий требует гораздо более обширных изучений.

Но, переносясь мыслью к концу Перова и Мусоргского, я опять нахожу между ними разительное сходство: оба умерли, не доделав своего настоящего дела, и даже, в последние годы жизни, утратив значительную долю своей творческой силы и таланта, оба поворотив в какую-то новую, чуждую сторону. Перов пишет картины на сюжеты религиозные и аллегорические или мифологические, вовсе ему не свойственные („Богоматерь“, „Снятие со креста“, „Распятие“, „Христос в Гефсиманском саду“, „Первые христиане в Киеве“, „Весна“); Мусоргский — ряд романсов на слова графа А. К. Толстого и графа А. А. Голенищева-Кутузова, на сюжеты лирические, ему вовсе не подходящие, „Трубадуров“ („Серенада“), „Полководцев“ (из „Пляски смерти“) и т. д., оба — вообще множество вещей с задачами идеальными, лишенными в самом корню той национальности и той реальности, в которых лежала вся сила и Перова, и Мусоргского.

Это все утраты, о которых должно горько сожалеть; но так сложилась жизнь обоих художников, и, очень может быть, некоторые элементы той самой русской жизни крепостной эпохи, которую они так талантливо изображали, и были отчасти причиною падения и обезображения их собственной природы и таланта под конец их жизни. Нечистое прикосновение заразило и эти светлые природы.

ЗАМЕТКИ О ПЕРЕДВИЖНОЙ ВЫСТАВКЕ

Все остались довольны XI передвижной выставкой: и публика, и художники, и критики; все ее хвалят, многие объявляют, что это — лучшая из всех выставок Товарищества. Я согласен со всеми и нахожу, что, действительно, на нынешней выставке столько примечательных картин всякого рода, жанровых и исторических, пейзажей и портретов, что этим всем Товарищество может гордиться и славиться. Вот-то чудо: сообщество из многих членов не только не разрушается, не только не слабеет, не только не подтачивается раздорами и ссорами, а все крепнет, все в гору идет! Вещь довольно необыкновенная у нас.

Многие уже давали, в печати, подробные (и прекрасные) отчеты о выставке. Поэтому я не стану повторять сказанное и разбирать всю выставку, но выскажу лишь несколько мыслей, пришедших мне в голову на этой выставке.

Для меня несомненно, что в очень непродолжительном времени Товарищество должно обогатиться новым товарищем, и из самых капитальных. Это г. Позеном, который появляется теперь покуда лишь в качестве постороннего экспонента. Такой талантливый товарищ не может не быть желанною прибылью для Товарищества. И это будет первый еще товарищ из числа скульпторов. До сих пор в Товариществе были участниками все только живописцы. Оно и понятно: Антокольский мог бы участвовать в выставках лишь очень изредка, да притом все произведения его последних десяти лет были постоянно монументальной величины, а произведения таких размеров — вовсе неподходящие для постоянного передвижения, особенно по России. Надо надеяться, что Антокольский возвратится теперь к скульптурным созданиям малых размеров, к „сценам“, какими начал двадцать лет тому назад, и какие всего удобнее и всего желательнее в настоящее время не только для покупающей, но и для всяческой публики. Ведь в „сцены“ малого размера можно вложить бог знает сколько таланта и глубокого содержания. Покуда (авось-либо!) Антокольский к этому приступит, г. Позен уже приступил, и вот второй год является перед публикою с такими произведениями, маленькими, лепленными из воску, которые сильно и немедленно *всем* решительно нравятся, и тем не менее истинно талантливы, полны истинной художественности и правды. Это все тот „реальный“, глубоко жизненный род искусства, который

всего дороже новому русскому искусству. Что меня глубоко радует, это именно то, что г. Позен прямо начинает с изучения национальностей и индивидуумов, а это такая редкость у скульпторов. Уже и в прошлом году его прелестная группа „Малороссийский воз“ указывала на такое направление. На нынешней выставке целых два произведения в том же самом духе. Группа под названием „Шинкарь“ представляет две разные национальности, два разные типа: сам шинкарь — еврей, в фуражке и сибирке, сидит, согнувшись на возу у своей бочки с сивухой и читает, от великого благочестия, по дороге к кабачкам и наживе, какую-нибудь наставительную книжечку, может быть, даже и религиозную. Другой тип — русский мальчик, в меховой шапке, широколицый, коренастый, шагает подле лошади и помогает возу подниматься по косогору. Сзади бежит, подпрыгивая, жеребеночек со своей торчащей стоймя гривкой. Но еще лучше другая группа г. Позена: „Кобзарь“. Это до сих пор лучшее его произведение. Наперед у плетня (на одну из палок которого воткнут, по малороссийскому крестьянскому обычаю, сушиться на солнце горшок) сидит на земле слепой, наклонив голову и усердно вертя ручку своей кобзы. Меховая шапочка и палка — у его скрещенных ног; тут же выставлена чашечка для сбора. Сзади него мальчишка великорусс, его поводырь, в фуражке, рваном зипуне, стоит, опираясь на дорожную палку, и от скуки смотрит и слушает, что тот делает. Народности, характеры индивидуальные — выражены мастерски. Мне кажется, от г. Позена надо ожидать многого впереди. У него и талант есть, и самая твердая, повидимому, решимость изучать жизнь, работать для дела, а не для праздной какой-то „скульптуры“.

Кто меня также сильно порадовал на выставке, это г. Максимов. Со времени его „Колдуна на свадьбе“ он много писал, но мало сделал истинно замечательного. Можно было указать собственно только на „Раздел“ и на прошлогоднего „Больного крестьянина в избе“. (Последняя — настоящий *chef d'oeuvre* глубокого выражения и патетичности у обоих действующих лиц: бедного больного и рыдающей на коленях, перед образами, беспомощной его жены.) Это были две прекрасные картины, но для целых восьми лет — мало. Новая картина его, „Заем хлеба“, так превосходна, что заставляет молчать всякие претензии. Даже в колорите своем г. Максимов сделал сильный успех, — а колорит был у него всегда прежде большое место. Сцена — изба. Действующих лиц двое: бедная крестьянка, босоногая и пригорюнившаяся, принесшая под заклад последний свой чайник; другое действующее лицо — тоже крестьянка, только достаточная, даже богатая, раздобревшая телом. Она отвечает на безмене краюху хлеба взаймы, — и как она это расторопно, и суетливо, и заботливо делает! Она стоит к нам спиной, но нужды нет: вы ее всю видите и чувствуете, вы как будто слышите даже ее голос. Это — женщина хорошая, это целый тип, целый характер. Я никогда не соглашусь с теми людьми, которые мало придают значения таким сценам: тут истинная жизнь происходит, одна из ежедневных повсеместных драм; тут наши люди, события, характеры. Для меня г. Максимов один из значительнейших наших художников.

В. Маковский, — я давно уже это заметил, — никогда почти не бывает в своем авантаже, когда от маленьких и средних размеров

переходит к большим. „Толкучий рынок в Москве“ и некоторые другие картины его доказывают это, мне кажется, самым наглядным образом. Изображения в настоящую величину оригинала еще менее, по-моему, удаются ему, например его „Швейцар“. Это — что-то совершенно точно не его, совершенно чуждое ему. Я бы признал тут даже некоторое сходство с манерою его брата К. Е. Маковского. Но где он всегда *сам*, настоящий *сам*, со всем чудесным своим талантом, это — в картинках маленьких, или по крайней мере небольших размеров. Нынче на выставке таких три, и все три превосходны: „Передбанник“ — это дружеский разговор двух старых чиновников, повстречавшихся в бане. Один совсем готов, уже плотно закутан в шубу, уже с поднятым вверх воротником, уже с отпарившим венником подмышкой; на прощанье солидно поговоривши с другом, он уходит, а наперед дает понюхать своему кудрявому седому другу табачку из своей табакерки: тому еще нельзя добраться до своей собственной, он еще одевается. Я считаю, что эта картинка — сущий *pendant* к „Чистому понедельнику“ Перова.

Другая картинка В. Маковского, это — „Свидание“, тоже создание чудесное. Свидание происходит между крестьянкой — бабой, пришедшей в город, и ее сыном-мальчиком, отданным в ученье к слесарю. Он весь взъерошенный и перепачканный, в грязном фартуке, так и вцепился зубами в калач, что принесла мать, даже не смотрит на нее. А она, бедная, сидит, вся еще закутанная, и с таким чувством глядит на сынка, которого только что вызвала из мастерской. „Эх, батюшка, как его разбирает, вишь как ему есть-то хочется! Да его, голубчика, видно, и не кормят вовсе!“ — говорят ее полные чувства и сердечности глаза. Немного неудовлетворительно нарисована вся нижняя половина тела мальчика, он точно не на своих ногах стоит, а все-таки эта картинка — прелестная и бесконечно правдивая.

Но лучшая из нынешних картин В. Маковского — „Выговор“. Эта старая чиновница, толстая, седая, нечесаная, только что с кухни, с засученными рукавами, явно предобреее существо; но и она пришла в ярость и, вытащивши портмоне из мужнина видмундира, протягивает его, пустое и раскрытое, к мужу: „А где деньги? Куда девал? Опять пропил?“ — крикливо допрашивает она мужа. А он сидит на стуле, ни жив, ни мертв; он, видимо, только что вошел в комнату — палка и фуражка с кокардой тут рядом, у стола и на столе. Он не будет ни слова отвечать; испуганные его глаза блуждают вкось, в сторону, руки вместе, колени сжались, красное лицо пылает и вином, и боязнию. Все вместе — верх комизма, правды и талантливости.

У Репина явился теперь тоже чиновник. Еще в первый раз у этого художника из-под кисти вышел тип человека этого сословия, но вышел великолепным, великим произведением. Изображенный у него человек — это знаменитый Поприщин, гениальное создание Гоголя, несравненный тип из „Записок сумасшедшего“. Репин представил своего бедного чудака, когда он (так объявлено в каталоге) произносит: „Удивляет меня чрезвычайная медленность депутатов. Какие бы причины могли их останавливать?“ Но не будь этой подписи, всякий все равно и так бы отгадал, что перед ним сумасшедший, произносящий важную речь, задумавшийся о чем-то бог знает как важном, и что

вдобавок к тому, этот сумасшедший — русский и бывший чиновник. Так все это в нем характерно и глубоко высказано. Вся бывшая чиновничья жизнь ярко написалась на этом лице, в этом прежде бритом, теперь запущенном подбородке, в этих одутых щеках, всего больше в этом взгляде, тупом, нелепом, дерзком, забитом, а теперь безумно горящем и страшно устремленном. Еще никто в Европе не рисовал такого типа, такого взгляда, даром что сотни тысяч картин висят по музеям. Помню только одну подобную картину у нового искусства (куда старому было до подобных задач? время ли ему было!): это — сумасшедший фландрский живописец ван дер Гус (van der Goes), картина бельгийского современного живописца Ваутерса, бывшая на венской всемирной выставке 1873 года. То была картина хорошая, даже талантливая, но как далеко было этому ван дер Гусу до нашего Поприщина, а Ваутерсу до Репина! Мне кажется, кто раз видел его Поприщина, никогда не забудет этого устремленного, пронзительного взгляда, с его дикостью, почти зверством, этой важности, этой наклоненной головы и длинной фигуры, в виде палки, в халате и колпаке, с засунутыми в рукава руками, с железной кроватью сзади. Сцена глубоко поразительная, неизгладимая! Написано лицо изумительно талантливо.

Другое крупное создание Репина, это „Крестный ход в Курской губернии“, громадная картина (в ширину) с целым народонаселением на сцене. Эта картина — достойный товарищ „Бурлакам“ — та же сила, тот же огонь, та же правда, та же глубокая национальность, и тот же поразительный талант. И опять, как там, шествие целой толпы народной, разношерстной, разнохарактерной, разнотипичной. Только там были одни мужики да отставные солдаты, несущие страшную службу животных, запряженные в лямку нуждой и бедствием. В нынешней картине нет ни у кого принудительной чужой лямки. Все сами добровольно идут и жарятся на солнце, потому что они великое, душевное дело справляют: несут чудотворную икону из места ее явления (может быть, где-нибудь в лесу), в день ее праздника, в монастырь или церковь, где она всегда хранится. Этим всех людей двинуло благочестие, глубокая вера и религиозное чувство; но уже все они ужасно устали и понемножку занялись своими делами, мыслями и разговорами. Остались до конца усердными лишь немногие. Во-первых, — две женщины, одна кухарка или горничная, в красном переднике и суконной кофте, другая бедная какая-нибудь старая чиновница. Они несут пустой футляр, где помещается обыкновенно образ: обе они полны глубокой набожности, несут свой раскрытый футляр с необычайным благоговением и, кажется, боятся каждого своего шага, как бы не оступиться. Потом еще остались в картине полны искреннего религиозного чувства странники и странницы, в лаптях и онучах, с палками и жезлами, с лямками и котомками, в сермягах и отрепьях, которые выступают в левом углу картины. Наконец, должно быть, тоже остались очень полны религиозного своего чувства те мужики, в степенных праздничных кафтанах деревенского сукна, что несут, впереди всех, на зеленых носилках, громадный фонарь, весь в огнях внутри, снаружи весь в лентах и золотых привесках (руки, ноги, сердца ex-voto). У них всех лица важные, серьезные, полные достоинства; они настоящие индийцы буддийской процессии на берегах Ганга,

и все-таки самый молодой между ними, белокурый, тот, что сзади, ужасно обеспокоен и развлечен: ему все падают волосы в глаза, и солнце его слепит; вот он и болтает вверх головой, беспокойным жестом. Тотчас за ними, за этой темнокоричневой группой индийцев, идут деревенские певчие, все мальчишки, которыми правит старый дьячок, лысый и бронзовый, немножко еще дикарь, в старинном дьячковском костюме, и тут же новейший дьячок, в европейском уже сюртуке и с европейским вылощенным лицом. Все они поют, и так прилежно, что не слышат и не видят, что в двух шагах подле делается. А там, лихой урядник, конечно из солдат, из конницы, достаточно понаторелый, тоже прилежно занимается своим делом: он яростно лупит нагайкой толпу, задрав судорожным движением левой руки голову лошади своей, и это все без нужды, без цели, просто так, по усердию. В толпе раздаются крики, головы и тела расшатнулись во все стороны, чья-то рука в розовом рукаве сарафана поднялась поверх толпы, как бы торопясь защититься от этого зверя. Другой урядник, в левом углу картины, действует гораздо скромнее: он только грозит нагайкой, свесясь к толпе со своей лошади. Местные волостные власти тоже являются в двух видах: одни, самые ревностные, уже перешли к действию, толкают и гонят вокруг себя палками; но их немного, а остальные, которых очень много, куда ни посмотри вокруг, направо, налево, впереди и сзади, пешком и верхом — сущее войско в кафтанах крестьянских, и все с бляхами; эти остальные кротко и тихо присутствуют при процессии. Центр всего — это сам чудотворный образ, небольшой, но весь в золоте, и с ударившим в него лучом солнца, который несет с великим парадом и чванностью местная аристократка, купчиха или помещица, толстая, коренастая, упаренная солнцем, шурящаяся от него, но вся в бантах и шелках. Ее ассистент — местное самое влиятельное лицо, откупщик или подрядчик, теперь золотой мешок, уже в немецком сюртуке, но явно из мужиков, грубый, нахальный, беспардонный кулак. Подле — отставной капитан или майор без эполет, но в форменном сюртуке; сзади попы в золотых ризах, блещущих на солнце, в фиолетовых скуфейках и камилавках, весело беседующие друг с другом; впереди — рыжий благообразный дьякон, в пышном золотом стихаре; кругом — везде толпа, наполовину великорусская, наполовину малорусская. Над всем вверху — хоругви и кресты, сияющие красками и золотом в светлом летнем воздухе. И все это вместе,двигающееся прямо на зрителя, издали, громадной разрастающейся процессией — это одно из лучших торжеств современного искусства.

**МОНОГРАФИИ
И
ИСТОРИЧЕСКИЕ
ОБЗОРЫ**



МОДЕСТ ПЕТРОВИЧ МУСОРГСКИЙ

Биографический очерк

У нас все любят откладывать, особенно то, что поважнее. Сюда я причисляю биографии замечательных людей русских. Они в большинстве случаев блещут в нашей литературе своим отсутствием, совсем наоборот против литератур иностранных, отличающихся необыкновенным уважением к талантливым людям и потребностью сохранять их память. У нас слишком часто, что хочешь — все самое важное — трин-трава, и люди, которые могли бы сообщить много интересного, может быть, даже важного, об усопших значительных деятелях, замыкаются в упорное молчание: по их мнению, это признак скромности, благоразумия и солидности. „Поспеем!“ говорит обыкновенно большинство. „Не я, так другой, кто-нибудь сделает. А если и вовсе ничего не будет, что ж за важность!“ И вследствие такой логики наше отечество так скудно сведениями о самых выдающихся по таланту и творчеству сынах своих, как ни одна земля в Европе. Сначала тянут и медлят, потом окончательно забывают, а позже не остается никакой возможности собрать не только устные какие-нибудь рассказы, но даже письма того исторического русского человека, который наверное заслуживал бы лучшей участи. Какая печальная система, какая недостойная привычка!

Мне было бы слишком больно, чтоб подобное случилось и с Мусоргским, которого я знал в продолжение почти четверти столетия и у которого привык давно ценить и глубоко уважать не только крупный оригинальный талант, но и всю прекрасную светлую личность. Поэтому я постарался собрать от родственников, друзей и знакомых Мусоргского все доступные в настоящее время изустные и письменные материалы, касающиеся этого замечательного человека, и надеюсь оказать изданием их в свет услугу всем, ценящим русскую самобытную талантливость. Мне приятно при этом случае набросать, хотя бы в кратких чертах, физиономию того талантливого музыкального кружка, к числу замечательнейших членов которого Мусоргский принадлежал и который с самого своего появления у нас привлек к себе столько горячих симпатий, с одной стороны, и столько злобных насмешек и преследований — с другой. Ждать нечего да и незачем.

I

Модест Петрович Мусоргский родился 16 марта 1839 года в имении своих родителей, селе Кареве, Торопецкого уезда, Псковской губернии. Здесь он провел первые свои 10 лет, и на всю жизнь остался под глубочайшим впечатлением той народной жизни, тех сцен и типов, которые окружали его молодость. Большинство лучших его созданий, романсов и оперных сцен воспроизводит народные, по преимуществу крестьянские, типы, мотивы и сцены. Вспомним его романсы: „Калистрат“, „Колыбельная“ из „Воеводы“ Островского, „Савишна“, „Семинарист“, „По грибы“, „Пирушка“, „Стрекотунья-белобока“, „Озорник“, „Сиротка“, „Колыбельная Еремушке“, „Раек“, „Трепак“ и вместе лучшие сцены из трех его опер: „Борис Годунов“, „Хованщина“, „Сорочинская ярмарка“ — везде главную роль играет русский народ, деревня, мужик, баба, дьячок, семинарист, монах, поп, — все они созданы для олицетворения задач национальных. В них присутствует та искренность, та правда, то непосредственное чувство, которых не почерпнуть ни из каких книг, ни из каких изучений издалека. Надо было самому среди всего этого родиться, все это увидеть собственными глазами и услышать собственными ушами, надо было все это пережить не с чужих слов, а собственной душой. Впоследствии, в период между 20—30 годами своей жизни, Мусоргский часто проводил целое лето в деревне у родных или знакомых и (как мы увидим из его писем) всегда пристально продолжал всматриваться здесь в черты, характер и всяческие проявления народной жизни, всего более на свете для него дорогой и любезной. В этом, уже вполне сознательном, изучении окончательно окрепли национальные задатки, заложенные в него впечатлением самой ранней молодости. „В отроческих и юношеских своих годах, а потом и в зрелом возрасте, — пишет мне Фил. Петр. Мусоргский, — брат Модест всегда относился ко всему народному и крестьянскому с особенною любовью и считал русского мужика *настоящим человеком*“. Другими, столько же глубокими и сильными впечатлениями этого периода его жизни были впечатления детской и няни. У большинства людей эти впечатления пропадают бесследно и лишь у немногих оставляют поэтическое и умиленное воспоминание настолько сильное, что оно не покидает человека даже в годы его зрелости. У Мусоргского они запали в душу на всю жизнь с несокрушимой силой и впоследствии, в лучшую эпоху его творчества, дали мотивы для целого ряда необыкновенно своеобразных, поэтических и совершенных созданий под названием: „Дитя с няней“, „В углу“, „С кошкой“, „На сон грядущий“, „Жук“, „Поездка на палочке в Парголово“, сцена с няней в „Борисе Годунове“. „Няня, — рассказывает Мусоргский в своей краткой автобиографии, — близко познакомила меня с русскими сказками, и от них я иногда не спал по ночам. Они были тоже главным импульсом к музыкальным импровизациям на фортепиано в то время, когда я не имел еще понятия о самых элементарных правилах игры на фортепиано“.

Собственно музыкой Мусоргский начал заниматься очень рано. Мать его, Юлия Ивановна (урожд. Чирикова), стала давать ему сама первые уроки на фортепиано; впоследствии ее место заняла фортепианная учительница немка. „Дело пошло так успешно, — рассказывает авто-

биография, — что уже на 7-летнем возрасте Мусоргский играл небольшие сочинения Листа, а на 9-летнем при большом обществе в доме родителей он сыграл большой концерт Фильда¹. Отец его, Петр Алексеевич Мусоргский, обожавший музыку, решил развить способности ребенка. В августе 1849 года Модест Мусоргский вместе с старшим братом Филаретом был привезен отцом в Петербург и отдан в Петропавловскую школу. В это же время, будучи 10 лет, он стал брать уроки на фортепиано у Герке, знаменитого тогда в Петербурге фортепианного учителя и отличного пианиста. Дело пошло с необыкновенным успехом, так что, когда однажды Мусоргский, будучи 12 лет, сыграл концертное Rondo Герца в домашнем концерте с благотворительной целью у статс-дамы Рюминой, знакомой их семейства, впечатление, произведенное маленьким музыкантом, было таково, что Герке, всегда очень строгий в оценке своих учеников, подарил этому своему ученику As-dur'ную сонату Бетховена. В августе 1852 года Мусоргский поступил в школу гвардейских подпрапорщиков, пробыв перед тем год в приготовительном пансионе Комарова, помещавшемся в Измайловском полку. Фортепианные уроки у Герке продолжались и в юнкерской школе, а когда Мусоргский, будучи тут в 4 классе, вздумал попробовать свои сочинительские силы (не имея, впрочем, ни малейшего понятия о музыкальной грамматике) и написал маленькую фортепианную пьеску „Porte-enseigne polka“, то Герке с удовольствием занялся ее изданием. Впрочем, в кратком списке сочинений, написанном в 1871 году по просьбе Л. И. Шестаковой, Мусоргский отзывается об этом сочинении следующим образом: „Первым сочинением, к прискорбию автора напечатанным у Бернарда в 1852 году, была „Porte-enseigne polka“, посвященная товарищам по юнкерской школе (автору было 13 лет)“. Одним из товарищей его в школе был М. П. Азанчевский, впоследствии директор Петербургской консерватории. „Находясь в юнкерской школе, — сообщает мне Фил. Петр. Мусоргский, — мой брат играл на фортепиано много, но последние два года брал у Герке уроки только уже по разу в неделю, по субботам. Зато он постоянно присутствовал при уроках музыки, даваемых Герке дочери генерала Сутгофа, директора юнкерской школы, и часто играл у него. Учился он в школе очень хорошо, был постоянно в первом десятке учеников; с товарищами был очень близок, был ими вообще любим и познакомился с семейством многих из их числа (как, например, с Евреиновыми, Кругликовыми, Смельскими). Читал он очень много, особливо всего исторического; будучи в старших классах, читал также с увлечением немецких философов;¹ одно время он усердно занимался переводом с немецкого на русский Лафатера“.

В Преображенском полку, куда Мусоргский поступил из школы в 1856 году, он нашел несколько офицеров, любивших музыку и усердно ею занимавшихся. Тут были и певцы, и пианисты. К первым принадлежал некто Орфано, довольно приятный баритон, ко вторым — Орлов, носивший название „маршевого музыканта“, потому что особенно любил военные марши, и Ник. Андр. Оболенский, изрядный пианист, которому Мусоргский посвятил тогда же маленькую фортепианную

¹ Немецкому языку он хорошо выучился еще в Петропавловской школе, где также довольно изрядно учился и латинскому языку. — В. С.

свою пьесу, уцелевшую и до сих пор в рукописи. Она озаглавлена так: „Souvenir d'enfance. A son ami Nikolas Obolensky. 16 октября 1857 г.“.¹ Наконец тут же, в числе товарищей офицеров, находился Григ. Алекс. Демидов, впоследствии композитор романсов и в 60-х годах инспектор классов Петербургской консерватории. Со всеми этими музыкальными товарищами Мусоргский часто встречался, и они занимались музыкой. При этом у них нередко происходили самые горячие споры и схватки из-за музыки: несмотря на то, что и сам он частенько ходил в итальянский театр и играл отрывки из итальянских опер, Мусоргский уже и тогда, как мне рассказывал один из этих офицеров,² начинал не любить итальянскую музыку и за нее нападал на своих товарищей-преображенцев, разумеется, безусловных поклонников модной музыки и модного пения. Он и сам еще немного знал хорошей музыки, и „Руслан“, и „Жизнь за царя“, и „Русалка“ были ему неизвестны, но он, по крайней мере, ссылался на ту музыку, гораздо выше итальянской, какую успел узнать от Герке: он ревностно указывал товарищам на моцартова „Дон Жуана“, на дуэт и разные другие номера оттуда, как на образцы „настоящей и хорошей музыки“.

К числу любопытных подробностей этого периода жизни Мусоргского принадлежит еще то, что мы читаем в его маленькой автобиографии: „Будучи в школе, — пишет он, — М. часто посещал законоучителя, священника Крупского, и успел благодаря ему проникнуть в самую суть древнецерковной музыки, греческой и католической“.

К первому времени военной службы Мусоргского принадлежит встреча его с одним юношей, впоследствии великим его приятелем и товарищем по музыкальному делу А. П. Бородиным. В своих воспоминаниях о Мусоргском, написанных по моей просьбе, А. П. Бородин сообщает несколько очень живых и любопытных подробностей об этой эпохе. „Первая моя встреча с М. П. Мусоргским, — рассказывает он, — была в 1856 году, кажется, осенью, в сентябре или октябре. Я был свежееиспеченный военный медик и состоял ординатором при 2-м сухопутном госпитале (на Выборгской); Мусоргский был офицер Преображенского полка, только что вылупившийся из яйца.³ Наша встреча произошла в госпитале, в дежурной комнате. Я был дежурным врачом, он — дежурным офицером. Комната была общая; скучно было на дежурстве нам обоим; экспансивны мы были оба: понятно, что мы разговорились и очень скоро сошлись. Вечером того же дня нас обоих пригласили на вечер к главному доктору госпиталя Попову, у которого была взрослая дочь, значит, часто давались вечера, куда приглашались дежурные врачи и офицеры. Мусоргский был тогда совсем „мальчонок“, очень изящный, точно нарисованный офицерик: мундирчик с иголочки, в обтяжку, ножки вывороченные, волоса тщательно приглаженные, припомаженные, почти точно выточенные руки, выхваленные, совсем барские. Манеры у него были изящные, аристократические, разговор такой же, немного сквозь зубы, пересыпанный фран-

¹ Раньше этой фортепианной пьесы Мусоргским было предпринято, впрочем неудачно, сочинение целой оперы. Он говорит в списке своих сочинений: „1856 г. Попытка оперы на сюжет Виктора Гюго: *Han d'Islande*. Ничего не вышло, потому что и не могло выйти. Автору было 17 лет“. — В. С.

² Ф. А. Ванлярский.

³ А. П. Бородину было тогда 22 года, М. П. Мусоргскому — 17 лет.

цузскими фразами, несколько вычурными. Даже некоторый оттенок фатоватости, но очень умеренный. Вежливость и благовоспитанность необычайные. Дамы ухаживали за ним. Он сидел за фортепиано и, вскидывая кокетливо руками, играл весьма сладко и грациозно отрывки из „Trovatore“, „Traviata“; кругом него жужжали хором: „Charmant! Délicieux!“ При такой обстановке я встречался с Мусоргским раза три-четыре у Попова и на дежурстве в госпитале. Вслед затем я долго не встречался с Мусоргским, так как Попов вышел, вечера у него прекратились, а я перестал дежурить в госпитале, так как сделался ассистентом при кафедре химии в Медико-хирургической академии“.

Зимой того же 1856 года один из товарищей по полку, Ф. А. Ванлярский, познакомил его с Даргомыжским. Сразу оценив не только блестящую фортепианную игру Мусоргского, но и его еще более блестящие музыкальные способности, Даргомыжский тотчас сблизился с ним. Даргомыжский был в ту минуту самым крупным представителем музыкального дела в России. Глинка был за границей и немного месяцев спустя, в феврале 1857 года, умирал в Берлине, давно уже перестав создавать те великие вещи, которые сделали его имя бессмертным. Новая русская музыкальная школа еще не выступала вперед. Даргомыжский же только что поставил на сцену свою „Русалку“, первое крупное свое произведение и, как единственный истинный музыкант того времени, привлекал к себе лучшие музыкальные силы, начинавшие возникать среди русской молодежи. Раньше всех других появился у него Мусоргский и искренне привязался к Даргомыжскому, который должен был впоследствии иметь на него такое сильное влияние. Даргомыжский был в то время в состоянии самого сильного раздражения. Сознывая ту талантливость и ту новизну самобытного направления, которое он вложил в свою оперу „Русалка“, он, конечно, имел все право рассчитывать на успех. Но успеха этого не последовало, он был более чем умеренный. Горько уязвленный в своем самолюбии, а оно было у него громадное, обманутый в своих ожиданиях, Даргомыжский писал одной энтузиастной своей почитательнице,¹ старавшейся успокоить и утешить его: „Я не заблуждаюсь. Артистическое положение мое в Петербурге незавидное. Большинство наших любителей музыки и газетных писак не признает во мне вдохновения. Рутинный взгляд их ищет льстивых для слуха мелодий, за которыми я не гонюсь. Я не намерен снизводить для них музыку до забавы. Хочу, чтоб звук прямо выражал слово. Хочу правды. Они этого понять не умеют. Отношения мои к здешним знаатокам и бездарным композиторам еще более грустны, потому что двусмысленны. Уловка этих господ известна: безусловно превозносить произведения умерших, чтобы не отдавать справедливости современным. Это ведется с давних времен. Притом неуважение ко мне дирекции дает им сильные против меня оружия. Сколько выслушиваю я нелестных намеков, но привык и холоден к ним“ („Русская старина“, 1875, т. XIII, стр. 422). Глубоко огорченный, несмотря на весь наружный, вполне притворный свой стоицизм, сильно скучающий от невольного бездействия, так как крылья у него в это время совсем опустились, неудовлетворяемый концертами („после театра, после

¹ Люб. Ив. Кармалиной.

драматической оперной музыки они для меня скучны“, — писал он той же поклоннице своей), Даргомыжский находил утешение и развлечение лишь в среде того музыкального кружка, который давно уже примкнул к нему. „Если б вы знали, — пишет он, — как я спокойно и приятно провожу время дома в немногочисленном, но взаимно искреннем и преданном искусству кружке, состоящем из нескольких моих учениц и нескольких талантливых любителей пения. Русская музыка исполняется у нас просто, дельно, без всякой вычурной эффектности. Одним словом, исполнение такое, какое любил покойный наш друг Михаил Иванович“ (Глинка) („Русская старина“, т. XIII, стр. 426). Вот в среду этого кружка и вступил Мусоргский в зиму с 1856 на 1857 год. Правда, в одном письме сам Даргомыжский называет этот кружок свой „сонным и удрученным“; правда, на музыкальных собраниях у него больше всего исполнялись довольно неважные романсы Глинки и самого Даргомыжского (все самые значительные романсы этого последнего явились на свет позже, около 60-го года), но все-таки тут же исполнялись иногда отрывки из „Жизни за царя“ и „Руслана“ Глинки и чаще всего много истинно превосходного и глубокоталантливого из „Русалки“ иногда в превосходном исполнении самого Даргомыжского, а в музыкальной декламации как сцен драматических, так и комических он был великий и неподражаемый мастер. Аккомпаниатор он был также превосходный. В такой среде Мусоргский, как он много раз рассказывал впоследствии, с этих пор только начал жить настоящей музыкальною жизнью.

Несколько месяцев спустя после первого своего знакомства с Даргомыжским, Мусоргский познакомился у него во второй половине 1857 года с Ц. А. Кюи, тогда совершенно еще молодым офицером, только недавно выпущенным из Инженерного училища, но уже сильно и серьезно преданным музыке и начинавшим пробовать свои силы в музыкальном сочинении. Они тотчас сблизились и почти сейчас же, можно сказать через несколько дней, Кюи познакомил его тоже у Даргомыжского с М. А. Балакиревым, новою, возникавшею тогда самобытною русскою музыкальною силою. Эти три талантливых юноши сошлись необыкновенно близко, потому что для всех трех одинаково музыка была первым делом на свете, главнейшею задачею жизни. Притом же все трое готовились быть композиторами. Но роли их были не одинаковы: Балакиреву было в то время всего только 20 лет, но он являлся уже главою нового маленького музыкального кружка. Его вкусы и направление строго уже обозначились и определились. Несмотря на то, что он не проходил курсов ни в какой музыкальной консерватории и не побывал в руках ни у какого профессора теории, композиции и инструментовки, он был глубоко образован, вполне сформирован по всем этим частям, в собственных своих сочинениях почти с первых шагов стал проявлять необыкновенную оригинальность и самостоятельность, а во взглядах на чужие музыкальные создания обладал такую чуткость, такую силу самостоятельной и верной критики, что его талантливые товарищи невольно должны были признавать его главенство и идти по направлению, указываемому им. Последствия показали, что они хорошо сделали и что они не ошиблись в своем вожде. Этот 20-летний юноша повел как их, так и других товарищей их, впоследствии к ним примкнувших, по верному

пути к самосовершенствованию и могучею рукою помог им стать теми замечательными, крупными художниками, какими они в немногие годы потом сделались.

Мусоргский был очень талантлив по натуре, но он почти ничего не знал в технике своего дела („Герке давал моему брату Модесту уроки только фортепианной игры и более ничего, — пишет мне Фил. Петр. Мусоргский, — никаких музыкальных правил он ему не преподал“); сверх того, до конца 1857 года Мусоргский слишком мало знал из того, что есть важного в музыкальных созданиях нового времени. Он знал по преимуществу почти все только одни фортепианные сочинения и лишь кое-что из Моцарта и Бетховена. Балакирев, по его просьбе, стал ему давать уроки композиции. „Так как я не теоретик, — пишет мне М. А. Балакирев, — я не мог научить Мусоргского гармонии (как, например, теперь учит Н. А. Римский-Корсаков), то я объяснял ему „форму сочинений“. Для этого мы переиграли с ним в четыре руки все симфонии Бетховена и многое другое еще из сочинений Шумана, Шуберта, Глинки и других; я объяснял ему технический склад исполняемых нами сочинений и его самого занимал разбором формы. Впрочем, сколько помню, платных уроков у нас было немного; они как-то и почему-то кончились и заменились приятельской беседой“.

В первые же дни своего знакомства Мусоргский показал своему юному учителю и другу самое раннее свое сочинение (по выходе из юнкерской школы): „Souvenir d'enfance“, посвященное Оболенскому и сочиненное всего за месяц или за два до знакомства с Балакиревым. Конечно, оно было очень еще незрело: Балакирев стал требовать чего-нибудь более дельного. И, действительно, скоро пошли у Мусоргского сочинения, гораздо уже более значительные: в 1858 году сочинены им два скерцо, одно *B-dur*, другое *cis-moll*, очень изящных и где виден уже успех. Первое из них было вскоре потом инструментовано Мусоргским при помощи и с поправками М. А. Балакирева и исполнено в 1860 году в одном из концертов Русского музыкального общества под управлением А. Рубинштейна. В то же время Мусоргский сочинил несколько романсов, из которых только один издал: „Отчего, скажи, душа девица“, прочие затерялись. Сверх того, он предпринял сочинить музыку к трагедии Софокла „Эдип“, которая в русском переводе Шестакова была напечатана в „Прописях“ 1852 года. Он сочинил всего несколько номеров, которых теперь более не оказалось в бумагах Мусоргского, но которые мы, все его знакомые, в 1860-х годах видели у него написанными и не раз слышали в его исполнении на фортепиано. Уцелел один только небольшой прекрасный хор народа у храма Эвменид пред появлением Эдипа: он был исполнен в 1861 году в концерте К. Н. Лядова, где также исполнены были инструментальные сочинения и других молодых русских композиторов: М. А. Балакирева, Ц. А. Кюи и А. С. Гусаковского,¹ сверх того, все „Торжество Вакха“ Даргомыжского. Балакирев, просматривая

¹ Аполлон Селиверстович Гусаковский, ученик М. А. Балакирева, умер в довольно молодых годах, но успел выказать значительный талант. Им сочинено много небольших скерцо для фортепиано, 1-я часть фортепианной сонаты (*h-moll.*) симфония (*Es-dur*), исполненная в одном из тогдашних концертов театральной дирекции под управлением Карла Шуберта, отрывки из „Фауста“ и т. д.

также и это сочинение Мусоргского, давал ему советы насчет его оркестровки.

С Ц. А. Кюи Мусоргский был в несколько других отношениях. Они были уже совершенно на равных правах, товарищами-художниками, начинающими самостоятельно жить и талантливо создавать. Они часто и много виделись, много играли в четыре руки Бетховена, Шумана и Фр. Шуберта, всего более Шумана, указанного им Балакиревым, и одинаково ими обоими до страсти любимого. Мусоргский начинал проявлять в это время большой талант к комизму как певец-декламатор и как актер, и, когда в доме у Кюи бывали в дружеской компании маленькие домашние спектакли, Мусоргский занимал тут одно из самых видных мест. Так, например, накануне свадьбы Кюи, на „девичнике“, справлявшемся 8 октября 1858 года, Мусоргский играл (как я вижу по печатной уцелевшей от того времени афише) в комедии Виктора Крылова „Прямо набело“ роль Александра Ивановича Порогина, учителя гимназии и писателя. В феврале 1859 года был другой спектакль, где Мусоргский (тоже по свидетельству уцелевшей афиши) играл в „Тяжбе“ Гоголя роль чиновника Пролетова (Бурдюкова играл В. А. Крылов). В этом последнем спектакле была дана в первый раз одноактная комическая опера Кюи „Сын мандарина“, без хоров и с разговорами, в прозе, текст В. Крылова. Пьесу эту Ц. А. Кюи сочинил „преимущественно“, как он говорит, для своей молодой жены; ученицы Даргомыжского. Увертюру сыграли в четыре руки Балакирев и Кюи; из числа пяти действующих лиц главную роль, мандарина Кау-Цинга, исполнял Мусоргский и с такою жизнью, веселостью, с такою ловкостью и комизмом пения, дикции, поз и движений, что заставил хохотать всю компанию своих друзей и товарищей.

В то же время шла у всех трех юношей-композиторов самая серьезная работа собственного композиторства. Мусоргский скоро пришел к убеждению, что, если в самом деле настоящая задача его жизни — быть музыкантом и композитором и если, чтоб не отстать от старших и более его подвинувшихся вперед товарищей, ему надо много и сильно работать, то не следует ему долее оставаться в военной службе, к которой у него было теперь уже слишком мало симпатии. Он решил покинуть Преображенский полк и выйти в отставку. Помню как теперь, как я, знакомый с ним благодаря М. А. Балакиреву с 1857 же года и тотчас же с ним сблизившийся и часто выдававшийся, — помню я, как летом и осенью 1858 года во время наших прогулок я усердно отговаривал Мусоргского от его решимости выйти в отставку: я ему говорил, что мог же Лермонтов оставаться гусарским офицером и быть великим поэтом, не смотря ни на какие дежурства в полку и на гауптвахте, не смотря ни на какие разводы и парады. Мусоргский отвечал, что „то был Лермонтов, а то я; он, может быть, умел сладить и с тем и с другим, а я — нет; мне служба мешает заниматься как мне надо!“ Последним поводом, решившим дело, было в особенности то обстоятельство, что его перевели в стрелковый батальон, и потому с лета 1859 года он должен был отправляться на постоянное житье в Царскую Славянку, а на это он решительно уже не мог согласиться: уехать из Петербурга — это значило для него не только покинуть мать, с которою он неразлучно жил с самого своего рождения, но еще покинуть Даргомыжского, Балаки-

рева, Кюи, музыкальное ученье. Это было для него уже окончательно невозможно, и вот весной 1859 года он вышел в отставку. Но летом того года ему не удалось заняться музыкой, как он надеялся: он заболел сильною нервной болезнью и вылечился лишь благодаря купаньям „в ключах Тихвинского уезда, Новгородской губернии“ (как сказано в его кратком списке сочинений). Когда прошла болезнь, он успел сочинить только одну вещь: „Kinderschertz“, очень грациозную фортепианную пьеску, напечатанную в первый раз 14 лет позже, в декабре 1873 года.

Насколько он изменился против прежнего за все это короткое время (с конца 1857 года) и каким он теперь стал, это очень живо изображено в тех воспоминаниях товарища по музыке, из которых я приводил уже выше отрывок. „Вторая встреча моя с М. П. Мусоргским, — пишет А. П. Бородин, — была осенью 1859 года у бывшего адъютант-профессора Медико-хирургической академии и доктора в артиллерийском училище, С. А. Ивановского. В то время Мусоргский был уже в отставке. Он порядочно возмужал,¹ начал полнеть, офицерского пошиба у него уже не было. Изящество в одежде, в манерах было то же, что и прежде, но оттенка фатовства не осталось ни малейшего. Нас представили друг другу. Мы, впрочем, сразу узнали один другого и вспомнили первое наше знакомство у Попова. Мусоргский объявил, что он вышел в отставку, потому что „специально занимается музыкой, а соединить военную службу с искусством — дело мудренное“ и т. д. Разговор невольно перешел на музыку. Я был тогда еще ярым мендельсоном, Шумана не знал почти вовсе, а Мусоргский был уже знаком с Балакиревым, понюхал всяких „новшеств“ музыкальных, о которых я не имел и понятия. Ивановские, видя, что мы нашли общую почву для разговора — музыку, предложили нам сыграть в четыре руки и именно а-пол'ную симфонию Мендельсона. Мусоргский немножко поморщился и сказал, что очень рад, только чтоб его уволили от *andante*, которое совсем не симфоническое, а одно из „*Lieder ohne Worte*“ или что-то вроде этого, переложенное на оркестр.² Мы сыграли первую часть и скерцо. После этого Мусоргский начал с восторгом говорить о симфониях Шумана, которых я тогда еще не знал вовсе. Он стал играть мне кусочки из *Es-dur'*ной симфонии Шумана; дойдя до средней части, он бросил, сказав: „Ну, теперь начинается музыкальная математика!“ Все это мне было ново, понравилось. Видя, что я интересуюсь очень, он еще кое-что сыграл мне новое для меня. Между прочим, я узнал, что он пишет и сам музыку. Я заинтересовался, разумеется, и он стал мне наигрывать какое-то свое скерцо (чуть ли не *B-dur'*ное). Дойдя до *trio*, он прошептал сквозь зубы: „Ну, это восточное!“ и я был ужасно изумлен небывальными, новыми для меня элементами музыки. Не скажу, чтоб они мне даже особенно понравились сразу; они скорее как-то озадачили меня новизною. Вслушавшись немного больше, я начал понемногу оценивать и наслаждаться. Признаюсь, заявление его, что он

¹ Мусоргскому было в это время 20 лет с небольшим.

² Здесь кстати будет заметить, что М. А. Балакирев первый у нас восстал против повальной моды на Мендельсона, безраздельно царствовавшей у нас в то время, с голоса наших немцев и всей Германии, и первый повел поход против большинства произведений Мендельсона, манерных, безвкусных или рутинных. — В. С.

хочет посвятить себя серьезно музыке, сначала было встречено мною с недоверием и показалось маленьким хвастовством: внутренне я подсмеивался немножко над этим. Но, прослушавши все его скерцо, я призадумался: верить или не верить? Вскоре потом я уехал за границу, откуда воротился в 1862 году осенью“.

II

Период музыкального творчества Мусоргского продолжался 20 с небольшим лет. Он начался, как выше указано, в 1858 году, со времени знакомства Мусоргского с Даргомыжским, М. А. Балакиревым и Ц. А. Кюи, и прекратился в конце 1880 года, лишь за немного месяцев до смерти. Мне кажется, эти 20 лет творчества состоят из трех, очень явственно отличающихся один от другого периодов: первый, идущий от 1858 до 1865 года, есть период музыкального учения, собиранья сил; второй, идущий от 1865 года до 1874—1875, есть период полного развития музыкальной личности и самостоятельности Мусоргского; третий период — от 1874—1875 и до конца 1880 года — время начавшегося уменьшения и ослабления творческой деятельности Мусоргского. В продолжение первого периода наибольшее влияние имел на него М. А. Балакирев. В это время он избирал еще сюжеты не русские, общеевропейские, нередко исторические и классические („Эдип“, „Саул“, „Саламбо“), нередко он сочинял также для оркестра и инструментов (несколько скерцо, начало сонаты „Intermezzo symphonique“, „Preludio in modo classico“, „Menuetto“). Общим характером творчества была идеальность. В начале второго своего периода Мусоргский был под сильным влиянием Даргомыжского, именно под влиянием его направления и стремлений, хотя все-таки никогда не повторял его музыкальных форм и постоянно оставался самостоятелен; чем дальше Мусоргский подвигался в жизни, тем становился самостоятельнее и оригинальнее. Сюжеты и задачи его в продолжение этого периода всегда национальные; таковы: значительное количество романсов, сочиненных от 1865 по 1868 год; „Детская“, опера „Борис Годунов“; отрывки для оперы „Млада“. Сочинения на сюжеты нерусские (например, „Еврейская песнь“ из Байрона, два „еврейских хора“) составляют очень редкое исключение. Все сочинения по преимуществу вокальные, инструментальные же сочинения (например, „Швея“, „Картинки с выставки Гартмана“, „Ночь на Лысой горе“) — редкое исключение. Главный характер всех вообще сочинений реалистический. В продолжение третьего периода реалистическое и национальное направление Мусоргского остается попрежнему на первом плане (оперы: „Хованщина“, „Сорочинская ярмарка“, романсы: „Забутый“, „Трепак“, „Полководец“, „Днепр“ и т. д.), но иногда к ним присоединяются и сочинения на темы, не заключающие специально национального характера (ряд романсов под заглавием „Без солнца“, некоторые из романсов на слова гр. А. К. Толстого, „Песня о блохе“ на текст из „Фауста“ Гете и т. д.). Большинство сочинений этого периода опять-таки вокальные, как и в предыдущий период, но в это время Мусоргский возвращается иногда охотно и к сочинениям инструментальным, фортепианным (таковы два каприччио: „Байдарки“, „Гурзуф“, музыкаль-

ная картина „Буря на Черном море“ и оставшаяся неконченной „Большая сюита на среднеазиатские темы“). При этом он иногда покидает формы и характер специально-национальные и возвращается, как было в первый период, к формам общеевропейской музыки, но уже не с прежнею силою и оригинальностью.

Из числа инструментальных сочинений первого периода бесспорно самое замечательное „Intermezzo“. Оно полно могучей силы и красоты и самим автором названо „Intermezzo symphonique in modo classico“ (в классическом роде), что и действительно оправдывается общим складом и даже главной темой несколько в баховском стиле. Но замечательно то, что, даже несмотря на всю свою внешнюю классичность и европеизм, это сочинение носит внутри себя содержание национально-русское. В первое время Мусоргский никому этого не говорил, но в 70-х годах, в эпоху самых коротких, приятельских его отношений со мною, он мне много раз рассказывал, что это „Intermezzo“ — русское „по секрету“; что оно внушено ему одной сельской картиной, глубоко запавшей в его воображении, а именно: зимой 1861 года он был в деревне у своей матери в Псковской губернии, и однажды в прекрасный зимний солнечный день, в праздник, он видел целую толпу мужиков, шедших по полям и с трудом шагавших по сугробам снега; многие из них поминутно проваливались в снег и потом с трудом опять оттуда выкарабкивались. „Это, — рассказывал Мусоргский, — было все вместе и красиво, и живописно, и серьезно, и забавно. И вдруг, — говорил он, — вдали показалась толпа молодых баб, шедших с песнями, с хохотом по ровной тропинке. У меня мелькнула в голове эта картина в музыкальной форме, и сама собою неожиданно сложилась первая „шагающая вверх и вниз“ мелодия à la Bach: веселые, смеющиеся бабенки представились мне в виде мелодии, из которой я потом сделал среднюю часть или trio. Но все это — in modo classico, сообразно с тогдашними моими музыкальными занятиями. И вот так и родилось на свет мое „Intermezzo“. Все друзья Мусоргского всегда глубоко любовались на эту прелестную и могучую вещь. Впоследствии, в июле 1867 года, тоже в деревне Мусоргский инструментал эту пьесу для большого оркестра (даже с 4 тромбонами) и посвятил ее одному из самых любимых и глубокоуважаемых товарищей по музыке, А. П. Бородину. Другие инструментальные его пьесы этого времени: „Impromptu“, „Prélude“, „Menuet-monstre“ (как он назван в русской автобиографии) — не сохранились.

Немногим позже сочинен Мусоргским (в 1863 году) лучший и совершеннейший романс первого его периода „Саул“. Двадцать лет уже прошло с тех пор, но впечатление силы, страстности, красоты и увлечения, в нем присутствующих, осталось неизменно и до сих пор. Он постоянно исполнялся в концертах всеми лучшими нашими певцами.

Но в эту пору Мусоргский не мог заниматься своим любимым делом как бы и сколько бы хотел. Дела по имени забросили его на все лето 1863 года в провинциальную глушь, которая не очень-то благоприятствовала его творческому настроению. Это было первое время после освобождения крестьян, то время, когда из всех дворянских гнезд полезли несметные тучи ничтожных, но гадких „мошек да букашек“, заражавших своими жалобами и сожалениями

о невозвратном прошедшем всю атмосферу губернских и уездных городов. Мусоргский писал из Торопца 22 июня этого года своему близкому приятелю Ц. А. Кюи: „И скучно, и грустно, и досадно, и чорт знает что такое! Нужно же было управляющему напакостить в имени. Думал заняться порядочными вещами, а тут производи следствие, наводи справки, таскайся по разным полицейским и неполицейским управлениям. Куда как много впечатлений! Если бы еще вдобавок к тому не было матушки в Торопце, я бы совсем ошалел от этой нелепой обстановки; только эта женщина и приковывает меня несколько; она ужасно рада, что я с нею вместе, а мне приятно доставлять ей эту радость. И что у нас за помещики? Что за плантаторы! Обрадовались заведенному в городе клубу и чуть ли не каждый день собираются туда пошуметь. Дело начинается со спичей, заявлений господам дворянам и доходит всякий раз чуть не до драки, хоть полицию зови. У одного из главных крикунов постоянные стычки с посредником; посредник — это его *bête de somme*. Крикун разъезжает по городу и собирает, Христа ради, подписки для удаления посредника. Другой крикун, скорбный разумом, за неимением достаточной силы убеждать, скрепляет свои доводы поднятыми вверх кулаками, которые, рано или поздно, попадут по назначению. И все это происходит в дворянском собрании! И с этими господами встречаешься каждый день, каждый день они вас слезливо мучат „утраченными правами“, „крайним раззорением“. Вопль и стоны, и скандал!.. Есть, правда, порядочная молодежь, „мальчишки“, да я их почти никогда не вижу; молодежь эта посредничает и потому постоянно в разъездах. А я, многогрешный, вращаюсь в оной, вышеописанной, ретиральной атмосфере. Ретиральная атмосфера редко затрагивает инстинкт изящного, думаешь только о том, как бы не провонять или не задохнуться (где тут думать о музыке!..). На днях попались мне стишки Гете, коротенькие. Я обрадовался — и на музыку. Одно место вышло недурно по фразе (*нотный пример*). Большого ничего не придется сочинять; голова моя находится, благодаря управляющему, в полицейском управлении, а заняться маленькими вещичками можно. Содержание слов Гете — Нищий, кажется из Вильгельма Мейстера. Нищий мою музыку может петь без зазрения совести, я так думаю. К зиме приготовлю во всяком случае „Intermezzo“, инструментовка будет интересна.¹ Вы, милый Цезарь, я полагаю, кое-что уже сделали и за многое другое принимаетесь. Напишите, как и что вы произвели, меня ваш труд сердечно интересует, и известие о нем будет мне очень приятно, освежит меня... Дебелая Юдифь,² кажется, продолжает рубить (под арфу) голову Олоферна во славу Серова. Слушали ли вы ее, напишите. Если увидите С[тасова], поклонитесь от меня и скажите ему, что его статья „После выставки“³ привела меня в совершенный восторг“.

¹ Как уже сказано выше, эта пьеса наинструментована гораздо позже, летом 1867 года.

² Мусоргский говорит здесь о певице Валентине Бианки, исполнявшей роль Юдифи в опере Серова этого имени, поставленной на Мариинском театре весной 1863 года.

³ Речь идет о моей статье по поводу лондонской всемирной выставки 1862 года, напечатанной в „Современнике“ за апрель и май 1863 года. — В. С.

Та бездеятельность музыкальная, на которую Мусоргский так жалуется в настоящем письме, прекратилась тотчас же после возвращения его из Псковской губернии в Петербург. Надо заметить, что именно в это время произошла очень значительная перемена во внешней жизненной его обстановке. Все годы детства и юношества своего он прожил в родительском доме, сначала вместе с братом и матерью, потом, после смерти отца (в 1853 году), он постоянно жил с матерью и старшим братом; в 1862 году после отъезда матери в деревню (где она и умерла в 1865 году) он еще несколько времени продолжал жить с женатым братом. Но осенью 1863 года, воротясь из деревни, он поселился вместе с несколькими молодыми товарищами на общей квартире, которую они для шутки называли „коммуной“, быть может, из подражания той теории совместного житья, которую проповедывал знаменитый в то время роман „Что делать?“ У каждого из товарищей было по отдельной своей комнате, куда никто из прочих товарищей не смел вступать без специального всякий раз дозволения, и тут же была одна общая большая комната, куда все сходились по вечерам, когда были свободны от своих занятий, читать, слушать чтение, беседовать, спорить, наконец, просто разговаривать или же слушать Мусоргского, играющего на фортепиано или поющего романсы и отрывки из опер. Таких маленьких товарищеских „сожитий“ было тогда немало в Петербурге, а может быть, и в остальной России. Всех товарищей в настоящем кружке было шестеро: все шестеро уже умерли, значит, можно, не нарушая ничьей скромности, назвать их по именам. Тут были три брата Логиновых (Вячеслав, Леонид и Петр), Николай Лобковский, Левашев и Модест Мусоргский. Все это были люди очень умные и образованные; каждый из них занимался каким-нибудь любимым научным или художественным делом, несмотря на то, что многие из них состояли на службе в сенате или министерствах; никто из них не хотел быть празднен интеллектуально, и каждый глядел с презрением на ту жизнь сибаритства, пустоты и ничегонеделанья, какую так долго вело до той поры большинство русского юношества. Все шестеро до тех пор жили, как и Мусоргский, среди семейств своих, но теперь нашли нужным все переменить и жить иначе. Кончилась жизнь семейная, полупатриархальная, с старинным хлебосольством, с кормлением и угощением вроде первого жизненного правила, чего-то вроде священного обряда, всякого знакомого, забредшего от нечего делать в гости; началась жизнь интеллектуальная, деятельная, с действительными интересами, с стремлением к работе и употреблению себя на дело. И те три года, что прожили на новый лад эти молодые люди, были, по их рассказам, одними из лучших во всю жизнь. Для Мусоргского — в особенности. Обмен мыслей, познаний, впечатлений от прочитанного накопили для него тот материал, которым он потом жил все остальные свои годы; в это же время укрепился навсегда тот светлый взгляд на „справедливое“ и „несправедливое“, на „хорошее“ и „дурное“, которому он уже никогда впоследствии не изменял. Во многих местах текста его романсов и в особенности в либретто оперы „Борис Годунов“ ясны следы юношеского, горячего, благородного настроения, прочно заложенного еще во времена товарищеского „сожития“ с друзьями 1863—1866 годов.

„В то время, — говорит Фил. Петр. Мусоргский, — мой брат, кроме музыки и сочинений своих, занят был переводами знаменитых уголовных процессов французских и немецких“.

В числе книг, читанных сообща в „коммуне“, был роман Флобера „Саламбо“, изданный в 1862 году, но появившийся в Петербурге лишь в конце того года или в начале 1863 года. Все „товарищи“ были восхищены его картинностью, поэзией и пластичностью; Мусоргского же больше их всех поразил сильный восточный колорит, присутствующий в этом романе, восточный колорит, к воспроизведению которого он так стремился в продолжение всей своей жизни, точно так же как и все ближайшие его друзья и товарищи, принадлежащие к новой русской музыкальной школе. Он уже есть налицо в первом его (В-диг'ном) скерцо 1858 года, он играет важную роль в музыкальных задачах и намерениях самого последнего его времени (сюита на среднеазиатские темы, задуманная в 1879 году). И вот он решается писать оперу „Саламбо“ на либретто собственного сочинения в стихах. Не надо думать, что в этом последнем случае на него повлиял пример Серова, который только что в том же году поставил на сцену свою „Юдифь“ с либретто собственного своего произведения, а в предисловии к этому либретто говорил, что автору всегда „вернее“ самому писать для себя либретто. Гораздо раньше того и еще отроду ничего не слышавши про Серова, Мусоргский, еще 19-летний юноша, принимался писать оперу „Нап d'Islande“ на либретто собственного изделия, а в 1863 году сочинил романс „Саул“ на собственный же текст. Притом Серов тотчас же забросил в сторону тот самый принцип, который с таким убеждением провозглашал, — так мало он ему был действительно важен; но Мусоргский во всю жизнь не расстался с ним. Еще раньше конца 1863 года была сочинена вся вторая картина второго действия (помечена: 15 декабря 1863 года); к концу следующего года кончены были еще две большие части оперы: первая картина третьего действия (помечена: 23 июля и 10 ноября 1864 года) и первая картина четвертого действия (помечена: 26 ноября 1864 года). По либретто все это сцены, полные драматического движения почти в мейерберовском роде, представляющие по преимуществу целые массы народные в минуты громадного патетического возбуждения; сцены с отдельными личностями играют здесь несравненно меньшую роль. Вторая картина второго действия представляет вначале молодую карфагенскую царицу Саламбо, ночью, в храме богини Таниты (Венеры). Она молит богиню „божественный свой луч пролить на душу скорбную Саламбо и вновь зажечь в ней огонь любви священной, и страшных призраков толпы от сердца отженить“. Она осыпает цветами изваяние Таниты и, как охранительница священного богинина покровы „Заимф“, с обладанием которого связано счастье и неприкосновенность Карфагена, ложится на храмовый одр на покой. Во время ее сна в храм прокрадывается юноша, ливиец Мато, бывший карфагенский раб, влюбленный в Саламбо, но теперь явившийся сюда, чтобы похитить „Заимф“ и тем доставить своим соплеменникам торжество над Карфагеном. Саламбо просыпается, но никакие ее мольбы и упреки не в состоянии победить Мато, не зирая на его страсть к ней: преследуемый ее проклятием, он уносит талисман. Сцена сбегавшегося народа, изображение его волнения и ужаса оканчивают акт.

В промежутке между 1863 и 1864 годом Мусоргский перекрестил свою оперу из „Саламбо“ в „Ливийца“ и по всей справедливости: у него в опере главным лицом, от которого исходит все действие, является ливиец Мато, а никак не Саламбо, довольно пассивная, как все влюбленные примадонны. Первая картина третьего действия, непосредственно следующая за финалом предыдущего акта, представляет сцену жертвоприношения Молоху: медный колоссальный истукан этого бога стоит наверху террасы храма, перед ним карфагенские жрецы творят свои обряды и, подложенным снизу костром, накаляют его докрасна, чтоб бросить потом в его огненное чрево младенцев, служащих умиловительной жертвой. В этой сцене идут одновременно три хора: жертвенный хор жрецов, обращенный к истукану Молоха; хор детей, прощающихся с жизнью, и карфагенских женщин, плачущих над ними; наконец, хор народа, молящего, чтоб страшный бог, в благодарность за кровь детей, принесенных ему в жертву, поразил врагов, осадивших Карфаген, и развеял по полю прах их. Саламбо, под влиянием горячего патриотического воодушевления, объявляет народу, что пойдет в лагерь ливийцев, проберется в шатер Мато и добудет назад священный „Заимф“. В первой картине четвертого действия перед зрителем является Мато, захваченный в плен, вследствие предательства одного из ливийцев; он в цепях и в темнице, он мечтает о Саламбо, к которой страсть его не изменилась; он грустно думает о предстоящем конце и изливает горькую думу в монологе, могучие стихи для которого Мусоргский взял из Полежаева:

Я умру одинок;
 На позор палачам
 Беззащитное тело отдам.
 На забаву детей
 Отдирать от костей
 Будут жилы мои;
 Растерзают, убьют,
 И мой труп разорвут!
 Но, как дуб вековой,
 Грозных бурь не страшась,
 Встречу миг роковой!..

Входит процессия жрецов, вместе с ними четыре пентарха, которые читают ему, каждый со своей красной дощечки, приговор и разбивают ее потом, в знак того, что, подобно сокрушаемым дощечкам, должна быть сокрушена и его жизнь. Для текста приговора Мусоргский взял стихотворение Гейне:

Сердце, зла источник, вырвать
 На съеденье псам поганым!
 А язык, как зла орудье,
 Дать клевать нечистым вранам!
 Самый труп предать сожжению,
 Наперед прокляв трикраты!
 И на все четыре ветра
 Бросить прах его проклятый!

Потом они оставляют Мато одного.

Надо заметить, что в либретто первой своей оперы Мусоргский отводит очень значительное место описанию сценической обстановки:

он подробно выбирает из разных мест романа Флобера описания костюма каждого отдельного действующего лица и народа, составляющего разные хоры; подробно описывает место действия, архитектуру, храм, подземелье-тюрьму, картину природы в фоне сцены, а потом, во время действия, каждое движение, жест, пластическую позу своих действующих лиц. Он не забывает указать в разных местах: „вечер знойный, душный, предвещающий грозу“; „истукан Молоха накаляется докрасна; на сцене красноватый отблеск, падающий и на медных коней Эйшмуна“; „Саламбо в бессилии преклоняется к истукану и впадает в молчание“; „народ стоит в оцепенении, пораженный красотой и решимостью Саламбо...“; „Мато один, в цепях, мрачный, измученный пыткой, сидит на черном камне, опустив голову; сбоку брошен его грубый серый плащ“; „при последнем слове жрецов Мато вскакивает, но потом быстро опускается на камень и, склонив голову, произносит подавленным голосом: конец!..“ Все это указания очень важные и характерные. Они доказывают, что, сочиняя оперу, Мусоргский был не всего только музыкантом, но и драматическим автором: его наполнили все подробности изображаемого сценического действия, весь тот живописный и пластический элемент, который присущ драме, но слишком часто вовсе не существует для композиторов, только что занятых своим музыкальным делом. Впоследствии, во время сочинения Мусоргским других его опер, фантазия его точно так же не была исключительно занята одною музыкой: она была, как во время „Саламбо“, наполнена всеми живописными и пластическими подробностями сцены, действия, поз и движений.

Опера „Саламбо“ не была кончена и осталась после автора в рукописи: последний отрывок (первая картина четвертого акта) был написан в декабре 1864 года и с тех пор Мусоргский более не продолжал ее.¹ Но сочиненное не погибло без следа и практического употребления: все лучшие части уже конченных картин впоследствии, лет 10 спустя, вошли в состав „Бориса Годунова“ и некоторых других сочинений Мусоргского 70-х годов. Так, например, обращение Саламбо (во втором акте) к богине Таните превратилось в речитатив умирающего Бориса Годунова; молебный хор жриц во время ее сна к Таните и речитатив Мато, прислушивающегося к нему из-за колоннады храма,— в речитатив Димитрия Самозванца, умоляющего Марину о любви, в сцене у фонтана; инструментальная фигура, служащая для характеристики Мато (и положенная в основу превосходного, энергического „хора ливийцев“, теперь более не существующего, так как он не был найден в бумагах Мусоргского), послужила для хора „Иисус Навин“, сочиненного в начале 1870-х годов и окончательно изложенного на бумаге в 1877 году; патетическая сцена Мато с Спендием и Саламбо после похищения „Заимфа“ — в сцену двух иезуитских патеров, Черниковского и Лавицкого, схваченных народом, в последней сцене оперы „Борис“; хор (f-moll) взволнованного карфагенского народа (первоначально хор греческого народа у храма Эвменид в „Эдипе“ Софокла)

¹ Кроме трех картин, вполне dokonченных, в бумагах Мусоргского нашелся еще маленький отрывок для оперы „Саламбо“, озаглавленный так: „Молоденький балеарец поет, сидя на бочке, с металлическими тарелочками в руках, и покачивается“; к сожалению, на этом листке написано всего только 16 тактов для одного фортепиано, потом написано: „и т. д.“.— В. С.

превратился, в 1871 году, в хор двух волнующихся народных партий в опере „Млада“, а впоследствии, в 1875—1876 году, после того как „Млада“ не состоялась, — в народный хор для „Сорочинской ярмарки“. Начало сцены в храме Молоха послужило впоследствии для *agioso* Бориса в третьем акте оперы „Борис Годунов“; торжественное „славленье“ Молоха послужило для „славленья“ Дмитрия Самозванца народом при въезде его в город Кромы; последняя сцена третьего акта „Саламбо“ послужила главной основой для „сцены на Лысой горе“, сочиненной в 1875—1876 году для „Сорочинской ярмарки“. Смертный приговор, читаемый пентархами заключенному в тюрьму Мато, сделался основой для „боярской думы“, собравшейся по повелению Бориса в Кремле и произносящей смертный приговор Дмитрию Самозванцу. Таким образом, заимствованными из „Саламбо“ остались почти все только речитативы, и то немногие. Но не надо думать, что заимствования эти были простым повторением и механическим перенесением из одной оперы в другую: нет, заимствованный материал подвергся значительной перделке, разработке, расширен и углублен, сообразен с требованиями нового сюжета и с художественным развитием самого Мусоргского за истекший промежуток годов. Вообще материал этот значительно выиграл, вырос и похорошел. Быть может, разве только *agioso* Бориса в третьем акте („Тяжкая десница грозного судии“) не проявило изменения к лучшему: служащая ему основой тема, кажется, была несравненно более к своему авантажу в первоначальном своем виде, в виде широкого и важного многоголосного хора народного в храме Молоха: характер молебности, форма хора, последовательное вступление одной половины хора за другою — все это, кажется, было для этой музыкальной мелодии выгоднее и сроднее, чем самобичевание и страх раскаивающегося Бориса.

Но, несмотря на всю важность задачи „Саламбо“, столько ему нравившейся, Мусоргский не ограничился в 1864 году одною этою оперою. Уже раннею весною того года он сочинил необыкновенно поэтический и красивый романс „Ночь“ на слова Пушкина: „Твой голос, для меня и ласковый, и томный“ (романс помечен: 10 апреля 1864 года). Четыре года спустя он его наинструментовал для оркестра. К этому же году относится сочинение романса „Калистрат“ на слова Некрасова; про него Мусоргский сделал в кратком списке своих сочинений такую заметку: „Первая попытка комизма“.

В 1865 году скончалась мать Мусоргского. Он в том же году посвятил ее памяти два новых сочинения своих, имевших для него в эту минуту особенно важное значение. Одно из них — две маленьких пьески для фортепиано, озаглавленные „Из воспоминаний детства“: № 1 — „Няня и я“; № 2 — „Первое наказание“ (няня запирает меня в темную комнату). 22 апреля 1865 года. Вверху первого листа: „Посвящаю памяти моей матушки“. Другое сочинение, колыбельная песня — „Спи, усни, крестьянский сын“ на слова Островского из „Воеводы“, 5 сентября 1865 года. „Памяти Ю. И. Мусоргской“ (этот романс издан шесть лет спустя, в 1871 году). Мусоргский нежно любил свою мать, связан был с нею крепким чувством после стольких лет, дружески прожитых вместе, и если он посвятил ее памяти эти два сочинения, то, наверно, потому, что считал их в ту минуту особенно для себя важными в том или другом отношении. Рассматривая эти

сочинения, мы сначала остаемся несколько озадачены, потому что одно из двух посвященных матери сочинений „Воспоминания детства“ — сочинение крайне плохое, слабое, и Мусоргский сам это настолько хорошо понимал, что не только никогда не напечатал этих фортепианных пьесок, но даже не закончил вторую („Первое наказание“) и так и оставил их заброшенными в своих бумагах. Но, всмотревшись ближе, мы скоро понимаем значение обоих посвящений. В настоящем случае важно не совершенство или несовершенство сочинений, а то что в основу их легли новая задача и мотивы, к которым приступал в ту минуту Мусоргский. Это был решительный перелом в направлении его творчества. Он принимался за такое дело в музыке, которого прежде почти не трогал, но на сторону которого, он должен был с этой минуты перейти всецело и навсегда. Это — изображение посредством музыкальных форм пережитого и виденного им самим в продолжение своей собственной жизни и в то же время изображение характеров, типов, сцен из среды и массы народной. Решившись посвятить себя отныне этой и единственно этой художественной задаче, *жизненному реализму*, Мусоргский, конечно, чувствовал всю важность начинаемого им дела и, конечно, именно потому-то и посвящал дорогих своих первенцев памяти только что скончавшейся матери. Ученические, несамостоятельные годы его кончались, он становился на свои собственные ноги, он уже вырос в самобытного, зрелого, смелого мастера.

III

Вторая половина 60-х годов была для новой русской музыкальной школы временем не только необыкновенной оживленной деятельности, но еще и эпохой самого могучего подъема творческих сил. С одной стороны, стоял 50-летний Даргомыжский, вдруг вспыхнувший с новой, неслыханною мощью и смелым шагом двинувшийся к созданию последнего гениального своего создания, с другой — выступала перед группой 20-летних юношей с сильными, оригинальными, в высшей степени разнообразными талантами, начинавших творить многочисленные, капитальнейшие создания. Какое это было время оживления, кипучей деятельности!

Даргомыжский представлял пример, почти небывалый в истории русского художественного творчества: пример талантливого человека, не только не ушедшего со сцены в период начинающегося старчества, не только не уставшего, не сломленного, не обескураженного, но проявившего такую энергию, какой не бывало у него даже в лучшие годы юношества и зрелости. Даргомыжский, долго хмурившийся и дувшийся после незаслуженной неудачи среди нашей публики крупного его произведения, оперы „Русалка“, теперь вдруг снова просветлел и ожил. Он уже перестал, как прежде, за неимением лучшего, пробавляться стоическими размышлениями, что, мол, „уединение и постоянная забота об усовершенствовании своих произведений — вот истинная жизнь художника, вот его счастье...“ Или: „Тот, кто пишет с целью приобретения богатства или громкой славы, уже не есть художник, а просто талантливый человек, торгующий способностями своими...“ Или: „Никому другому неизвестные и никакую зем-

ною властью неотъемлемые наслаждения дано художнику испытывать в жизни" и проч. („Русская старина“, 1875, т. XIII, 429. Письмо к Л. И. Кармалиной от 1860 года). Он перестал также уверять родных, приятелей и знакомых, что „менее, чем когда-нибудь, расположен искать известности в России, но что ему доставляет самое приятное развлечение и услаждение — печатание здесь у нас хвалебных про него статей иностранных журналов, чтоб пошканировать петербургских свиней, которые столько лет хрюкали около него и на сцене, и в гостиных, и в журналах“ (там же, т. XII, стр. 101. Письмо к сестре от 6 января 1865 года). И напускной стоицизм, и ничтожное желание „пошканировать“ — все это разом исчезло, все это уступило тотчас же место чему-то светлому, глубокому, благородному и поэтическому, едва только зашевелилось снова у Даргомыжского угасшее было на время творчество, едва только он почувствовал внутри себя новую, громадную, вдруг выросшую силу и присутствие новой задачи, превосходившей все, что только он до тех пор предпринимал. Не только „Русалка“, но все лучшие, оригинальнейшие и совершеннейшие создания того десятилетия, которое за нею последовало (отрывки из „Рогданы“, „Баба-яга“, „Чухонская фантазия“, „Восточный романс“, „Паладин“, „Старый капрал“, „Червяк“, „Титулярный советник“ и т. д.) — все это померкало перед тем, что он теперь вдруг предпринял скоро после возвращения из заграничного путешествия (1864—1865), все еще полного раздраженного самолюбия, неудовлетворенных надежд. „Пробую дело небывалое, — говорит он в письме к Л. И. Кармалиной от 17 июля 1866 года: — пишу музыку на сцены „Каменного гостя“, так, как они есть, не изменяя ни одного слова. Конечно, никто не станет этого слушать“. Он в первое время говорил, что это он „забавляется над Дон Жуаном Пушкина“. Но скоро он перестал это звать „забавой“. Громадность труда, гениальное творчество, ему прежде незнакомая сила увлекли его на чудные высоты. „Несмотря на тяжкое мое состояние,¹ — писал он Л. И. Кармалиной в апреле 1868 года, — я затянул лебединую песнь. Пишу „Каменного гостя“. Странное дело. Нервическое настроение мое вызывает мысль одну за другою. Усилия почти нет. Я в два месяца написал столько, на сколько в прежние времена потребовался бы мне целый год. Вы, может быть, подумаете, что я под старость лет пишу что-нибудь пустынное, вяленькое. В том-то и дело, что нет. Пишу не я, а какая-то сила, для меня неведомая. „Каменный гость“ обратил мое внимание еще лет 5 тому назад, когда я был совершенно здоров, и я отшатнулся перед колоссальностью этой работы. А теперь, больной, в течение 2¹/₂ месяцев, написал почти три четверти всей оперы. Конечно, это произведение будет для немногих, зато мой музыкальный кружок зело доволен трудом моим. Посылаю вам отрывок газеты („С.-Петербургские ведомости“). Это отголосок о моем „Госте“ всей злобной балакиревской партии“ („Русская старина“, 1875, т. XIII, стр. 434). Даргомыжский слишком слабо высказывал тут то чувство, которое наполняло „балакиревскую партию“: это был восторг, изумление, это было почти благоговейное преклонение перед могучей созидательной силой, преобразившей творчество и личность художника,

¹ Последняя болезнь Даргомыжского — аневризм сердца.

сделавшей этого слабого, желчного, иной раз мелкого и завистливого человечка каким-то могучим гигантом воли, энергии и вдохновения. „Балакиревская партия“ ликовала и восторгалась. Она окружала Даргомыжского своим искренним обожанием и своими глубоко интеллектуальными симпатиями награждала бедного старика в последние дни его жизни за все долгие годы нравственного его одиночества и непризнания своим же народом его великого исторического значения.

„Балакиревский кружок“ к этому времени и сам уже значительно вырос и количественно, и качественно. К трем первоначальным его членам (Балакирев, Кюи, Мусоргский) в начале 60-х годов прибавилось еще два новых члена: Н. А. Римский-Корсаков и А. П. Бородин. Новые товарищи не уступали прежним в талантливости, силе и самобытности. Все пятеро шли на всех парусах, их талант с каждым днем все более и более расцветал и хорошел.

Впереди всех летел „орлом“ (выражение Даргомыжского) Милий Балакирев, оставшийся и в этом периоде руководителем и главою партии. В конце 50-х и в начале 60-х годов он сочинил целый ряд романсов, великолепных по глубокой страстности, пламенной красоте и новизне форм („Приди ко мне“, „Введи меня, о ночь, тайком“, „Еврейская мелодия“, „Исступление“, „Песня золотой рыбки“, „Грузинская песня“), оркестровую увертюру на русские темы, чудную увертюру к „Лиру“, антракты и „Шествие“ к той же трагедии Шекспира, принадлежащее, конечно, к числу высших и капитальнейших созданий новой музыки (я не говорю здесь о прочих крупных сочинениях М. А. Балакирева; они принадлежат другой эпохе). С 1862 года он стал, вместе с Г. Я. Ломакиным, во главе созданной им Бесплатной музыкальной школы. Эта школа, родившаяся на свет по чудесному примеру бесплатных воскресных школ, вдруг возникших по общему великодушному порыву на пространстве целой России, пережила их все и принесла больше их всех пользы тому делу, для которого возникла. В продолжение 20 лет своего существования она была постоянно истинным русским музыкальным центром, около которого тяготели лучшие русские музыкальные интересы. В концертах этой школы исполнено все, что создано самого крупного и выдающегося, настолько же самобытного, сколько и талантливого, новую русскую школу. М. А. Балакирев был здесь с самого же начала душою и двигателем дела. Он сам все вел, все зачинал и устраивал и сам же с большим огнем и мастерством дирижировал в концертах Бесплатной школы оркестром. А в этих концертах, кроме Бетховена, всего больше он исполнял слишком мало или и вовсе неизвестные у нас сочинения Глинки, Даргомыжского, Шумана, Шуберта, Листа, Берлиоза. Этими концертами он сильно образовывал и развивал и товарищей своих, и русскую публику. В 1866 году, на придачу к остальной разнообразной и энергической своей деятельности, Балакирев издал великолепный сборник русских песен, записанных им в приволжских губерниях — первый истинно научный и художественный сборник наших песен. Этот сборник имел громадное значение для нашей школы. В первые годы композиторской деятельности товарищей Балакирев был самым надежным критиком их сочинений, их профессором по части музыкальных форм и оркестровки. Во всем этом он раньше их всех сложился, раньше всех их поднялся на высоту и оттуда протягивал им

надежную руку. Даже большинство тем для крупнейших произведений товарищей намечено им М. А. Балакиревым: так, он указал Ц. А. Кюи, как сюжет для оперы, — „Ратклиффа“; Н. А. Римскому-Корсакову — „Псковитянку“ и „Антара“; А. П. Бородину — „Царскую невесту“ (эта последняя опера осталась, впрочем, едва начатою). На придачу ко всему остальному М. А. Балакирев был одним еще необыкновенно полезен своему музыкальному кружку: ни у кого из остальных товарищей не было, как у него, страсти отыскивать, узнавать и тотчас же исполнять неизвестные еще создания великих мастеров послебетховенского периода: Фр. Шуберта, Шумана, Берлиоза, Листа. Всякое новое открытие было для него истинным счастьем, восторгом, и он увлекал за собою в пламенном порыве всех товарищей своих. Около такого-то могучего вождя с глубокою любовью и сочувствием группировались остальные члены партии.

Балакирева окружала фаланга товарищей с натурами и складом самыми разнообразными, но с талантом, одинаково горячим, могучим и глубоким. Они развились и пошли в гору почти все одновременно, и к середине 60-х годов у каждого из них было создано много оригинальных и крупных произведений, играющих важную роль в истории не только их творчества, но и русской музыки. У Ц. А. Кюи была сочинена увертюра к „Кавказскому пленнику“, прелестное скерцо для оркестра и несколько романсов, где высказывалась вся его страстная, нервная и изящная натура, иногда напоминающая Шумана, но умеющая брать душевные ноты из таких психологических глубин, которые недоступны ни одному другому композитору. Лучшим из его романсов был в то время романс на слова: „В душе горит огонь любви“. Кюи уже приступал тогда к чудному своему созданию, первой своей опере „Ратклифф“. Н. А. Римский-Корсаков, еще кадетом морского корпуса познакомившийся с М. А. Балакиревым и начавший сочинять талантливые вещи, выступил в 1865 году, едва возвратившись из кругосветного плавания, с симфониєю, которая сразу обратила на себя внимание даже нашей публики; потом вскоре сочинил целый ряд романсов, поразительных по красоте и поэтичности („Еврейская песнь“, „Пленившись розой, соловей“, „Из слез моих“, „Сосна“, „Южная ночь“, „В темной роще“), и задумывал уже „Садко“ и „Антара“. Наконец А. П. Бородин, позже всех выступивший с чудесными своими созданиями, хотя и несколько старший годами против товарищей, уже начал (1862) великолепную и оригинальную свою симфонию, глубоко поразившую, можно сказать, с первых же тактов М. А. Балакирева, который немедленно и оценил всю своеобразность таланта нового музыкального товарища своего. В то время были уже у него сочинены также чудесные первенцы его романсов: „Фальшивая нота“ и „Спящая княжна“. Все эти талантливые люди были не только товарищи, но и друзья между собою. Они поминутно встречались, проводили целые вечера вместе за музыкой и, конечно, сильно действовали один на другого, прибавляя подъем духа и раздувая поэтический пламень. Мусоргский был в их среде один из самых главных, один из талантливейших. Каково же было впечатление, производимое на него этою чудною, могучею атмосферою таланта и творчества, все только более и более разгорающегося, несущегося в могучем полете. Понятно, что и он тоже, как остальные товарищи, пошел вперед

мощным шагом. А. П. Бородин, только что воротившийся из-за границы (осенью 1862 года), так описывает возобновление в те дни своего знакомства с Мусоргским. „Я в это время познакомился с Балакиревым, и третья моя встреча с Мусоргским была именно у Балакирева. Мы снова узнали друг друга сразу, вспомнили обе первые встречи. Мусоргский тут уже сильно вырос музыкально. М. А. Балакирев хотел тотчас же меня познакомить с музыкою своего кружка и прежде всего с симфонией „отсутствующего“ (это был Н. А. Римский-Корсаков). Тут Мусоргский сел с Балакиревым за фортепиано (Мусоргский на *primo*, Балакирев на *secondo*). Игра была уже совсем не та, что в первые две встречи. Я был поражен блеском, глубокою осмысленностью, энергией исполнения и красотой вещи. Они сыграли финал симфонии. Вскоре мы сошлись с Мусоргским близко“. Все художественные качества, поразившие А. П. Бородина в Мусоргском 1862 года, продолжали в нем расти и в следующие годы этого периода с изумительной быстротой. Но скоро к той трагичности, красоте, выразительности, которые составляют главную основу лучших произведений первого периода (хоры из „Эдипа“ и „Саламбо“, романсы „Саул“, „Колыбельная „Спи, усни, крестьянский сын“), в это время прибавился еще новый могучий художественный элемент: элемент национальной жизненности и комизма.

Без сомнения, этот элемент глубоко лежал в натуре Мусоргского и рано или поздно высказался бы во всей своей характерности. Но что этот элемент высказался именно в ту минуту и сразу в таком изумительном совершенстве — тому причиной был Даргомыжский. Он первый ступил на эту новую, никем до тех пор не пробованную дорожку (великолепный комический элемент, присущий таланту Глинки, не заключал ничего национального и имел характер общеевропейский, отчасти даже итальянский: вспомним Фарлафа). Когда Мусоргский в 1857 году познакомился с Даргомыжским, у этого последнего существовала уже целая галерея неподражаемых жизненных созданий, высоко оригинальных и с такими национальными формами, каких до него не пробовал никто в мире. „Титулярный советник“, „Червяк“, „Мчит меня в твои объятия“, „Как пришел муж из-под горок“, „Ой тих-тих-тих!“, — это все были высокие создания, явившиеся на свет скоро после „Русалки“, в антракте перед еще более великим созданием, „Каменным гостем“; все это были высокие образы самостоятельного, беспримерно самобытного таланта, пробующего свои силы перед великим художественным шагом вперед. Пример Даргомыжского должен был подействовать с увлекательною силою на Мусоргского, эту натуру, во многом столько родственную Даргомыжскому. Дорога была пробита, теперь уже легче ему было по ней идти и создавать свое. Чем был для него Даргомыжский, Мусоргский засвидетельствовал это в посвящении ему двух из числа самых капитальных своих созданий 60-х годов: „Колыбельная Еремушке“ и „С няней“. На оригинальной рукописи он надписал:

„ВЕЛИКОМУ УЧИТЕЛЮ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАВДЫ“.

Да, правда, ближайшая близость к натуре, вот какая была самая главная задача, вот какой был главный предмет заботы и Даргомыжского, и Мусоргского. Их наполнял тот самый дух правды и естественности, который оживлял сто лет тому назад Глюка. Все трое

были всего более проникнуты мыслью о необходимости приблизить пение и декламацию к интонациям человеческой речи. Только Даргомыжский и Мусоргский пошли в этом гораздо дальше Глюка; иначе и быть не должно было, они жили целым столетием позже его. У великого немца XVIII века вся его реформаторская сила была направлена только на выражение высоких, исключительных и патетических движений. Из числа всех чувств, волнующих человеческую душу, он заботился о выражении лишь немногих: любви, патриотизма, ревности, отчаяния, гнева. Притом у него действующими лицами являлись (сообразно с тогдашними понятиями об искусстве) все только герои, цари, принцессы и жрецы. У двух преемников Глюка в XIX веке задача не могла уже оставаться так узка и ограничена: им нужно было распространить глубокую правду реальнейшего выражения на всю гамму человеческих чувств и на каждого из людей, взятых ими в свою картину, все равно, большую или маленькую. Им выше всего дорога была та самая неподдельная неподкрашенность и правдивость, которые давно уже существовали в созданиях великих русских реалистов нашего века: Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Островского, но которые все еще игнорировала музыка, продолжавшая по старым преданиям пребывать исключительно на лоне одного отвлеченного идеализма. В „Русалке“ Даргомыжский стоял на пороге двух направлений: одни части его оперы — в характере идеальном, другие — в реальном. Но у него не было настоящей глубокой способности к первому роду, в котором созданы с недостижимым совершенством великие, гениальные творения Глинки, и потому все сюда относящееся вышло у Даргомыжского в опере слишком посредственно и второстепенно. Значительны в „Русалке“ лишь те места, где Даргомыжский является в настоящей своей роли, роли реалиста. После „Русалки“ его колебания кончились, он разлучился с прежним, мало свойственным его натуре направлением, сбросил его с себя как чужой кафтан и навеки сделался, наконец, самим собою. Период „ношения чужого кафтана“ становился теперь для Мусоргского уже гораздо короче: то дело, до которого Даргомыжский добрался лишь незадолго до своих 50 лет, за него мог Мусоргский приниматься смелою, надежною рукою уже в 25 лет.

„В 1865 году осенью, — пишет мне Фил. Петр. Мусоргский, — мой брат Модест сильно захворал. Подготовлялась ужасная нервная болезнь. Вследствие того моя жена употребила все усилия, чтоб заставить его переехать из „коммуны“ к нам“. Сначала это было ему даже неприятно (он так привык к жизни со своими товарищами), но потом скоро опять освоился с семейною жизнью и прожил с братом и невесткою конец 1865 года, весь 66-й и 67-й и часть 1868 года, когда они окончательно выехали из Петербурга и навсегда переселились в деревню. Эти годы — период появления на свет целого ряда романсов, принадлежащих к числу совершеннейших созданий Мусоргского. Компания музыкальных товарищей часто собиралась тогда в нескольких знакомых, близких домах: то у Даргомыжского, то у Ц. А. Кюи, то у Л. И. Шестаковой (сестры Глинки), то, наконец, иногда и у меня. Ничто не может сравниться с чудным художественным настроением, царствовавшим на этих маленьких собраниях. Каждый из „товарищей“ был крупный талантливый человек и приносил с собою ту чудесную

поэтическую атмосферу, которая присутствует в натуре художника, глубоко занятого своим делом и охваченного вдохновением творчества.

Каждый из „товарищей“ редко приходил на собрание с пустыми руками: он приносил либо новое произведение свое, только что оконченное, либо отрывки из создаваемого в ту минуту. Один показывал новое скерцо, другой — новый романс, третий — часть симфонии или увертюру, четвертый — хор, еще иной — оперный ансамбль. Какое это было раздолье творческих сил! Какое роскошное торжество фантазии, вдохновения, поэзии, музыкального почина! Все толпой собирались около фортепиано, где аккомпанировал либо М. А. Балакирев, либо Мусоргский, как самые сильные фортепианисты кружка, и тут шла тотчас же проба, критика, взвешивание достоинств и недостатков, нападение и защита. Затем игрались и пелись лучшие, любимейшие „товарищами“ прежние сочинения. На этих собраниях, где талант, одушевление, строгая художественная работа оценки, веселость — били ключом, появление новых романсов Мусоргского производило всегда великое впечатление. Трагизм одних, комичность и юмор других глубоко действовали на сильно восприимчивых, как все таланты, „товарищей“ Мусоргского. Эти романсы исполнялись едва ли не всего чаще, по общему требованию. И не мудрено, когда с талантливостью создания постоянно соединялась столь же великая талантливость исполнения. Мусоргский был великолепный пианист, совершенствовавшийся все более и более с каждым днем (конечно, речь идет не о концертных пьесах). Он аккомпанировал пению — особенно своему собственному — с несравненным совершенством. Каково же должно было быть увлечение слушателей от той необычайной правдивости, комизма, естественности, грации, простоты, которые потоками лились из натуры Мусоргского!

IV

Раньше всех сочинен был романс „Савишна“. Как мне рассказывал потом сам Мусоргский, он задумал эту вещь в деревне у брата (на мызе Минкино) еще летом 1865 года. Он стоял раз у окна и поражен был тою суетою, которая происходила у него перед глазами. Несчастный юродивый объяснялся в любви с молодой бабенкой, ему нравившейся, умолял ее, а сам себя стыдился, своего безобразия и несчастного положения; он сам понимал, как ничто на свете, особенно счастье любви, не существует для него. Мусоргский был глубоко поражен; тип и сцена сильно запали ему в душу; мгновенно явились своеобразные формы и звуки для воплощения потрясших его образов. Но он не докончил в ту минуту этого романса, он написал наперед свою „Колыбельную песню“ („Спи, усни, крестьянский сын“), полную тяжелой, гнетущей грусти, и лишь спустя несколько месяцев докончил и написал „Савишну“. Слова для этого романса сочинил сам Мусоргский, подобно тому, как для большинства всех последующих лучших своих романсов. В этом он совершенно разнился от Даргомыжского, никогда не решавшегося писать музыку на собственный текст, несмотря на то, что по общей талантливости своей он вполне был к тому спосо-

бен. Я много раз высказывал это ему в 1865 и 1866 году до „Каменного гостя“, когда он часто совещался со мной о либретто и либреттисте для какой-нибудь оперы для себя. Но мои убеждения были напрасны, и в конце концов он остановился на „Каменном госте“, о котором думал много лет раньше. В этом случае Мусоргский был храбрее и почти всегда сам писал себе текст. Товарищи-композиторы сразу провозгласили эту вещь высоким художественным произведением, лучшим из всего, что до тех пор сделал Мусоргский.

Следом за „Савишной“ полились великолепным потоком остальные романсы в следующем порядке. В 1866 году сочинены: „Гопак“ на текст Шевченки в „Гайдамаках“; „Желание“ (слова Гейне); „Семинарист“ на свой собственный текст; „Песнь Яремы“ (на текст из „Гайдамаков“ Шевченки; эта песнь совершенно переделана в 1880 году и кончена под названием „Днепр“). В 1867 году — „По грибы“ и „Еврейская песня“ (слова Мея); „Пирушка“ (слова Кольцова); „Козел“ (свой текст); „Стрекотунья белобока“ (слова Пушкина); „Озорник“ и „Классик“ (свои слова). В 1868 году — „Сиротка“ (свои слова); „Детская песенка“ (слова Мея); „Дитя с няней“ (свои слова); „Колыбельная Еремушке“ (слова Некрасова). Во всей этой массе романсов нет слабых и посредственных, кроме разве „Желания“. ¹ Уже один выбранный везде здесь текст резко отличает эти романсы от большинства прочих романсов. Подобно Даргомыжскому в лучшую и мужественную пору его развития, Мусоргский не согласен был писать романсы исключительно только на сюжеты „любовные“, как это всегда почти бывало у композиторов-идеалистов. Любовь, конечно, чудесное и глубокое поэтическое чувство, поднимающее иногда человека на великие высоты, но любовь и вечно одна только любовь — как это мало удовлетворительно, как это бедно и ограничено для людей, подвинувшихся интеллектуально! И насколько это стало уже невозможно для Даргомыжского в лучшие его годы (после того, как он столько лет писал все только одни „любовные“ романсы, на манер полудетских, устарелых романсов Глинки), настолько оно было теперь невозможно и Мусоргскому. Нет, и по врожденной натуре, и по долгому пребыванию в интеллигентной и столько развитой среде „коммуны“ Мусоргский постоянно искал себе задач поважнее и посерьезнее. И от этого-то, в романсах своих будучи равен Даргомыжскому по таланту, по мастерству выражения и формы, он далеко опередил его по содержанию. Можно смело поручиться, что эти романсы никогда не устареют и навсегда останутся дорогим достоянием русского народа: все это картинки из его жизни, из его страданий и радостей, из нашей вседневной, серой, будничной жизни, так часто проходимой мимо и незамечаемой. Тяжелая, грозная трагедия в одних, комизм и насмешливый

¹ Можно подивиться, как это романс „Желание“ совсем не удался Мусоргскому. Он писан в минуты особенного возбуждения, ночью с 15 на 16 апреля 1866 года, как сказано в приписке на оригинальной рукописи, и посвящен Над. Петр. Опочининой „в память ее суда надо мной“. Впрочем, подобное же случилось с Мусоргским за несколько лет перед тем. Под сильным впечатлением романа „Кто виноват“ Мусоргский сочинил небольшую пьесу для фортепиано, озаглавленную так: „Impromptu ras-juopé (Воспоминание о Бельтове и Любе), 1 октября 1859 года“. Но несмотря на все одушевление от сильно увлекшей, повидимому, Мусоргского сцены „поцелуя“, сочинение его вышло очень незначительно и никогда не было им напечатано. — В. С.

юмор в других, грация, кипучая веселость, разгул, широкий эпический народный размах еще в третьих, — все это делает эти романсы равными многим из крупнейших созданий Гоголя. Как жалки были те люди у нас, которые столько раз словесно и печатно повторяли (иногда Мусоргскому прямо в глаза), что, мол, большинство из тех чудных вещей — это только „шутки“, далеко еще не „настоящая музыка“. Шутки! Знаем мы эту песню, мы давно ее слышали, еще с тех времен, когда тяжелые педанты и деревянные тупицы печатно уверяли Гоголя, что никаких у него нет художественных созданий, а только шутки да пародии, карикатуры да малороссийские „жарты“. Если такие прелестные вещи Мусоргского, как, например, „Козел“ и др., только шутка, тогда и „Коляска“ Гоголя, и „Нос“, и „Шинель“, — все это не что иное, как шутки, баловство, каприз таланта, не заключающие ничего настоящего и дельного. Какая же нужна близорукость или недобросовестность, чтоб не чувствовать глубокой художественности и значительности таких созданий. Да ведь тут живые типы и сцены, тут целые характеры налицо, тут целые картинки из вседневной нашей жизни. И это все только „шутки“! Прекрасные „шутки“ тоже „Червяк“ и „Титулярный советник“ Даргомыжского, его: „Как пришел муж из-под горок“, его: „Мчит меня в твои объятия“! Ведь это все одно семейство, это все типы и создания родственные, исходящие из одного и того же духа юмора, комизма, талантливой наблюдательности и даровитейшей музыкальной пластичности. Только разница между Даргомыжским и Мусоргским была тут в том, что большинство типов у этого последнего взято из самой дорогой ему среды, почти постоянно одной только у него и воспроизводимой: из низшей народной среды, крестьянской или близкой по своему положению к крестьянской. „Барышня“, испугавшаяся козла и убежавшая спрятаться от него в куст, но не испугавшаяся отвратительного старого жениха и нежно к нему приласкавшаяся, принадлежит, в виде исключения, к тому среднему сословию, которое редко брал себе задачей Мусоргский, но которое постоянно почти давало материал для едкого юмора Даргомыжского. Поэтому-то галерея действующих лиц у Мусоргского и разнообразнее, и разнороднее, и богаче; но вместе у него затронуты более глубокие внутренние стороны натуры, характера и самого быта. Даргомыжский еще иногда, изредка ограничивается немного поверхностным, хотя и сильно талантливым *persiffilage*'ем, немножко à la *Béranger*, которого он так любил в переводах и переделках Михайлова. Мусоргский никогда не берет своего сюжета налегке, для забавы: он идет до самых корней и выносит на свет такие глубокие ноты человеческой натуры вообще и русского склада в особенности, которые поражают в его романах. Какие это „романсы“! Это настоящие сцены прямо из крупных, широко и глубоко захватывающих свой сюжет опер, со всею их сценичностью и драматизмом; каждый из этих так называемых „романсов“ можно сейчас исполнять на сцене, в костюмах, при декорациях, так они полны сценичности, драматизма, такую богатую они представляют задачу для игры, для мимики. Мыслимо ли это для большинства прочих романсов? „Семинарист“ его, принужденный долбить нелепую латынь, когда у него давно уже другое в голове, а поп на молебне „благословил его трижды по шеям“ за то, что он на левый клирос все поглядывал, на

Стешу;¹ его „Озорник“ (помечен 19 декабря 1867 года), бегущий по улице и безжалостно, тупо пристающий к несчастной старухе-развалине, горбатой и исхудалой, преследуя ее насмешливыми комплиментами (глубоко русский народный мотив, повторенный Мусоргским впоследствии в последней сцене оперы „Борис Годунов“, где народ, собирающийся чинить расправу над боярином, играет с ним, как кошка с пойманной мышью, и насмешливо, с поклонами величает его); сцены одичалого крепостнического разгула, как в „Гопаке“, или широкого народного, полуобрядового, эпического чествования гостей, как в „Пирушке“; наконец тяжелые картины безотрадного народного бедствия и страдания, как в „Колыбельной Еремушке“ и в холодном и голодном „Сиротке“, — это все такие мотивы, все такие глубоко правдивые представления народной жизни, каких вовсе еще не знало прежнее русское искусство, перед которыми прежние „Вани“ и другие идеальные фигуры кажутся бледными восковыми куклками или нарумяненными пейзажами.

Я уже рассказывал выше, какой великий мастер был Мусоргский как аккомпаниатор и певец-декламатор. Много раз уже и тогда, да и впоследствии мы между собой на наших маленьких сходках и собраниях говаривали, что в этом он решительно единственный, ни с кем не сравненный. Даже такой, совершенно выходящий из ряда вон пианист, как А. Рубинштейн, равнялся с ним разве наполовину: они с одинаковым совершенством аккомпанировали гениальные романсы Шумана, Шуберта и другие подобные же высокие произведения общеевропейской, идеальной и правильной музыки, но у Мусоргского была еще другая половина, недоступная ни для Рубинштейна, ни для всякого иного общеевропейского музыканта: это сторона музыки национальной и специально тех глубоко народных, совершенно новых и на манер Гоголя реальных сцен и картинок, о которых я только что говорил. Тут уже Мусоргский был в своем особенном, новом и оригинальном царстве, куда за ним не мог проникнуть никакой музыкант общеевропейец.

Но к его счастью (а также к счастью всей его компании товарищей-композиторов), к их кружку присоединились около середины 60-х годов две личности, которые в исполнении именно этих национальных, исключительных созданий новой русской музыки сделались близкими его последователями, товарищами и помощниками. Это были две молодые девицы, необыкновенно талантливые, Александра и Надежда Николаевны Пургольд, первая — певица, вторая — фортепианистка. С самых ранних лет детства они находились постоянно в высокомузыкальной среде: их дядя, В. Ф. Пургольд — и сам в молодости певец на собраниях Даргомыжского — был очень близок с этим последним, и молодые две его племянницы с самых ранних лет, раньше даже всякого систематического и технического учения искусству, привыкли

¹ В оригинальной рукописи (помеченной „27 сентября 1866 года“) есть отличие в сравнении с печатным экземпляром; так, например, сказано: „У попа Семена девка знатная такая“, между тем как в печатном: „У попа Семена дочка знатная такая“, — разница, очень существенная и прибавляющая новую юмористическую черту. „Семинарист“ напечатан Мусоргским в Лейпциге в 1870 году, а здесь, будучи задержан в цензурном ведомстве, раздавался по особым разрешениям этого ведомства вследствие представлений автора. В последние годы этот романс довольно часто исполнялся в концертах певцом-любителем Влад. Никан. Ильинским и с таким талантом, с таким юмором, которые глубоко восхищали самого Мусоргского. — В. С.

слышать все только одно глубоко правдивое исполнение самим Даргомыжским его и глинкинских созданий: с одной из них Даргомыжский постоянно проходил лучшие русские романсы, доискиваясь наибольшей правды, простоты и естественности выражения, с другою постоянно играл в четыре руки все, что есть лучшего в музыкальных созданиях нашего века. При талантливости обеих сестер такое ученичество под руководством Даргомыжского должно было принести чудесные результаты. Даргомыжский всегда высоко ценил их (в его письмах из-за границы 1864 — 1865 года, мною напечатанных в „Русской старине“, сохранились его отзывы об одной из сестер). Позже, когда у Даргомыжского они познакомились с Мусоргским и с остальною „балакиревскою компаниею“, они пошли в своем развитии еще дальше, еще выше. Из них образовались две такие художницы, каких наверное не было еще раньше их между русскими женщинами-музыкантшами. И Глинка, и Даргомыжский были всегда окружены целой толпой певец-любителей и фортепианисток, исполнявших в интимном кружке, а иногда и в публичных концертах их романсы и арии. Несомненно, между ними была не одна с истинным дарованием, с симпатичностью выражения, с увлечением и огнем, с неподдельным чувством или грациею. Но ни одна из них (я имею все право сказать это — я всех их переслушал на своем веку у Глинки и у Даргомыжского) даже издали не подходила, по талантливости и глубокому музыкальному чутью, к сестрам Пургольд. Те все дальше „любовных романсов“ и „любовного выражения“ не ходили в своем пении.¹ Единственное исключение составлял в кружке Даргомыжского певец-любитель В. П. Опочинин, необыкновенно талантливо и совершенно в стиле самого Даргомыжского исполнявший характерные сцены и романсы его: „Титулярный советник“, „Червяк“, „Капрал“ и т. д. Но теперь была другая эпоха: новый период музыки настал. А. Н. и Н. Н. Пургольд как раз соответствовали, по дарованию и по музыкальной образованности, новым требованиям. Старшая сестра, певица, была мало способна к выполнению формальных оперных арий, но зато была неподражаема в декламации, правдивой и жизненной, всех тех музыкальных созданий, где на первом плане была неподдельная истина жизни, реализм, жар душевный или комизм и юмор. При таких условиях в ее репертуаре одно из самых первых мест занимали оригинальные музыкальные сцены Даргомыжского и Мусоргского. Но как она исполняла и именно всего чаще — лучшие создания Мусоргского! Она очень близко воспроизводила его правдивую декламацию, столько ей симпатичную и дорогую, но не копировала рабски, а свободно воссоздавала исполняемое произведение, сообразно с требованиями своей собственной природы, прибавляла туда свой собственный элемент, всего чаще элемент тонкой и прекрасной женственности и, по признанию самих авторов кружка,

¹ Одна из самых способных и даровитых между ними, М. В. Шиловская (урожд. Вердеревская) была близкая знакомая Мусоргского. Во времена Глинки и Даргомыжского она отличалась очень одушевленным исполнением романсов с ухарским и немного цыганским пошибом. В начале 1860-х годов Мусоргский не раз гостил у нее летом, в подмосковном имении ее, селе Глебова. Там иногда, на довольно большом театре, исполняли целые оперы, например „Жизнь за царя“ под управлением друга дома капельмейстера К. Н. Лядова. Оркестр и хор привозили тогда из Москвы, а сама хозяйка исполняла (впрочем, очень посредственно) роль Вани. — В. С.

часто вкладывала такое выражение в их создания, которого они иногда и сами еще не подозревали, сочиняя тот свой романс или сцену оперы.¹ Ее младшая сестра точно так же близко подошла в своем аккомпанементе вокальных сочинений к аккомпанементу Мусоргского, но точно так же часто вкладывала туда и нечто свое, свой собственный оттенок, душу и характер, свое собственное мужественное, энергическое или тонкое выражение (что мудреного: она и сама была прекрасная композиторша и сильная музыкантша). Мусоргский обыкновенно называл ее в разговоре и в письмах: „наш милый оркестр“. Присутствие этих двух сестер в кружке „товарищей-композиторов“ прибавляло большую ноту к общему великолепному аккорду. Когда, в конце 1868 года, шли у Даргомыжского пробы „Каменного гостя“, обе сестры играли тут крупную художественную роль: старшая великолепно и необыкновенно поэтично исполняла партию донны Анны и Лауры; младшая занимала роль оркестра. Сам Даргомыжский исполнил дон Жуана, Мусоргский — Лепорелло и дон Карлоса. Навряд удастся кому-нибудь услышать на театре великое произведение Даргомыжского в таком совершенном исполнении. Один Петров на нашем веку составлял исключение: он сделал из Лепорелло одно из чудес своего и так уже изумительного репертуара.

К этому периоду деятельности Мусоргского относятся некоторые его сочинения для оркестра или с оркестром, а равно некоторые его переложения на оркестр прежних сочинений. Так, в начале 1867 года сочинен им великолепный хор с оркестром: „Поражение Сеннахериба“ на слова одной из еврейских мелодий Байрона (оригинал помечен: „29 января 1867 года“). Какое значение признавал за этим сочинением сам автор, о том можно судить по посвящению: Мусоргский посвятил хор своему другу, прежнему учителю, а теперь товарищу, М. А. Балакиреву, а чтоб посвятить что-нибудь такому грозному музыкальному судье, надобно было много. И действительно, хор этот включает крупные музыкальные красоты. В нем соединяются превосходно схваченные восточный элемент, немного дикий, но красивый, и характерно-эпический, строгий и суровый ритм, сильно напоминающий Восток. Инструментован он, быть может, слишком густо на низах оркестра, но и это выходит в настоящем случае не беда: эти постоянно низкие, густые звуки напоминают всегдашнюю гортанную речь восточников. Самая слабая часть — трио. Что за непременно *trio* на классический манер! И что за подражание, хотя невольное, западным хоралам! Впрочем, и сам автор чувствовал это, и зимой с 1873 на 1874 год переделал среднюю часть, заменив условный, как будто казенный, хорал длиною грандиозною педалью, с новою темою в оркестре, для куплета: „Ангел смерти взмахнул крылом“. Хор этот исполнен в первый раз в феврале 1867 года в одном из концертов Бесплатной музыкальной школы под управлением М. А. Балакирева. Надо заметить, что задачи на сюжеты из библии так заинтересовали в это время Мусоргского, что он летом того же года сочинил свою чудесную, с глубоким восточным оттенком „Еврейскую песню“ на слова Мея („Еврейская песня“ помечена: „12 июня 1867 года“). В том же году, летом, в де-

¹ А. П. Бородин не раз говаривал: „Мы с Александрой Николаевной точно будто вдвоем сочиняли романс „Отравой полны мои песни“.

ревне у брата (на мызе Минкино), Мусоргский инструментовал свое „Intermezzo“ 1861 года и посвятил его другому своему приятелю и товарищу, А. П. Бородину. Сверх того, в этом же году он сочинил и инструментовал большую симфоническую картину под названием „Иванова ночь на Лысой горе“ (или, как он тогда для краткости называл: „Ведьмы“). Это было глубоко оригинальное сочинение, полное силы, энергии и своеобразных красот, вызванное всего скорее теми инструментальными созданиями в фантастическом картинном роде Листа, Берлиоза и Вагнера, которые так часто и в таком множестве мы слышали тогда впервые, в России, в концертах Бесплатной школы. Только Мусоргский, когда у него загорелось воображение, взял опять-таки задачу глубоко национальную и придал ей музыкальные формы, в высшей степени оригинальные и самобытные. Позже, спустя 12 лет, Мусоргский распространил эту пьесу, задумав вдвинуть ее сначала в оперу „Млада“, а потом в „Сорочинскую ярмарку“. О ней я буду еще говорить ниже.

На всех этих оркестровых сочинениях и переложениях глубоко отозвалось влияние балакиревских концертов и всего нового, чудесного, слышанного там по части оркестра. Мусоргский не был по натуре своей ни симфонистом, ни оркестратором, как М. А. Балакирев, или А. П. Бородин, или Н. А. Римский-Корсаков; но как вообще талантливый музыкант он быстро схватывал и усваивал себе все ему нужное для полного выражения собственного творчества, и в течение этого периода сделал значительные успехи в инструментовке. Она у него выходила во многих случаях очень эффектно, звучна и самобытна.¹

В этот же период времени Мусоргский сделал также немало фортепианных аранжировок: он часто бывал тогда вместе с Даргомыжским у общего их знакомого, Ал. Петр. Опочинина, и не только много исполнял там своих и чужих романсов и сцен, но также фортепианных переложений. Уцелела целая тетрадь таких переложений в две руки. В ней заключаются: scherzo, adagio и финал из cis-moll'ного квартета Бетховена и два скерцо из его же квартетов, F-dur'ного (ор. 135) и e-moll'ного (ор. 59). Все эти переложения деланы летом 1867 года на мызе Минкино и надписаны сверху: „Для Опочининских суббот“. Мусоргскому всегда хорошо работалось в деревне, да еще в деревне у брата и невестки, с которыми он был постоянно так дружен. ;

▼

После романсов Мусоргского 1866—1868 годов явно было, что его назначение — быть оперным композитором. Ближайшие приятели его, Даргомыжский и Ц. А. Кюи, настойчиво советовали ему приниматься за оперу, да этого и он сам более всего хотел, помимо всяких сове-

¹ К числу самых первоначальных проб Мусоргского по части инструментовки надо отнести пьесу „Alla Marcia notturno“ с надписью наверху: „Опыт инструментовки — урок к среде, 14 марта 1861“. С кем он проделывал эти уроки инструментовки — неизвестно, только не с М. А. Балакиревым, которому это сочинение вовсе неизвестно. Сомнительно, чтобы такие уроки происходили у Мусоргского с Даргомыжским: тот и сам был не слишком силен по этой части. Во всяком случае, в этой пьесе и сочинение, и оркестровка очень посредственны.

тов. Большинство товарищей его заняты были тогда мыслью об опере. Даргомыжский с 1866 года писал своего „Каменного гостя“ и почти кончал его; Ц. А. Кюи доканчивал великолепного своего „Ратклиффа“; М. А. Балакирев с 1863 года принимался за волшебную оперу „Жарптица“ и набросал для нее несколько сцен в блестящих отрывках; А. П. Бородин принимался за „Царскую невесту“ и также набрасывал эскизы нескольких сцен.

В 1868 году Мусоргский остановился на „Женитьбе“ Гоголя. Выбор понятный: и Гоголь, и его высокое произведение были слишком близки к натуре Мусоргского. Но он вздумал переложить на музыку эту комедию всю целиком, без единого пропуска, подобно тому как в это самое время Даргомыжский перелагал на музыку „Каменного гостя“ Пушкина целиком без пропусков. Только попытка Мусоргского была еще смелее, шла еще дальше: он перелагал на музыку не стихи, а прозу — дело уже окончательно до него небывалое. Как он смотрел на свою задачу, как был ею наполнен, как глубоко вглядывался в характеры и типы, в ход сцен и их ближайшее выражение, как он весь, всем существом своим проникнут был гениальным комизмом великого гоголевского создания и, вместе, как он, несмотря на весь пыл собственного в ту минуту сочинительства, не переставал любоваться на новые капитальные сочинения своих товарищей, как он интересовался деятельностью своего кружка, — показывают следующие два письма Мусоргского к Ц. А. Кюи, писанные из деревни Шилово, принадлежащей брату и невестке Мусоргского.

3 июля 1868 г.

„Милый мой Цезаре, здравствуйте! Вот я и на подножном корму, en forme et matière. Помещаюсь в избе, пью молоко и целый день состою на воздухе, только на ночь меня загоняют в стойло. Почти накануне отъезда, досадного, ибо вас не видел, я покончил первую сцену „Женитьбы“. Первое действие делится на три сцены: со Степаном 1-я, со свахой 2-я и с Кочкаревым 3-я. Руководствуясь вашими замечаниями и Даргомыжского, я успел извлечь из них необходимое, значительно упростил то, что показывал вам, и приобрел для Подколесина очень удачную оркестровую фразу, которая пригодна мне как нельзя более для сцены его сватовства (*нотный пример*). Даргомыжский ею доволен, повидимому, вполне, и в первый раз она является в разговоре со Степаном при словах: „Ну, а не спрашивал“ и проч. насчет женитьбы, одним словом. Это, как видно, fragment темки: вся целиком она явится в момент формального сватовства в третьем действии, когда уже Подколесин решил жениться. На ней очень выгодно строить тупое замешательство Подколесина. В первой же сцене мне удалось сделать ловкую выходку Степана. Когда его зовут в третий раз, он входит озлобленно, но сдержанно, разумеется, и на слова Подколесина: „Я хотел, братец, тебя порасспросить“, отвечает fortissimo: „Старуха пришла“, совершенно сбивая, таким образом, надоедательную барина. В настоящее время набросана вчерне вторая сцена (со свахой). „Пес врёт“ и „седой волос“ очень удались. Думаю, что сценка недурна и интересна. В самом конце ее медвежья ажитация Подколесина при слове „седой волос“ вышла очень курьезна. Теперь

принимаюсь за Кочкарева. В конце концов первое действие, по моим соображениям, может служить опытом „орéга dialoguée.“ Хотелось бы кончить к зиме первое действие; тогда можем судить и рядить. Кочкарев *seга fait spécialement pour vous, mon cher.* Скажите вашей милой барыне, что сцена с Феклой (свахой) удалась; она будет рада. Спасибо ей, сочувствует моей продерзостной работе. Теперь, против обычая, начну вчерне, ибо инструмента нет. Приводить в порядок буду в Питере. Так как не знаю, в городе ли Корсинька¹ или уплыл на „финские хладные скалы“ замораживать пламенного Антара, то прошу вас, милый, буде это ему интересно станет, прочесть ему мое царпанье. . . Ну, а вы, Чезаре, *comment cela va-t-il avec la versification?* Молодец? Вот, подумаешь, благословенный кружок; нехватает текста, сами кропаем! И ничего, ладно выходит. Много ли подвинули инструментовку, как идет докончателное сочинение? . . . Вот предметы вашей записочки, если вы, милый, не поленитесь оживить меня в моем „редюите“. В моей „орéга dialoguée“ я стараюсь, по возможности, ярче очерчивать те перемены интонации, которые являютя в действующих лицах во время диалога, повидимому, от самых пустых причин, от самых незначительных слов, в чем и таится, мне кажется, сила гоголевского юмора. Так, например, в сцене со Степаном последний вдруг меняет ласковый тон на озлобленный после того, как барин доехал его ваксой (мозоли я выпустил). В сцене с Феклой такие моменты нередки; от хвастливой болтовни до грубости или сварливой выходки для нее один шаг. Впрочем, все это увидите на деле лучше. . .“

Приписка от 10 июля. „Письмо это запоздало отправлением и опоздало очень кстати. Я окончил первое действие. Шли дожди три дня сряду, безустали шли, и я работал безустали, такая уж у нас с погодой линия вышла. Что касается меня, то „Женитьба“ не давала мне покоя — ну и написал. Вместо трех сцен, оказалось четыре: так нужно. Теперь опять славная погода, отдыхаю. Крепко целую вас, милый. Даргомыжскому от меня поклон учините“.

15 августа 1868 г.

„Спасибо, милый Чезаре, за весточку. А я было задурил на ваш счет. Что делать? Удел мой — вечно подозревать себя, где не следует, и не подозревать, где следовало бы. *Cela doit vous prouver un peu ta stupidité! Qu'y faire?* Я привел в порядок сочиненное и зубрю, чтоб вам показать. Зубрить труднее без инструмента, чем писать. Из письма Корсиньки я еще раз убедился, что вы отреклись от вашего „инструментального отречения“. ² Честь вам и слава! Из вашего милого послания я извлек надежду услышать „Ратклиффа“; хотя и подождем, но все же услышим. Ну, да хорошие вещи всегда заставляют себя искать и ждать, а „Ратклифф“ более чем хорошая вещь, о которой я говорю. „Ратклифф“ не только ваш, но и наш. Он выползал из вашего художнического чрева на наших глазах, рос, окреп и теперь

¹ Н. А. Римский-Корсаков, кончивший в то время свою превосходную программную симфонию: „Антар“.

² Одно время тогда Ц. А. Кюи колебался, и, конечно, совершенно понапрасну, насчет оркестрования своей оперы.



Модест Петрович
МУСОРГСКИЙ

С портрета И. Е. Репина

в люди выходит на наших же глазах и ни разу не изменил нашим ожиданиям. Как же не любить такое милое и хорошее существо, как же не сказать, что оно более чем хорошее. Что касается сделанного вами в последнее время, то я твердо убежден, что при том настроении, в каком я вас оставил, вы сделали превосходное дело. Настроение для художника — важная вещь. И что вы меня „насладите“ при приезде — в этом я тоже убежден. В 20-х (с небольшим хвостиком) числах этого месяца свидимся. Я все еще отдыхаю от первого акта, т. е. обдумываю, складываю второй акт, но за писанье не принимаюсь. Чувствую, что выждать надо, чтобы купеческий характер (начало акта) и Жевакин с Яичницей вышли настолько же путно окрашенными, как удалось окрасить Феклу и Кочкарева. А многое складывается. Вот уже поистине, „чем дальше в лес, тем больше дров!“ И что за капризный, тонкий Гоголь! Наблюдал за бабами и мужиками, извлек аппетитные экземпляры. Один мужик — сколок с Антония в шекспировском „Цезаре“, когда Антоний говорит речь на форуме, над трупом Цезаря. Очень умный и оригинально ехидный мужик! Все сие мне пригодится, а бабьи экземпляры — просто клад! У меня всегда так: я вот запримечу кой-каких народов, а потом при случае и тисну. А нам потеха! Вот что я делаю в настоящее время, мой милый Цезаре... Вот что странно: „Ратклифф“ Гейне — ходуля, „Ратклифф“ ваш — тип бешеной страсти и до того живой, что из-за вашей музыки ходули не видишь — ослепляет. Вот еще почему „Ратклифф“ более чем хорошая вещь: потому что это первый подобный тип в музыке — *выполненный*. А vous l'honneur, le charme à nous!“

Осенью, по возвращении Мусоргского в Петербург, первый акт „Женитьбы“ исполнялся в кружке товарищей-музыкантов: Даргомыжский, в начале лета восхищавшийся первыми пробами оперы, исполнял теперь роль Кочкарева, сам Мусоргский — Подколесина, сваху Феклу — Ал. Ник. Пургольд, аккомпанировала ее сестра Над. Ник. Пургольд. Репетиции и исполнение были непрерывным взрывом хохота — так верны были поминутно, на каждом шагу комические интонации гоголевской гениальной комедии. Несколько лет спустя, Мусоргский подарил мне оригинальную фортепианную партитуру своей „Женитьбы“ и писал мне (2 января 1873 года): „В дорогой для меня *ваш* день (день моего рожденья) вы не выходите из моих мозгов, это делается как-то „само-собой“, и понятно, что если так это делается, то приходит на мысль: чем бы потешить дорогого человека? Ответ без малейшего замедления, как у всех продерзостных голов: подарить самого себя. Так и делаю. Возьмите мою юную работу на гоголевскую „Женитьбу“, посмотрите на попытки музыкальной речи, сравните с „Борисом“, сопоставьте 1868 и 1871 год и увидите, что я дарю вам бесповоротно самого себя. Я вложил списанную Даргомыжским роль Кочкарева, как драгоценный памятник того, кем был Даргомыжский в последнее время: роль списана им, несмотря на тяжелую болезнь и работу „Каменного гостя“. Терпеть не могу потемок и думаю, что на охотника „Женитьба“ многое раскроет по части моих музыкальных дерзостей. Вы знаете, как я дорого ценю ее, эту „Женитьбу“, и, правды ради, знайте, что она подсказана Даргомыжским (в шутку) и Кюи (не в шутку). Время и срок работы показан, место также

показано,— словом все обстоит благополучно и нет утайки.¹ Берите же меня, дорогой мой, и делайте со мной, что хотите“. Я и сделаю теперь, после смерти Мусоргского, не то, что хочу, а то, что должен: я внесу эту фортепианную партитуру в народную нашу Публичную библиотеку вместе с большинством музыкальных автографов, бумаг и писем покойного моего друга. Этот „опыт драматической музыки в прозе“ недостаточно оценен еще. Мне кажется, он не останется без последствий и последователей. Придет время свергнуть предрассудок насчет неизбежной необходимости „текста в стихах“ для либретто и, когда опера в руках будущих продолжателей Мусоргского будет становиться все реальнее и реальнее как и все вообще будущее искусство, „Женитьба“ Мусоргского получит надлежащее место и оценку. В настоящую минуту эта смелая, небывало оригинальная попытка кажется большинству тех, кто ее знает, лишь непозволительною, капризною дерзостью. А ведь, такое мнение будет не вечно. Мало ли сколько починов в искусстве, казавшихся в первое время непозволительною дерзостью и безумным капризом, признаны были потом законными и входили в кровь и плоть искусства! Я верую и исповедую, что то же самое нынче случается и с самостоятельной попыткой Мусоргского, идущей пока, до поры до времени, в разрез со всеми музыкальными привычками и признаваемыми за закон правилами. Но, что бы ни сулило будущее „Женитьбе“ Мусоргского, несомненно то, что, если брать сцены этой попытки даже в отдельности, разлагая их на части, то на каждом шагу в них встречается та изумительная правда выражения, то приближение к обыкновенной, всегдашней человеческой речи, которые не могут не считаться великим шагом вперед в деле искусства, даже в сравнении с оригинальными романсами Мусоргского 1866—1868 года. Мусоргский стал тут на совершенно новую почву: он отбрасывал в сторону всякую условность формы и художественный формализм, он преследовал только одно выражение текста и в этом шел даже дальше Даргомыжского, все-таки еще державшегося даже и в „Каменном госте“ в иных случаях „условных закругленных форм“. Близость к тексту не может уже дальше идти. Нет такого изгиба мысли, чувства, мимолетного настроения, мимического движения, душевного или чисто физического выражения, которых бы не передавала здесь музыка Мусоргского. Для нынешних слушателей, приученных всего более к „музыке“ в опере, такая новизна и дерзость художественная не могут не казаться дикими и странными. Будущее рассудит, кто тут был прав: смелый ли новатор, глядящий вперед, „к новым берегам“ (как он однажды написал мне в своем письме от 18 октября 1872 года, которое я приведу ниже) или слушатели, не расстающиеся с прежними привычками. Но даже и теперь, когда музыка Мусоргского признается слишком „пестрою“, составленною из разнообразнейших, никакою правильною нитью „не связанных лоскутков“, „мозаикою“, рассказ свахи Феклы и большинство речей Кочкарева и Подколесина не могут не казаться чем-то бесконечно талантливым, правдивым и оригинальным. Притом

¹ На заглавном листе рукописного оригинала стоит: „Опыт драматической музыки в прозе“, а наверху первого листа музыки: „Начал писать во вторник, 11 июня 1868 года в Петрограде. Окончил действие во вторник, 8 июля 1868 года в Тульской деревне Шилово“. — В. С.

же эти сцены, тянувшиеся сплошным, непрерывным речитативом, очень часто напоминают по складу, по всем интонациям, даже иногда по звукам один из величайших шедевров Мусоргского — сцену в корчме оперы „Борис Годунов“. Сходство поразительное. Немудрено, что так искренне и глубоко радовался на „Женитьбу“ Даргомыжский, лучший судья в том новом, неслыханном деле, которое было затеяно ими двумя: им самим и Мусоргским.

VI

После нескольких исполнений первого акта „Женитьбы“ Мусоргский оставил сочинение прочих актов, несмотря на то, что у него для этих актов был уже напасен богатый материал в голове. Его увлекла новая задача, глубоко поразившая его воображение. Это был „Борис Годунов“ Пушкина, предложенный ему в это время одним приятелем его по собраниям у Л. И. Шестаковой, профессором Вл. Вас. Никольским. Этот сюжет в такой степени поразил его, до того захватил всего его, что он уже ни о чем другом не мог думать и все другое оставил. Это всего лучше можно видеть из того, что, едва принявшись за оперу в сентябре, он кончил весь первый акт 14 ноября. Быстрота невероятная, если вспомнить, что он сочинял тут не одну музыку, но и текст. Но он всегда сочинял с необыкновенною быстротою те вещи, которых сюжет глубоко ему нравился. Год спустя, в октябре или ноябре 1869 года, была кончена уже и вся опера. Зимой с 1869 на 1870 год он ее наинструментовал. Он писал 13 июня 1870 года А. Н. Пургольд за границу: „Был у директора театров; он сказал, что в этом году они ничего не могут ставить нового, а впрочем, меня могут позвать в половине августа или в начале сентября погугать их „Борисом“.

Воротаясь в конце лета 1868 года из деревни от брата, Мусоргский поселился на житье у своего старинного приятеля, А. П. Опочинина, в Инженерном замке. Покидая навсегда Петербург в 1862 году, мать Мусоргского передала своего дорогого Модеста попечению и заботе Александра Петровича и Надежды Петровны Опочининых, старинных своих знакомых, и те обещали заменить Мусоргскому родное семейство. Они сдержали свое обещание и были для него ближайшими родными людьми не только в продолжение тех 2½ лет, что он прожил с ними в одной квартире,¹ но и всегда до того и после того. Вынужденный обстоятельствами пойти на государственную службу, Мусоргский служил с 1863 по 1868 год в Инженерном департаменте, а в этом году, при сокращении там штатов, перешел на службу в Лесной департамент Министерства государственных имуществ, где и оставался до 1879 года. Ничто не могло быть благоприятнее той обстановки, в которой находился Мусоргский в продолжение всего периода, когда он сочинял своего „Бориса“. Правда, все утро было для него потеряно, он принужден был просидеть его в департаменте (только Глинка и Даргомыжский, как достаточные помещики, одни из всех наших композиторов имели возможность не служить и располагать

¹ С августа 1868 по конец мая 1871 года.

целым своим днем, как хотели); но потом остаток дня Мусоргский проводил среди дорогих и близких ему людей, любящих и уважающих его, высоко ценящих его талант. Он занят был сочинением своей оперы не только прилежно, но просто неумолимо, он посвящал ей все свое свободное время; отдыхом и антрактом ему служили беседа и чтение с людьми, прекрасно образованными, много читавшими и следившими за всем новым и важным, что появлялось в русской и иностранных литературах. И брату и сестре Мусоргский посвятил некоторые из лучших своих созданий (А. П. Опочинину — „Саула“, Н. П. Опочининой — „Impromptu passionné“, сцену Бельтова с Любой; „Ночь“, „Желание“; обоим вместе — „Стрекотунья белобока“). Н. П. Опочинина имела на него особенно благодетельное влияние и при всей дружбе не щадила его недостатков: вспомним приписку на романсе „Желание“: „В память ее суда надо мной“. В такой-то отрадной среде, совершенно родственной, сочинялся „Борис“.

Мусоргский лишь в немногих местах близко следовал за текстом драмы Пушкина. При всех многочисленных ее красотах она не могла быть передаваема ни сплошь, ни целиком, так как состоит по большей части из сцен, чересчур коротких, слишком сжатых (злоупотребление подражания Шекспиру). Мусоргский сам сочинял большинство своего текста. Его впоследствии много упрекали за это (особливо самые плохие наши музыкальные критики), не разбирая того, что ему ничего другого не оставалось делать. У него не было в распоряжении не только самого Пушкина, но даже посредственного стихокропателя; да если б и был, то, наверно, пришлось бы с ним только научиться (как это и случалось раньше с Глинкой и Даргомыжским, все-таки принужденными вставлять в либретто, заимствованное у Пушкина, немало своих собственных стихов). Впрочем, не будучи поэтом по профессии, Мусоргский и для „Бориса Годунова“, как до того для многих романсов, сочинил много стихов талантливых и поэтических, полных силы, сжатости, меткости, выразительности и образности. В то же время верный своей системе, испробованной в „Женитьбе“, Мусоргский писал музыку прямо на прозу на этот раз то пушкинскую, то свою, и музыка от этого ничуть не потерпела; напротив, часто выигрывала. Вообще говоря, наши глубокие художественные критики не заметили того, что из всех музыкальных композиторов, сочинявших на свои собственные тексты, Мусоргский сочинял стихи и прозу далеко лучше всех остальных (конечно, со включением сюда и Берлиоза с его напыщенными стихами и прозой, и Вагнера с его нестерпимо вычурною и туманною риторикой).

Сочиняя свою новую оперу, Мусоргский, как во время „Саламбо“, глубоко проникнут был не одними речами своих действующих лиц, но и всю обстановкою сцены, всеми подробностями драмы, внешними и внутренними, мимикой, группировкой, позами и т. д. Я приведу всего один пример, но вполне характеристичный. На автографном либретто первая картина оперы сопровождается следующими указаниями. „Стена Новодевичьего монастыря под Москвою. Ближе к середине сцены, выступом, большие монастырские ворота с навесом. Народ небольшими кучками собирается на монастырском дворе: движения народа вялы, походка ленивая. Через сцену проходят бояре и, обмениваясь поклонами с народом, пробираются к монастырским

воротам. Когда бояре скрылись в монастыре, народ начинает бродить по сцене: иные (преимущественно женщины) заглядывают в ворота, другие шепчутся или просто почесывают в затылке. Входит пристав. Завидя его, народ собирается в сплошную толпу и стоит неподвижно: женщины, склоняя щекою на руку, мужчины с шапками в руках, скрестив руки на животе и понуря голову“. Подобных примеров можно привести из оперы очень много.

Первоначально опера „Борис Годунов“ должна была состоять из четырех только действий и почти вовсе была лишена женского элемента. Все ближайшие к Мусоргскому люди (в том числе и я), любясь с восторгом на чудеса драматизма и правды народной, которыми наполнены были эти четыре акта, все-таки поминутно замечали ему, что опера его неполна, что многого необходимого в ней недостает и что, как ни велики красоты, уже и теперь существующие в опере, она может казаться подчас неудовлетворительною. Мусоргский, всегда упорно защищавший (как всякий настоящий автор) сделанное им, явившееся плодом размышлений и вдохновения, долго не соглашался с нами и, наконец, уступил только силе, когда осенью 1870 года театральная дирекция отказала ему в приеме „Бориса“ на сцену, находя там преобладание хоров и ансамблей и слишком чувствительное отсутствие сцен для отдельных действующих лиц. Этот отказ был очень благодетелен для оперы. Мусоргский решил пополнить ее. Уступая просьбам друзей, особенно моим и талантливого архитектора Виктора Гартмана, страстно любившего сочинения Мусоргского и особенно отрывки его „сцены у фонтана“, он снова взялся за эту сцену, великолепные материалы для которой, уже давно прежде почти совершенно готовые, бог знает почему были им заброшены. Я присоветовал также сочинить песенку хозяйки корчмы, которой роль ранее того была слишком мала и нерельефна — всего несколько слов; мы же порешили вдвоем, что хорошо ей придать „характер“ и именно характер прежней кутилы, прошедшей сквозь огонь и воду (так как она — корчмарка на большой дороге); текст для этой песенки „Поймала я сиза селезня“ взят Мусоргским из сборника Шеина, мною незадолго до того узнанного. Оттуда же взят и текст для песенки мамы „Как комар дрова рубил“ и песенки царевича „Туру-туру — петушок“. Текст для рассказа царевича Феодора „Попинька наш сидел с мамками в светлице“ сочинен самим Мусоргским на основании вычитанного нами у Карамзина сведения, что при царе Борисе впервые привезены в Россию попугаи в подарок царю. Сцене с курантами послужил также основанием открытый нами подробный рассказ у Карамзина. Точно так же и другой рассказ того же Карамзина о восстании народном и иезуитах Черниковском и Лавицком было нами решено взять темой для великолепнейшей сцены глумления народного над боярином Хрущевым, воеводою в Кромах, и для сцены расправы народной с иезуитами в минуту приближения победоносного Самозванца с войском.¹ Текст для народного хора „Гайда! Расходилась

¹ Я не могу забыть, как, по желанию Мусоргского, я должен был прискивать для иезуитов латинские возгласы с преобладанием букв *i* и *u* (чтобы вернее и ближе выразить низко-трусливый испуг иезуитов); для этого я предложил возгласы „Sanctissima Vir-go-Ju-va servos tu-os!“ — В. С.

разгулялась сила молодецкая“ послужила разбойничья песня, предложенная Д. Л. Мордовцевым, а для песни Варлаама еще в первой редакции оперы нами отыскана согласно короткому указанию самого Пушкина песня „Как во городе во Казани“, текст которой есть в „Древних русских стихотворениях“ и других местах.¹ Замечу еще, что в это же время вновь прибавлено также многое в сцене Пимена, именно: хор „Полунощницы“ издали в конце сцены. Все эти капитальные создания Мусоргского не существовали бы, по всей вероятности, если б его опера была принята дирекцией сразу и поставлена на сцену. Что касается до самой музыки, то большинство новых номеров после такого отказа были сочинены вновь, а другие заимствованы из прежнего материала. Как я указывал выше, большинство заимствований взяты из „Саламбо“, но в значительно измененном и распространенном виде. Мелодию для фанатической проповеди народу Варлаама и Мисаила: „Солнце, луна померкнули“, Мусоргский взял из былинного напева у олонецкого народного певца, Рябинина, приезжавшего зимой 1868 года в Петербург и слышанного Мусоргским в публичном заседании географического общества, а потом у А. Ф. Гильфердинга. Но кроме всего этого, Мусоргский сделал зимою 1870 года еще одно важное изменение в своей опере: он решил кончить ее не смертью Бориса, а сценою восставшего расхоронившегося народа, торжеством Самозванца и плачем юродивого о бедной Руси. Насколько выиграло при этом заключение оперы в трагичности, потрясающей силе и грозном значении! Эту столько важную перестановку советовал Мусоргскому его приятель В. В. Никольский. Мусоргский был в восхищении и в немного дней перестроил и приладил этот конец. Признаюсь, я был в отчаянии и глубоко завидовал В. В. Никольскому, что он, а не я советовал Мусоргскому такую блестящую, такую великолепную идею.

Опера „Борис Годунов“, достигшая после переделок и прибавок 1870—1871 годов полного своего состава, есть одно из самых крупных произведений не только русского, но всего европейского искусства. Изображение народа является тут в таких формах правды и реальности, каких никто еще до него не пробовал (в „Каменном госте“ Даргомыжского народа на сцене вовсе нет). Еще больше, чем по поводу романсов 1866—1868 годов на тексты из народной жизни, надо сказать, что, в сравнении с действующими лицами из „Бориса“, все прочие личности из среды народа, представленные раньше того русскими композиторами, — пейзажи и условные куклы, и это — несмотря на всю психическую иногда правду и красоту выражения, на всю общую талантливость музыкальных форм. Монахи Варлаам и Мисаил, хозяйка корчмы, мама царская, пристава (полицейские), юродивый, наконец, многие лица без имени в народных сценах и всего больше народные массы крестьян и баб в первом и последнем акте — все это типы не бывалые еще в операх и в России, и во всей Европе. В сравнении с ними даже лучшие народные хоры Мейербера (не гсворя уже

¹ Я помню радость Мусоргского, когда я ему принес этот отысканный, наконец, текст зимою 1868—1869 года в один из концертов Бесплатной школы в залу дворянского собрания, и с какой жадностью он стал пробегать его тут же, сейчас же в зале во время музыки. Он был от него в восхищении. — В. С.

о Глинке и Вагнере) идеальны, безличны, условны и не национальны. Таковую близость к действительности, какую мы находим у Мусоргского в музыке, можно найти только в лучших народных картинах Гоголя и Островского. В этих сценах Мусоргский решительно равен им. Постигание истории, глубокое воспроизведение бесчисленных оттенков народного духа, настроения, ума и глупости, силы и слабости, трагизма и юмора — все это беспримерно у Мусоргского. Народ, покорный и глупый, как овцы, и избирающий Бориса на царство из-под палки полицейского, а потом, только этот полицейский отошел в сторону, полный юмора над самим же собою (первый акт); толпа народная из людей, сбежавшихся со всей России, творящая дикую расправу над домашними и пришлыми недругами, жестокими начальниками и католическими иезуитами, но перед этим свирепо играющая с жертвой своей и над нею насмехающаяся; свирепый и жадный Варлаам с приставами в корчме; кроткий инок Пимен, летописец и набожная душа, истинно эпическая русская личность — какие все это глубокие, верные исторические картины! И какая глубоко правдивая русская речь у всех этих Митюх, Фомок, Епифанов, юродивых Иванычей, Афимий, корчмарок, мальчишек-сорванцов и десятков безыменных личностей! Какие русские интонации голоса! Не даром историк Костомаров, так должно изучавший смутную эпоху русского народа, увидав и услышав на сцене „Бориса Годунова“ Мусоргского, в восхищении говорил автору: „Да вот это — так страница истории!“ Вот где отозвалось то изучение народа в деревне, которым был вечно полон Мусоргский. Других результатов и быть не могло у такого истинно народного человека, как Мусоргский, и у такого истинно народного художника, как он.

Но, кроме самого народа, главного действующего лица в опере, великолепны и чудно правдивы и другие действующие лица великой драмы. Борис, мучимый совестью, но царственный и торжественный — среди массы народной и царедворческой, любящий и нежный — когда он один с семейством; хитрый, умный, лукавый и проницательный Шуйский; рыцарский, талантливый, блестящий, горячий Самозванец; ловкая, бессердечная, холодная притворщица Марина — что это за несравненная галерея живых, исторических лиц у Мусоргского!

¹ Не могу не указать здесь того, как мало смыслящие в народном духе и в новых стремлениях капельмейстеры распоряжаются иногда с тем материалом, который стоит выше их понимания. В народных сценах у Мусоргского среди хоровых масс нередко выделяются разговоры отдельных лиц. В первом акте: „Митюх, а Митюх, чего орем? — Вона, почему я знаю! — Царя на Руси хотим поставить! — Ой, лихонько! совсем охрипла! Голубка, соседка, не припасала ль водицы? — Вишь боярыня какая! Орала пуще всех, сама б и припасала!“ В последнем акте: „Что ж, братцы, аль так без почету боярина оставим? — Так без почету! Чтой-то за невидаль! Аль николи боярин наш зазнобушки не ведал? — Вали, красавица (100-летняя старуха), к боярину...“ и т. д. Все эти характерно-единичные возгласы, представляющие такое „новое слово“ в оперном деле, г. капельмейстер (Направник) заблагорассудил исполнять на сцене все сплошь хоровыми группами! Все было искажено, перевернуто вверх дном. И, что всего обиднее, под влиянием человека, от которого слишком многое зависело при постановке оперы, Мусоргский, иногда слишком мягкий и податливый в практической жизни, отказался от своего почина, согласился на это искажение (точь-в-точь как было за 30 лет раньше с Глинкой по поводу лучших мест его „Руслана“) и в этом искаженном же виде напечатал свою оперу (опять как Глинка). О, непостижимая русская бесхарактерность! — В. С.

Я не могу разбирать здесь всех совершенств оперы, но твердо верю, что чем дальше будет расти художественная и историческая интеллигентность нашего общества, тем глубже и больше будут изучать этот *chef d'oeuvre*, один из величайших перлов русского народного искусства. Если у немцев с любовью так пристально и подробно изучаются оперы Вагнера, кажущиеся им истинно народными и великими, то чего же должна ожидать для себя в будущем опера Мусоргского, уже не кажущаяся, а действительно в такой мере народная, историческая и бесконечно правдивая в каждой своей речи, фразе, слове.

С самой зимы 1868 года и по начало 1874 года (когда „Борис“ поставлен на сцену) сначала отрывки оперы, а потом и вся опера целиком десятки раз исполнялась в кружке товарищей-композиторов. Радость, восхищение, любование были всеобщие; каждый из этих талантливых людей, хотя и находил разные недостатки в опере, но все-таки чувствовал, какое крупное, новое дело тут у всех их на глазах творится. В последние месяцы своей жизни, Даргомыжский слышал тоже отрывки оперы из числа самых тузовых: первую сцену и сцену в корчме, и даром, что занят был в ту минуту окончанием великого, гениального своего создания, „Каменного гостя“, венца всей его художественной жизни, он с великодушным восторгом повторял перед всеми, что Мусоргский „идет еще дальше его“. Обыкновенно Мусоргский исполнял все сам на музыкальных сходках товарищей: и хоры, и речитативы, и ансамбли, и партии отдельных личностей. Чудесным помощником его являлась Ал. Ник. Пургольд; она исполняла все женские партии: Ксении, царевича, мамки, Марины, мальчишек, пристающих к юродивому, и исполняла с художественностью, огнем, страстью, грацией, задором и шаловливостью, а главное — с простотой и естественностью, близко подходившими к несравненному исполнению самого Мусоргского. Эти пробы „Бориса“ бывали на собраниях у Л. И. Шестаковой, у В. Ф. Пургольда, у Ал. Ал. Хвостовой. Эта последняя певица тоже была всегда превосходной исполнительницей романсов и оперных сцен музыкального кружка: она отлично, просто и правдиво, с большим художественным чувством исполняла женские партии из „Ратклиффа“ и „Псковитянки“, лучшие романсы Балакирева, Кюи, Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского и, может быть, лучше всего — чудную сказку мамки в „Псковитянке“. На всех этих собраниях „Борис Годунов“ с каждым разом разрастался все больше и больше; когда опера была уже совсем кончена, то зимой 1871 и 1872 года отрывки оттуда несколько раз исполнялись Ю. Ф. Платоновой и Ф. П. Комиссаржевским у начальника костюмной и декорационной части театров г. Лукашевича, в то время еще живо интересовавшегося участью новой русской оперы. В феврале 1873 года были, наконец, даны на Мариинском театре, в бенефис режиссера Кондратьева, три отрывка из оперы: „Сцена в корчме“, „Сцена в будуаре у Марины“ и „Сцена у фонтана“. Незадолго перед тем Мусоргский мне писал (2 января 1873 года): „Скоро на суд! Весело мечтается о том, как станем мы на лобное место, думающие и живущие о „Хованщине“ (новая предпринятая уже тогда Мусоргским опера), в то время, когда нас судят за „Бориса“. Бодро, до дерзости, смотрим мы в дальнюю музыкальную даль, что нас манит к себе, и не страшн суд. Нам

скажут: „Вы попрали законы божеские и человеческие!“ Мы ответим: „Да“, и подумаем: „То ли еще будет!“ Про нас прокаркают: „Вы будете забыты скоро и навсегда!“¹ ответим: „Non, non et non, madame!“ Однако успех трех сцен был громадный. Выше всех был Петров, гениально исполнявший Варлаама; быть может, из всего громадного и талантливое репертуара целой его жизни у него никогда не бывало ролей, исполненных с большим талантом и поразительнейшим творчеством, чем роль Лепорелло в „Каменном госте“ и роль Варлаама в „Борисе“. Здесь высказалась еще выше, чем во все времена прежде, вся зрелость, вся возмужалость, вся глубина его таланта. Типичность и юмор, историчность и полнота народной фигуры не могут идти дальше того, что представлял тут Петров. Прочие исполнители были также превосходны, всех выше — Д. М. Леонова в характерной роли шинкаря. На другое утро друзья прислали Мусоргскому — кто свое „ура!“², кто поздравления и горячие приветы; одна почитательница³ прислала в самый вечер представления Мусоргскому первый его венок. Через несколько месяцев начались репетиции на театре всей оперы. После первой, 9 января 1874 года, Мусоргский, сильно оживленный, довольный, весь „распаленный“ (как он мне тогда писал) снял с себя у Лоренца лучший свой фотографический портрет. Мне, по уговору, он подарил *первый* экземпляр.

Наконец 24 января 1874 года пошла и вся опера целиком. Это было великое торжество Мусоргского. Старики, индифференты, рутинисты и поклонники пошлой оперной музыки дулись и сердились (это тоже торжество!); педанты консерватории и критики протестовали с пеной у рта. Какая-то тупая интрига устроила так, что четыре венка от молодых почитательниц Мусоргского⁴ с надписями: „Слава тебе за Бориса, слава!“, „Поднялась сила пододонная“ (текст из народного хора пятого акта), „К новым берегам!“ и проч. не были поднесены Мусоргскому во время первого представления, так что бедные почитательницы принуждены были отправить венки Мусоргскому на дом. На зато молодое поколение ликовало и сразу подняло Мусоргского на щитах. Что им было за дело до того, что рецензенты принялись впуски терзать Мусоргского: кто говорил про его безграмотность, кто про грубость и безвкусию, кто про нарушение традиций, кто про негодность начинать хор прямо с педали, кто про какую-то мелодраматичность иезуита Рангони, кто про то, что лучше всего „округленные“, по обыкновенному оперному рецепту, места оперы (например, милый, но ничем особенным не отличающийся детский рассказ: „Попинька наш сидел“ или трио в конце „сцены у фонтана“), кто, наконец, про то, что автор слишком „самодоволен собою“ (!), что музыка его незрелая, спешная“ (!) и т. д. — что им было за дело до всей этой пошлости, неотесанности, непонимания, схоластики, закоренелых привычек зависти и злости! Молодежь свежим своим не испорченным еще

¹ Намек на письмо знаменитого нашего И. С. Тургенева, писавшего мне незадолго перед тем, что вся новая русская школа, никуда негодная, будет скоро забыта как египетские Рампсиниты XLIV-е. — В. С.

² В. В. Стасов.

³ Пол. Степ. Стасова.

⁴ Н. П. Дютур, Н. Ф. Пивоварова, З. М. Чарухина, А. В. Никольская.

чувством понимала, что великая художественная сила создала и вручает народу нашему новое, чудное народное произведение, и ликovala, и радовалась, и торжествовала. Двадцать представлений прошли с полнехоньким театром; не раз толпа молодых людей распевала ночью на улице, подходя к Литейному мосту и собираясь переходить на Выборгскую сторону, хор „величанья боярина народом“ и другие хоры. Молодое поколение, пропуская мимо то, что было слабым и неудовлетворительного в опере (например, сцену Марины в уборной с прислужницами и сандомирскими девушками и немногие другие), приветствовало все остальное с тем самым восторгом, с каким его старшие братья и отцы приветствовали лучшие народные создания Пушкина, Гоголя и Островского. Она *понимала* и потому рукоплескала Мусоргскому, как своему настоящему, дороговому.

VII

В промежутке между окончанием „Бориса Годунова“ и постановкой его на сцену Мусоргский не был празден. Как можно! Это была, как я уже сказал выше, эпоха самого сильного расцвета таланта Мусоргского. Потребность творить новые образы, новые типы и сцены была у него непреодолимая. И вот он создает, начиная с середины 1870 года, целый ряд превосходных музыкальных сцен и романсов.

Раньше всего он сочинил свой „Раек“ (оригинал помечен 15 июня 1870 года). Уже за три года перед тем, весной или летом 1867 года, он сочинил своего „Классика“, как он называет в кратком списке сочинений: „начало музыкальных его памфлетов“. Наверху этого романа напечатано: „По поводу некоторых музыкальных статей г. Фаминцына“, а текст (самого Мусоргского) говорил: „Я прост, я ясен, я скромн, вежлив и прекрасен; я плавен, важен, я в меру страстен — я чистый классик! Я стыдлив, я учтив. Я злейший враг новейших ухищрений, заклятый враг всех нововведений: их шум и гам, их страшный беспорядок меня тревожат и пугают, в них гроб искусства вижу я. Но я — я прост“ и т. д. Все это было выражено такими музыкальными фразами, такими комическими интонациями, от которых невольно хохотал каждый, особливо при мастерском исполнении Мусоргского. Это был новый род в музыке, новое приобретение, жестокая, но талантливая расправа с отсталыми и карикатурными противниками, каких в ту пору было у Мусоргского, да и у всей музыкальной „балакиревской компании“ множество. Скоро талантливая сатира Мусоргского распространилась по всем музыкальным кружкам Петербурга; не было такого музыканта, который бы ее не знал. Но к 1870 году накопилось много враждебных элементов в том же роде, как и изображенные в „Классике“. То было время ожесточенной борьбы между направлением кружка товарищей-композиторов и большинством остальных петербургских музыкантов. Человек, стоявший во главе враждебных партий, Серов, давно уже перестал быть тем прогрессивным человеком, музыкантом и критиком, каким был в молодые свои годы. Он теперь сочинял плохие оперы, способные нравиться грубой толпе. Давно замерзши на одних только симпатичных юных своих лет, он утверждал, что после Бетховена немислимы ничьи более симфонии и потому с слепым изуверством нападал

на Франца Шуберта и Шумана (которого признавал только „полу-музыкантом“), на Берлиоза и Листа; верхом оперной музыки считал Вагнера и его полубездарных „Тангейзера“ и „Лоэнгрин“, а потом топтал в грязь „Руслана и Людмилу“ Глинки, уверяя (в 1868 году), что лет через 5 эта опера навсегда сойдет со сцены; по поводу концертов Вагнера в Петербурге, в 1863 году, писал в пользу его чудовищные рекламы, утверждая, что Вагнер „продумал миры“; в музыкальных критиках постоянно был надут собою, придиричив без толку, мелок и бессильно дерзок, направлен на личности. В 1866 году, отдавая публике печатно отчет о представлениях „Руслана“ в Праге под управлением М. А. Балакирева, я сказал, что Балакирев с своими талантливыми товарищами-новаторами образуют „могучую кучку“. Серов ухватился за это выражение и стал преследовать им балакиревскую партию, как насмешливым прозвищем; другие товарищи Серова, по ненависти к новому музыкальному направлению, гг. Ларош, Званцов и другие, обрадовались прозвищу и стали употреблять его в виде бранного слова. Они находили в этом, кажется, много остроумия и глубины. Когда, в 1867 году, Берлиоз был в России (вторым разом) и постоянно окружал себя талантливыми представителями новой русской школы, Серов (впрочем, постоянно нападавший на Берлиоза в своем журнале „Музыка и театр“) был вне себя от досады. Такая личность и такое писательство о музыке (прежняя личность и писательство Серова отстояли от позднейших, как небо от земли, до того Серов изменился!) не могли не быть антипатичны и даже отчасти презренны талантливому кружку. О Серове и других его товарищах по ретроградной оппозиции поминутно шла речь в среде „могучей кучки“; о них очень часто писал в своих талантливых и блестящих полемических статьях Ц. А. Кюи, в продолжение многих лет выразитель не только своих личных мнений, но и всего кружка и в особенности главы партии, М. А. Балакирева. Бой кипел постоянно ожесточенный, и вот однажды, в 1870 году, я посоветовал Мусоргскому выступить еще раз с тем самым страшным бичом музыкальной сатиры, которую он так талантливо испробовал уже в „Классике“. Он с одушевлением схватился за мое предложение, взял даже предложенное мною заглавие „Раек“ и представил себя „раевщиком“, показывающим народу курьезных чудушек морских. „Раек“ вышел chef-d'oeuvre'ом талантливости, едкости, комизма, насмешки, блеска, пластичности. Первым выступал тут Заремба (в то время директор консерватории), поющий на окарикатуренную „классическую“ генделевскую тему лженабжные свои изречения, что „минорный тон — грех прародительский, а мажорный — греха искупление“ (Заремба был гернгутер-пиэтист и действительно проповедывал это на своих лекциях в консерватории). Вторым являлся Ростислав (Фиф — сокращенное имя Феофил), плохой музыкальный критик, фанатический обожатель итальянской музыки, воспевающий на мотив пошлого карикатурного вальса и с глупейшими итальянскими руладами „чудную, милую, славную, дивную Патти“, с ее белокурым париком (о котором Ростислав патетически рассказывал в одном из великосветских фельетонов своих); еще далее представлен был музыкальный критик г. Фаминцын посредством мелодии одного же его собственного романса, с рассказом о том, как он процессом хотел смыть с себя „пятно“, „неприличное пятно“, нанесенное ему

кем-то в печати¹, между тем как прежде он был „невинен и послушаньем старших пленял, лепетом милым, детски стыдливым, многих сердца обольщал“, но теперь „с врагом (на суде) в бой вступил, и погиб, понеся удар моральный“. Последним представлен был посредством мелодий из „Рогнеды“ Серов, как он „мчится, несется, мятется, рвет и мечет, злится, грозит, на тевтонском букефале, заморенном цукунфтистом (т. е. фанатическим последователем Рихарда Вагнера)“. „Кресло гению скорей, негде гению присесты!“ возглашает раевщик (Серов был тогда страшно сердит и жаловался в печати, что ему не дают дарового кресла в концертах Русского музыкального общества); „на обед его скорей зовите!“ (Серов жестоко был сердит, что Берлиоз не позвал его на обед, данный в Михайловском дворце „могучей кучке“); „всех директоров долой, он один их всех заменит“ (Серов печатно гневался на то, что его не делают директором Русского музыкального общества). „К воеводам удалым (т. е. трем предыдущим личностям) сей титан, сей титан — в кампанию попал и тотчас же осерчал, с яростью на них напал, уж он их трепал-трепал-трепал-трепал-трепал“. „Но грянул гром, густая мгла затрепетала“ (фраза из „Рогнеды“), и пали ниц в священном страхе все четверо, сама богиня Евтерпа (аллегория на одну очень известную тогда в музыкальном мире личность) сходит с небес, и все четверо запели ей „гимн молебный“ (на тему „Дураковой песни“ из „Рогнеды“, в торжественной, карикатурно-величественной форме) о том, чтобы она „оросила их златым дождем с Олимпа“, а они „ее воспоют на звонких цитрах“! Ничего подобного этой грозной и едкой сатире и карикатуре музыка еще сроду не представляла. Это было что-то новое и непробованное. Успех был громадный, особенно в чудно-талантливом исполнении самого Мусоргского, а потом и его верной ученицы и последовательницы А. Н. Пургольд. В короткое время было раскуплено два издания. Хохотали до слез даже сами осмеянные, так была талантлива и заразительно весела, забавна эта оригинальная новинка.

Четыре года спустя, в июне 1874 года (т. е. скоро после всех критик о „Борисе Годунове“), я предложил Мусоргскому еще нечто подобное, в том же роде: пьеску для голоса с фортепиано: „Рак“. Здесь должна была явиться на сцене еще целая толпа ретроградных противников Мусоргского и „могучей кучки“. В начале должен был быть представлен сам Рак (критик Л-ъ), как он в темную непроглядную ночь вползает на Крапивную гору, заросшую бурьяном, и оттуда сзывает все свое ретроградное войско: тут все они с разных сторон начинают ползти, лезть, прыгать, скакать на вершину горы, между ними присутствуют многие русские писатели и писатели, всю жизнь осыпавшие Мусоргского грубо-невежественными сатирами и насмешками (например, что ему бы надо сочинить, как самовар шипит на столе, как извозчик трагически ищет в темноте потерянный кнут, и так далее, все в том же роде). Они выстраиваются, Рак держит им речь о неприятелях: о „могучей кучке“ и Мусоргском, самом ненавистном, невежественном и дерзком из всех. Войство вопиет, присягает на верность и устремляется на врага. А между тем, в тени, внизу, бродит „некто“, прямо не смеющий стать против бедного автора,

¹ Намек на музыкальный процесс г. Фаминцына с В. В. Стасовым в 1870—1871 годах.

но тайно сочувствующий всем нападкам „Раков“. Задача понравилась Мусоргскому; в короткое время он сочинил добрую четверть пьески, даже написал начало (изображение ночи и Крапивной горы); к сожалению, вещь осталась неконченною: он весь предался сочинению „Хованщины“.

В одно время с „Райком“ началось сочинение ряда других еще музыкальных сцен, принадлежащих к числу лучших созданий Мусоргского. Это — собрание пяти пьес на темы из детского мира, окрещенное (по моему предложению) общим именем „Детская“. Первая из пяти — „С няней“ — была, впрочем, сочинена первоначально еще в апреле 1868 года. Даргомыжский, которому она тогда же была посвящена, сразу признал все ее крупное значение и требовал, чтоб Мусоргский „продолжал“. Но этого нельзя было тогда: он сочинял „Бориса Годунова“. Едва покончив с оперой (еще в первой ее редакции и составе), Мусоргский вспомнил совет и указание Даргомыжского, тогда уже покойного, и в немного месяцев сочинил четыре новых сценки: „В углу“, „Жук“, „С куклой“, „На сон грядущий“. Они все были готовы раньше конца 1870 года. Исполнения их в лучших петербургских музыкальных кружках не было конца. Самые даже ретрограды и враги не могли уже оспаривать их талантливость, оригинальность и новизну этих маленьких по размерам, но крупных по содержанию и значению шедевров. Все, что есть поэтического, наивного, милого, немножко лукавого, добродушного, прелестного, детски горячего, мечтательного и глубоко трогательного в мире ребенка, являлось тут в формах небывалых, еще никем не троганных. Ребенок, разговаривающий с няней о буке и волшебной сказочке; ребенок, поставленный в угол, будирующий на няню, пробуящий свалить вину на „котеночка“ и доехать няню тем, что у ней у самой „носик-то запачканный“; мальчик, рассказывающий про свой домик из прутьев в саду и про налетевшего на него и ударившегося об его щечку жука;¹ девочка, укладывающая спать куклу и напевающая ей про волшебные сады на чудном острове; наконец, девочка, перед сном читающая молитву за папу и маму, за брата Васеньку и брата Мишеньку; потом „за бабушку старенькую“ и „пошли ты ей, господи, доброе здоровье“; а потом поименно за всех тетей и дядей, целый легион и вслед за ними за целый легион крепостных своих: и „Филю, и Ваню, и Митю, и Петю, и Дашу, Пашу и Сашу, Соню, Дуняшку“ (все скорее и скорее, бесконечный список), а потом, со слов няни, когда сама позабыла: „господи помилуй и меня грешную“. Господи, что это за нити жемчугов и бриллиантов, что это за неслыханная музыка, что это за интимнейшее чувство и поэзия, что это за маленькие созданища, стоящие целых симфоний и опер! Никто еще в целой Европе подобного не задумывал и не создавал подобного. Лучшие детские сценки для фортепиано, созданные Шуманом, полны красоты и правдивости, но все еще и идеальнейшей идеальности. Как они еще далеки от этих картинок народных, принадлежащих и известному народу, и веку, и индивидуальным типам! В 1873 году, по

¹ В письме 10 августа 1871 года Мусоргский шуточно писал мне, что „Попинька“, сочиненный им в „Борисе Годунове“, есть „седьмой зверь, мною любезно воспеваемый. В исторической последовательности высказывали: 1) Сорока, 2) Козел, 3) Жук 4) Селезень, 5) Комар с Клопом, 6) Сыч с Воробьем, 7) Оный Попка“. — В. С.

выходе в свет „Детской“, Лист пришел от нее в такое восхищение, что хотел переложить ее для одного фортепиано и посвятить Мусоргскому что-нибудь из „своего“, и Мусоргский писал мне в Вену: „Лист поражает меня, это неимоверно. Глуп я или нет в музыке, но в „Детской“ я, кажется, неглуп, потому что понимание детей и взгляд на них, как на людей с своеобразным мирком, а не как на забавных кукол, не должны бы рекомендовать автора с глупой стороны. Я, никогда не думал, чтобы Лист, избирающий колоссальные сюжеты, мог серьезно понять и оценить „Детскую“, а главное, восторгнуться ею: ведь все же дети-то в ней — россияне, с сильным местным запашком“. Один из талантливейших русских художников, архитектор Гартман, уверял постоянно, что „Детская“ мало того, что громадно талантлива, но есть ряд истинных сцен, и постоянно советовал исполнять их в декламации талантливой молоденькой актрисы или певицы, в костюмах и среди декораций на сцене „Художественного клуба“. Может быть, эта талантливая и глубоко верная мысль осуществится; но для того надобна такая же необычайная правдивость исполнительского таланта, какая была у самого Мусоргского или у А. Н. Пургольд. Восхищенный „живописностью“ всех пяти сценок, И. Е. Репин нарисовал для „Детской“ заглавный прелестный лист, где текст составлен из игрушек и нот, а кругом расположены пять маленьких сцен.

Мусоргский не думал ограничиваться только пятью романсами этого рода; у него были задуманы (отчасти по моим предложениям) еще несколько подобных же: „Езда верхом на палочке в Юкки“,¹ „Фантастический сон ребенка“, „Ссора двух детей“ и т. д. Но действительно сочинил им один первый романс (покуда еще не изданный),² из прочих он играл нам только некоторые отрывки и никогда не кончил, поглощенный „Хованщиной“ и „Сорочинской ярмаркой“. Но надо заметить, „Поездка на палочке“ удалась менее пяти предыдущих романсов.

Весь 1871 год Мусоргский занят был новыми сценами, прибавляемыми в „Борисе“; он особенно ревностно работал с конца года, живя вместе, в одной квартире, с искренним другом своим Н. А. Римским-Корсаковым. Какой небывалый пример в истории музыки: в одной и той же квартире, в одной и той же комнате, в одни и те же дни и часы сочинялось целых две высокоталантливых оперы: „Борис“ и „Псковитянка“. Два приятеля сидели каждый за своим столом и молча писали свою оперу. Потом, когда данный отрывок, сцена, хор, ансамбль были готовы, они показывали на фортепиано новую вещь друг другу, а потом прочим товарищам и приятелям. Когда еще подобное видано и слыхано в истории музыки?

Но зимой этого же года (с 1871 на 1872 год) тогдашний директор театров С. А. Гедеонов предложил четверем музыкальным приятелям (А. П. Бородин, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков) сочинить музыку к написанной им пьесе, опере-балету „Млада“. Мне поручено было сделать им это предложение. Они его приняли и ранней весной 1872 года все четверо уже кончили каждый свою часть. Все четверо были тогда в полном расцвете своего таланта. Немудрено, что они сочинили вещи с высоким художественным до-

¹ Деревня в живописной местности близ Парголова.

² После смерти Мусоргского он издан под редакцией Н. А. Римского-Корсакова.

стоинством. Я не имею возможности рассказывать здесь подробности об этом совместном сочинении четырех русских талантов; скажу только, что на долю Мусоргского приходилось (по разверстке самих авторов между собою) несколько народных сцен, „марш“ или „шествие славянских князей“ и большая фантастическая чародейственная сцена „Служение черному козлу“ на Лысой горе, нечто вроде сцены на Брокене в „Фаусте“, только на мотивы славянской мифологии. Для народных сцен Мусоргский взял (всего более вследствие очень короткого времени, уделенного авторам) хоры из „Эдипа“, перешедшие потом в „Саламбо“ и все продолжавшие лежать без употребления. „Марш князей“ сочинен им вновь: он его в 1880 году оркестровал и, приделав новую среднюю часть, создал из него ту превосходную „восточную картину“ (под именем „Marcia alla Turca“), которую исполняли в конце зимы 1880 года в одном из концертов Русского музыкального общества. Основой для картины „Служение черному козлу“ послужили отрывки из конца третьего акта „Саламбо“ (Саламбо и хор: „И враг, смертельным ужасом сраженный, от стен священных побежит!“) и отрывки из „Ночи на Лысой горе“ („Ведьмы“) 1866 года. Но и тут большая картина эта не получила еще настоящего своего развития и вида: Мусоргский докончил сцену эту во всем блеске и красоте лишь в 1875—1876 году, когда перенес ее в „Сорочинскую ярмарку“, как видение парубка Грицко, заснувшего на Лысой горе. Тут уже сцена получила окончательный свой вид и по грандиозности, фантастичности и оригинальности принадлежит к числу самых высоких созданий Мусоргского за всю его жизнь.

В ту эпоху, когда Мусоргский кончал „Бориса“, писал „Детскую“ и „Младу“ и готовился к „Хованщине“, его товарищи по искусству тоже создавали крупные, великолепнейшие свои произведения. Мусоргский приходил от них в искренний восторг и с глубоким мастерством исполнял их или аккомпанировал им на музыкальных собраниях, всего чаще происходивших в эту эпоху у Л. И. Шестаковой и, конечно, оставивших у всех присутствовавших там неизгладимые, драгоценнейшие воспоминания. Летом 1870 года Мусоргский писал столь дорогим для него сестрам Пургольд за границу: „Я слышал превосходное нечто. Это нечто не иное что, как черточка в таланте Корсиньки (Н. А. Римский-Корсаков), познавшего драматическую суть музыкальной драмы. Он великолепно состряпал историю с хором в вече („Псковитянка“), совсем как тому быть надлежит; я даже засмеялся от восторга“. В августе 1873 года он писал мне за границу: „Кюи сделал очень хорошую сцену Родольфа с Анафестой (в „Анджело“) и удивительную повесть Тизбы перед Анджело о матери, на нашей любимой теме (*нотный пример*). О, чего он туда посадил — важно! В третий акт сделал Notturmo очень милое, очень итальянское, инструментовать можно волшебю! А там, гм! тарантеллу-pifferagi, и я настаиваю, чтобы он удержал ее, настаиваю до-нельзя, чую, что это то, самое то!“ Великолепную 2-ю симфонию А. П. Бородина он иначе не называл, как „Героической славянской симфонией“ (т. е. равнял ее, как многие из нас, с „Героической“ симфонией Бетховена).

Какие же у него самого были в эту самую важную и крупную его эпоху выросшие и окончательно сложившиеся взгляды на искусство, покажут следующие его отрывки из писем ко мне: „Отчего,

скажите (письмо от 13 июля 1872 года), когда я слышу беседу юных художников, живописцев или скульпторов, я могу следить за складом их мозгов, за их мыслями, целями и редко слышу о технике, разве в случае необходимости. Отчего, когда я слушаю музыкантов, я редко слышу живую мысль, а все больше школьную скамью: технику и музыкальные вокабулы? Разве музыкальное искусство потому только и юно, что его работают недоросли?..“ „Художественное изображение одной красоты в материальном ее значении — грубое ребячество, детский возраст искусства. Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое „ковырянье“ в этих малоизведанных странах и завоевание их — вот настоящее призвание художника. „К новым берегам!“ Бесстрашно, сквозь бурю, мели и подводные камни „к новым берегам!“ В человеческих массах, как и в отдельном человеке, всегда есть тончайшие черты, ускользающие от хватки, никем не тронутые. Подмечать и изучать их в чтении, наблюдении, по догадкам, всем нутром изучать и кормить ими человечество, как здоровым блюдом, которого еще не пробовали, — вот задача-то, восторг и присно восторг!..“ (письмо 18 октября 1872 года). „Когда же люди (писал он мне еще 7 августа 1875 года) вместо фуг и обязательных трех действий, в путные книги посмотрят и в них с путными людьми побеседуют? Не этого нужно современному человеку от искусства, не в этом оправдание задачи художника. Жизнь, где бы ни сказалась; правда, как бы ни была солонка; смелость, искренняя речь к людям *à bout portant*, — вот моя закваска, вот чего хочу и в том, в чем боялся бы промахнуться. Так меня кто-то толкает и таким пребуду...“ Получив портрет одного обоим нам очень близкого человека, Мусоргский писал мне (октябрь 1875 года): „Этот энергичский и вдаль смотрящий лик подталкивает меня на всякие хорошие дела. Весь собравшись, он вдаль смотрит, что-то впереди чувствует: силой и сознанием правоты врезалась всякая морщинка... Вот эти-то хорошие, живые *вдаль* да *вперед* и подталкивают меня. Как припомню неких художников „за шлагбаумом“, не то тоска, не то какое-то слякотное наваждение приключится. Все-то их стремление — моросить капелька за капелькой, и капельки все такие ровненькие, полюбленные; их тешит, а человеку тоска и скука. Да прорвись ты, любезный, как живые люди прорываются, покажи ты: когти у тебя или ластовицы; зверь ты либо амфибия какая! Куда! А „шлагбаум“! Без разума, без воли сами себя окружили они традиционными путями, подтверждают закон инерции, воображая, что дело делают. Все бы это было только мало заманчиво, до некоторой степени антипатично, если б эти художники не брались прежде за древко другой хоругви и не пытались „гордо поднять ее перед человеческим обществом“

Они задавались задачами, беспокоящими крупных людей. Но разжалась железная рукавица,¹ и они почувствовали, что устали, отдых понадобился. Где же искать этот отдых? В традиции, конечно: „как наши предки делали, так и мы будем делать!“ Поставили славную боевую хоругвь в укромное место, попряттали ее тщательно и приперли семью замками за семью дверьми. Они отдыхали и отдохнули.

¹ Балакирев.

Без знамени, без желаний, не видя и не желая видеть вдаль, корпят они над тем, что давно сделано, к чему их никто не зовет. И вот от времени до времени квакушки, умильно пыхтя в своем наследственном болоте, раздают этим художникам ободреньца. И как не ободрять! Они выросли в бездушных изменников; бич оказался детскою плеточкой. Безучастные к сущности жизни, ненадобнее их для современного творчества, я думаю, в небесной империи не сыщешь“.

Будучи всю жизнь искренним обожателем истинных великанов музыки: Бетховена, Шумана, Берлиоза, Листа, Глинки и Даргомыжского, Мусоргский, несмотря на всю мягкость и терпимость свою, искренно не мог выносить всего половинчатого, посредственного, рутинного и бездарного. В ноябре 1875 года он мне писал, прослушав „Danse macabre“ Сен-Санса: „Что делает m-r de Saint-Saens? Утилизирует камерную миниатюру и доходит в этом деле до такой степени, что являет в богатых оркестровых силах крошечные мыслишки, навеянные крошечным стихоплетом и называет эту крошку „Danse macabre“! Мозговое его направление было в состоянии переработать такую неудобоваримую мысль, как сопоставление давящей и щемящей „Dies irae“ аббата Листа — сентиментальной миниатюрке „Violino solo“ m-r de Saint-Saens'a! С мозгами конечно. Не верю в „Самсона“ его, как не верю в его новаторские игрушки. Не музыки нам надо, не слов, не палитры и не резца — нет, чорт бы вас побрал, лгунов, притворщиков e tutti quanti — мысли живые подайте, живую беседу с людьми ведите, какой бы сюжет вы ни избрали для беседы с нами! Красивенькими звуками не обойдете: это барыня с удобством передает милому знакомому корнет с бомбошками — и только. Вы, владеющий оркестровыми силами, m-r de Saint-Saens, вы творческая крошка, всеядны до того, что тешитесь разными trio, quartetti, quintetti и т. д. по арифметике. Новаторствующий m-r Saint-Saens! Всеми мозгами моего черепа я отрицаю его; всей силой биения моего сердца — отталкиваю! Утилизатор миниатюры, что нам за дело до него! То ли дело maestro senatore Verdi! Вот этот крупно „валяет“, не стесняет сей новатор. Вся его „Аида“ — тут есть всего от всех и даже от себя самого. Уложил „Троватора“, Мендельсона, Вагнера, чуть не Америго Веспуччи. Спектакль чудесный и баснословное бессилие в воплощении цапающей зубами африканской крови. „Сарданапала“ Фаминцына дважды слышал. Полнейшая невменяемость“.

Последние крупные вещи этого периода: 1) фортепианная сюита под названием „Картинки с выставки. Воспоминание о Викторе Гартмане“ (помечено 22 июня 1874 года);¹ 2) баллада („Забывтый“) на сюжет

¹ После смерти В. Гартмана мною была устроена весной 1874 года в залах Академии художеств выставка всех его рисунков и акварелей. Мусоргский, страстно любивший Гартмана и глубоко пораженный его смертью, задумал „нарисовать в музыке“ лучшие картинки покойного своего друга, представив тут и самого себя, прогуливающимся по выставке, радостно или грустно вспоминающим о покойном высокоталантливым художнике (promenade). Картинки следующие: 1) Гном (фантастическая хромая фигурка на кривых ножках); 2) Старый замок (Трубадур); 3) Дети с молодой няней (играющие в Тюльерийском саду); 4) Польская телега; 5) Балет птичек; 6) Два еврея: богатый и бедный; 7) Спор баб на рынке в Лиможе; 8) Парижские катакомбы (приписка: „Творческий дух Гартмана ведет меня к черепам, вызывает к ним, черепа тихо засветились“); 9) Избушка Бабы-яги на курьих ножках; 10) Богатырские ворота (ворота, сочиненные Гартманом на конкурс для Киева). — В. С.

картины В. В. Верещагина (соч. осенью 1874 года на прекрасный текст гр. Кутузова) и 3) соло и хор „Иисус Навин“ („Стой солнце!“). Этот хор есть переработка, сделанная в 1874 — 1875 годах из первоначального „хора ливийцев“ в опере „Саламбо“, с прибавлением новой средней части („Плачут жены Ханаана“): основой для этого сочинения послужили оригинальные еврейские темы, слышанные Мусоргским однажды из окна во время молитвы на дворе соседа еврея.¹ Все три сочинения могут считаться вполне неизданными: первое и третье действительно остались в рукописи, второе, хотя и напечатано с разрешения цензуры, но все-таки не было выпущено в свет вследствие каких-то нелепых слухов о картине Верещагина, лишенных всякого фактического основания. Все три вещи — необычайно талантливы, самобытны и изящны в высокой степени. Наконец, 4) ряд романсов под общим заглавием „Пляска смерти“. Эта последняя задача предложена была мною; гр. А. А. Голенищев-Кутузов, приятель Мусоргского, в 1874 — 1875 году вместе с ним живший на одной квартире, сочинил текст, музыку написал Мусоргский. Романсы эти были следующие: а) „Трепак“. Смерть застаёт крестьянина, пьяненького, горемычного старика в лесу, среди метели и замораживает его. Этот трагический романс, одно из чудеснейших произведений Мусоргского, был много раз исполнен в собраниях кружка у Л. И. Шестаковой О. А. Петровым с тою же потрясающею правдой и трагичностью, с какою он исполнял в то время всегда и „Савишну“ Мусоргского (романс помечен 17 февраля 1875 года). б) „Колыбельная“. Смерть вырывает больного ребенка из объятий матери. Этот романс, тоже чудесный по красоте и глубокому драматизму, однажды так подействовал на одну из слушательниц, молодую мать, что она упала в обморок. Всего чаще исполняла его с неподражаемым совершенством Анна Яковлевна Петрова (жена О. А. Петрова), не обладавшая уже давно тем чудным контральто, от которого сходил с ума весь Петербург в 30-х и 40-х годах, в ролях Вани и Ратмира, но сохранившая в пении, даже и в годы старости, такую талантливость, страстность и драматическое выражение, с какими нельзя было сравнить ничье другое исполнение. На этих же собраниях у Л. И. Шестаковой, истинно незабвенных для всех счастливых, там бывавших, А. Я. Петрова иногда исполняла также „Сиротку“ Мусоргского и „Песню раскольницы Марфы“ (из „Хованщины“) с истинно несравненным трагизмом и чувством (романс помечен 14 апреля 1875 г.). в) „Серенада“. Смерть под видом рыцаря-трубадура задушает молодую красавицу, пока он поет ей любовную серенаду: вещь крайне изящная (романс помечен 11 мая 1875 года). г) „Полководец“. Смерть в образе полководца губит целую толпу людскую среди бури и развала битвы — картина великолепная, одно из лучших созданий Мусоргского (романс помечен июнь 1877 года). Кроме этих четырех, я предлагал еще другие темы; смерть сурового монаха-фанатика в его келье при дальних ударах колокола; смерть политического изгнанника, возвращающегося назад и гибнущего в волнах в виду родины; смерть молодой женщины, умирающей среди воспоминаний о любви и последнем дорогом бале, наконец, еще

¹ Положено на ноты это сочинение гораздо позже. На полях помета: „2 июля 1877 года“. — В. С.

несколько других тем. Но Мусоргский, хотя и чрезвычайно ими довольный, не успел их выполнить, только играл мне и другим отрывки оттуда. Даже и четыре написанные сцены остались тогда неизданными.

VIII

Последние пять-шесть лет своей жизни Мусоргский весь был поглощен двумя операми, сочиняемыми одновременно: „Хованщиной“ и „Сорочинской ярмаркой“. Первый сюжет предложил ему я весной 1872 года, когда „Борис Годунов“ не был даже еще поставлен на театре. Мне казалось, что борьба старой и новой Руси, схождение со сцены первой и нарождение второй — богатая почва для драмы и оперы, и Мусоргский разделял мое мнение. Центром всего я думал поставить величавую фигуру Досифея, главы раскольников, сильного, энергичного, глубокого умом и много испытавшего, который, как могучая пружина, управляет всеми действиями двух князей — Хованского (представителя древней, темной, фанатической и дремучей Руси) и Голицына, представителя Европы, которую начинали уже понимать и ценить даже среди партии царевны Софьи. Разные лица и события в немецкой и стрелецкой слободе, пастор и его старушка сестра, их молоденькая племянница-немка, две раскольницы — одна пышущая молодостью и страстью Марфа (некто вроде Путифаровой жены), другая — сухая, желтая, злая и фанатичная Сусанна, обе в беспрерывной коллизии, молодой 10-летний Петр с потешными, умная, энергичная Софья с дикими стрельцами, скит раскольников, самосожжение изуверов в конце оперы, когда Досифей увидел, что „старая Русь гибнет и новая начинается“ — все это казалось нам благодарной задачей. Мусоргский занялся этой оперой с жаром, изучение им раскольничьих древнерусских и вообще всяческих исторических источников XVII века было громадно. Его многочисленные и часто пространные письма ко мне из этой эпохи наполнены подробностями этого изучения, нашими приемами о составе оперы, характерах и сценах. Лучшее всего из сочиненного иногда великолепно и громадно талантливо то, что относится к периоду 1872 — 1875 года. После того под влиянием слабеющего здоровья и потрясенного организма талант его стал слабеть и, видимо, изменяться. Его сочинения стали становиться туманными, вычурными, иногда даже бессвязными и безвкусными. Чтобы быстрее дойти до конца оперы, которая начинала быть ему не под силу, он сильно переделал либретто и выпустил вон множество сцен, подробностей, даже лиц — часто ко вреду оперы. Летом 1880 года, живя на даче у близкой приятельницы своей Д. М. Леоновой, талантливой исполнительницы роли хозяйки корчмы (в „Борисе“), раскольницы Марфы (в „Хованщине“) и многих лучших его романсов, он, наконец, кончил „Хованщину“.

Мысль о другой опере — „Сорочинская ярмарка“ — возникла у Мусоргского в 1875 году вследствие желания создать малороссийскую роль для О. А. Петрова, которого необычайный талант он страстно обожал и с которым (а равно и с его талантливой и в самой старости супругой А. Я. Петровой) он чрезвычайно сблизился после постановки

„Бориса“ в 1873 и 1874 годах. Опера осталась далеко не оконченной, но второй акт (сцена Хиври с дьячком и другие места) представляет комические моменты, достойные лучших времен Мусоргского.

Два ряда романсов последнего времени, один под заглавием „Без солнца“ (1874 года на слова его приятеля гр. Кутузова), другой на слова гр. А. Толстого (1877) мало дают уже узнать прежнего Мусоргского.

Последними же вообще сочинениями Мусоргского были „Песнь Мефистофеля в Ауэрбаховом погребѣ о блохе“, сочиненная во время путешествия 1879 года и, как впечатление из этого же путешествия, два каприччио: „Байдарки“ и „Гурзуф“, и большая сцена „Буря на Черном море“, — все три для фортепиано. Затем он задумал тогда же большую „сюиту для оркестра с арфами и фортепиано“ на мотивы, собранные им (как он мне писал 5 августа 1880 года) „от разных добрых странников сего мира: программа ее — от болгарских берегов, через Черное море, Кавказ, Каспий, Ферган до Бирмы. Сюита уже немножко начата“. Наконец он из романа 1866 года „Песнь Яремы“ переделал романс „Днепр“. Но за исключением „Песни о блохе“, все прочие эти сочинения Мусоргского последнего его времени уже мало представляют прежней его талантливости, силы и оригинальности.

Недовольство службой (о чем не раз говорено в его письмах ко мне), недостаток средств, необходимость выйти из министерства государственных имуществ в 1879 году, а в следующем году из департамента контроля, куда он был помещен стараниями Т. И. Филиппова, расстраивающееся его здоровье, а всего более кастрирование „Бориса“ театральным начальством и, наконец, снятие его совсем с репертуара по неизвестным причинам — все вместе пагубно подействовало на его расположение духа, на весь его нравственный склад и вместе глубоко изменило его творчество и самое дарование. И то, и другое стало слабеть. Одно, что еще его поддерживало и утешало, это было поминутное участие в бесчисленных концертах, куда его приглашали, как великолепного аккомпаниатора, аккомпанировать певцам и певицам. Большинство этих концертов имели целью собрание денег для учащихся, для бедной молодежи, и Мусоргский никогда не отказывался. Но тут его успех был всегда громадный, так что он думал даже одно время жить своим фортепианным и аккомпаниаторским талантом. Он мне писал 15 июня 1876 года: „За это время, много действуя на клавикордах, я начинаю приходить к убеждению, что, если велено будет снискивать насущный хлеб „бряцанием“, сумеем...“. Но этого не случилось. Фортепиано и концерты никогда ничего не принесли ему. Надо было продолжать существовать казенной службой, которую ему ставили в такой упрек и над которою так насмехались Ростислав и другие жалкие музыкальные критики. Путешествие по России вместе с Д. М. Леоновой летом 1879 года, ряд триумфов, испытанных с нею вместе в концертах в Полтаве, Херсоне, Одессе и т. д., на минуту оживили его. Но скоро его здоровье пошло окончательно под гору, и он скончался 16 марта 1881 года в Николаевском военном госпитале. Никакие попечения друзей и поклонников его таланта ничего уж не могли поделать.

Свою краткую автобиографию (на русском языке) Мусоргский кончает следующими словами: „Ни по характеру своих композиций, ни по своим музыкальным воззрениям, Мусоргский не принадлежит

ни к одному из существующих музыкальных кружков. Формула его художественного *profession de foi*: „Искусство есть средство для беседы с людьми, а не цель“. Этим руководящим принципом определяется вся его творческая деятельность. Исходя из убеждения, что речь человека регулируется строго музыкальными законами (Вирхов, Гервинус), М. смотрит на задачу музыкального искусства, как на воспроизведение в музыкальных звуках не одного только настроения чувства, но и, главным образом, настроения речи человеческой. Он признает, что в области искусства только художники-реформаторы, как Палестрина, Бах, Глюк, Бетховен, Берлиоз, Лист, создавали законы искусству, но не считает эти законы за непреложные, а прогрессирующие и видоизменяющиеся, как весь духовный мир“.

Мусоргский умер, далеко не выполнив всего, что обещала богатая его натура, но и далеко не вполне оцененный своим отечеством. Это последнее дело — задача будущего времени и будущих поколений.



ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ВЕРЕЩАГИН

В течение последних 10 лет биография Верещагина много раз появлялась в русских, французских, немецких, английских и американских книгах, журналах и газетах; но всегда она излагалась очень неудовлетворительно, по отсутствию достаточных материалов. У меня накопилось в настоящее время довольно большое количество таких материалов — надеюсь, вполне достоверных, — а потому я и решаюсь изложить подробно жизнь нашего повсюду уже знаменитого художника. Конечно, я принужден оставить в стороне многие подробности этой жизни, касающиеся событий и личностей, о которых мне в настоящую минуту было бы по разным причинам говорить неудобно; многие происшествия, разговоры, суждения, отзывы как самого Верещагина, так и других лиц, бывших с ним в соприкосновении, должны покуда остаться умолчанными, и от этого, конечно, немало потеряет полнота изложения и характеристики. Но, неволью покоряясь этому, я все-таки полагаю, что даже и в настоящем виде факты, сообщаемые мною, послужат к более полной оценке личности, характера и жизни Верещагина, чем все то, что до сих пор печаталось о нем у нас и за границей. Вместе с тем, я не считал себя вправе откладывать до неопределенного времени сообщение публике имеющегося у меня налицо биографического материала. Мне служат в этом отношении примером иностранные художественные писатели: имея в виду биографию крупной художественной личности, они не ждут, чтобы непременно наперед скончалась эта знаменитая личность, но радуются возможности еще и при жизни ее передать современной публике все, что им удалось собрать о ней важных и интересных известий; но в то же время эти писатели не соглашаются ждать той минуты, когда им возможно будет сообщить о дорогой для них личности все, что им о ней известно. Они делают что могут. Я хочу попробовать нечто в том же роде.

I

Василий Васильевич Верещагин родился 14 октября 1842 года, в городе Череповце Новгородской губернии, вечером, во время многолюдного и шумного собрания гостей в доме, по случаю дня рождения отца его, бывшего три трехлетия кряду уездным предводителем дво-

рянства. Его родители были богатые помещики в этом краю. Им принадлежало пять деревень, в том числе Пертовка, на самом берегу Шексны. „Я — на три четверти русский и на одну четверть татарин“, — писал мне однажды Верещагин. По рассказу мне матери Верещагина, ее бабка была татарка, родом с Кавказа, женщина необыкновенной красоты. Прадед Верещагина, с материнской стороны, — Жеребцов, богатый помещик в трех губерниях, Вологодской, Новгородской и Тверской, владелец более чем 1000 душ, человек умный и хороший, пользовавшийся в своем кругу большим уважением, влюбился в эту татарку, где-то случайно увидев ее. За нею дали в приданое (как рассказывала мне мать Верещагина) много верблюдов и всякого имущества. Женившись на ней, Жеребцов держал ее у себя в деревне всегда взаперти и никому не показывал. От нее-то получила в наследство потомок ее, мать Верещагина, а через нее и ее дети, восточные черты лица и многие черты восточного характера.

Родители Верещагина были люди характера совершенно противоположного. Мать его, Анна Николаевна, была женщина очень нервная, вспыльчивая, раздражительная и в то же время крайне добрая. Отец, Василий Васильевич, также был человек очень добрый, только характер имел гораздо спокойнее, ровнее, но упорный. Я знал их обоих в конце 70-х годов, т. е. за немного годов до их смерти. Это были прекрасные люди, любившие со страстью своего Васю. „Это наше сокровище, это наша гордость“, — писала мне не раз Анна Николаевна. По определению личностей, близко их знавших, родители Верещагина были тип старых богатых помещиков, добрых, хлебосольных, богобоязненных, твердых в вере, преданных отечеству, сострадательных к бедным.

Мать Верещагина имела громадное влияние на склад природы и характера своего третьего сына, Василия. Во-первых, надо заметить, она в первые годы старших сыновей сама занималась их образованием. Со стороны характера Василий Васильевич Верещагин являлся живым повторением своей матери: кто их знал обоих, всегда сказал бы, что мать, вместе с добротой, передала своему сыну все свое вечное беспокойство и нервную возбуждаемость, всю свою подвижность воображения, всю свою непоседливость и потребность поминутного передвижения. Отец передал сыну Василию вместе с добродушием своим всю свою непреклонность и упорность в раз принятом намерении. Чертами лица Верещагин много походил на свою мать; у него, как, впрочем, еще и у некоторых его братьев, сильно выражался татарский тип.

На восьмом году Верещагина отдали в Александровский малолетний корпус, помещавшийся тогда в Царском Селе. Впоследствии он рассказывал братьям, что даже через несколько десятков лет не может забыть того ужасного чувства, которое он испытал при поступлении в корпус: „Ты счастливцев, — говорил он брату своему Александру, — ты не испробовал быть оторванным семи лет от матери и оставленным в чужом месте, посреди насмешливых товарищей. Господи! как я вцепился в платье мамы, как я залился слезами и не хотел с нею расставаться! Едва-едва меня отняли. Ужасное дело отрывать малых детей от родителей и оставлять их надолго вдалеке от себя. Это — большая ошибка. Это — просто преступление!“

Еще раньше Александровского корпуса Верещагин начал проявлять сильную склонность к рисованию. „Сколько себя помню, — рассказывал он мне, — я всегда любил рисовать все. Срисовывать начал едва ли не впервые еще дома, с платка, на котором отпечатана была „Тройка“ с волками: волки гонятся за санями, с которых стреляют. Помню, что нянька моя Анна, которую я любил до безумия, одобряла меня за этот рисунок. Мне было тогда лет пять. Платок был куплен няньке от заезжавшего к нам иногда разносчика, на паре возов развозившего по окрестным помещикам все. Срисовывал я также и висевшие по стенам картинки. Родители и родные всегда удивлялись, и в это время и впоследствии, когда я стал подрастать, моим рисункам; но об отдаче меня в Академию художеств никогда не могло быть и речи, так как это было бы „срамно“. В Александровском корпусе я раз так срисовал портрет Паскевича с книжки, в несколько тонов красок, что старшая надзирательница тут же представила мой рисунок директору генералу Хатову. Учитель рисования у нас был тупой, некто Кокарев, требовавший только чистоты, а в этом я далеко не мог угнаться за многими, так что на экзамене получил за рисунок с „вазы“, мало меня занимавшей, очень простой, — не помню 7-й или 17-й номер“.

В 1853 году отец Верещагина перевел его в Морской корпус, куда уже раньше поступил и старший его брат, Николай, а впоследствии поступили также и другие два брата. Отец-Верещагин отдавал своих сыновей в этот корпус вовсе не по их желанию, а просто „так“, только потому, что в их краю очень многие помещики отдавали детей своих в этот корпус, — вот Верещагин и делал то же самое. В корпусе Верещагин учился отлично, лучше старшего брата: он постоянно шел по своему классу первым, потом вторым. „В Морском корпусе я рисовал, — рассказывал он мне, — но нельзя сказать, чтобы особенно много, так как погоня за баллами и нежелание дать другим обогнать себя по классу брали у меня все время. Первый мой рисунок у учителя рисования В. К. Каменева был „Мельница“, с Калама. Пока другие пачкали только контуры я в час времени наваял все. Каменев как подошел ко мне, так удивился, помню, сильно и сказал: „Ого! Да мы с вами скоро познакомимся!“

В первой половине 50-х годов Верещагин встречался у своих родственников, Гадонов и Лихардовых, с учителем рисования, Мих. Вас. Дьяконовым, впоследствии директором Рисовальной школы на Бирже, но тот неохотно занимался с ним. „В Морском корпусе, — рассказывал мне Николай Васильевич Верещагин, — моему брату Василию дозволено было в последний год рисовать когда он захочет, в бывшем „карцере“, большой светлой комнате“.

На лето Верещагин приезжал в свое семейство, в любезную Пертовку. Многие из родных помнят его еще и до сих пор из того времени, когда ему было лет 13—14, т. е. в 1855—1856 годах. „В коротенькой черной курточке с золотыми галунами на воротнике, — рассказывал мне А. В. Верещагин, — он был очень хорошенький, румяный мальчик, веселый и очень живой. С альбомом в одной руке и с карандашом в другой, он бегал иногда и рисовал все, что ему попадалось на глаза. Один из первых его рисунков этого времени был вид нашей Пертовки от Шексны. Потом он перерисовал почти

всех наших дворовых. Портреты все без исключения были поразительно похожи, в особенности портрет нашей старушки-няньки Анны. До того он был похож, что кажется, вот-вот она сейчас вскочит и бросится его обнимать, причем уже конечно, по своей привычке, выпачкает ему лицо своим зеленым табачным носом“.

Дворня в доме у Верещагиных была довольно большая. Со всеми крестьянами и дворовыми молодой морской кадетик был всегда очень ласков и очень вежлив, чем, по тогдашнему времени, сильно удивлял многих в семействе, особенно тем, что почти всей прислуге говорил „вы“, — дело в те годы совершенно почти необычное. Он в ту пору часть времени проводил на охоте с ружьем и в ужение рыбы, а еще более в лесу, в искании грибов и ягод.

Будучи в кадетских классах, Верещагин ходил с кадетской эскадрой в заграничное плавание и побывал в Бордо и Марселе.

И с того времени, когда Верещагин вышел в гардемарины флота, уцелел его небольшой фотографический портрет, принадлежащий бывшему директору Морского кадетского корпуса А. П. Епанчину, снятый в 1860 году. Снимок с него приложен при первом выпуске „Вестника изящных искусств“ за 1883 год.

В последние два года пребывания своего в корпусе Верещагин крепко занимался рисованием и стал ходить в 1858 году в Рисовальную школу, помещавшуюся тогда на Бирже. Ему было тогда 16 лет.

Эта школа, находившаяся в ведении Общества поощрения художников, была в то время чем-то вроде приготовительного заведения к Академии художеств, так как с уничтожением „оригинальных“ классов в Академии не было уже в Петербурге никакого учебного заведения, где бы можно было проходить „гипсовые классы“, раньше поступления в Академию. Наплыв учеников в Рисовальную школу был громаден. Множество гимназистов, офицеров садилось в классах за рисованье наряду с мальчиками всевозможных других сословий.

„В 1858 году, — рассказывает мне Ф. Ф. Львов, тогдашний попечитель школы, — ко мне раз пришел кадетик Морского корпуса, очень миниатюрный, красивой наружности. Объявляя себя рисовальщиком, он сказал мне, что будет ходить в классы только по воскресеньям, но что надеется получить позволение ходить и в вечерние классы школы и на неделе. Кадетик этот был В. В. Верещагин. Симпатичная наружность кадетика сразу располагала к нему всех, а его успешные и даровитые занятия рисованием заставляли учителей обращать на него особенное внимание“.

По правилам школы, всякий поступающий ученик, несмотря ни на какие уверения в умении хорошо рисовать, обязан был начинать с низшего класса и только по удостоверению учителя и директора в знании рисования мог быть переведен в высшие классы. Так было и с Верещагиным. Его посадили сначала с мальчиками, но сейчас перевели в „оригинальный класс“, помимо „орнаментов“. За первую же головку с оригинала все ужасно расхвалили его; учителя приходили глазеть на рисунок морского кадетика. Смотритель школы Гернер, чахоточный и добрый человек, повторял много раз: „Вспомните меня, этот Верещагин будет великим артистом!“ Сейчас же после того дали ему рисовать фигуры — и он сразу получил 1-й номер.

Попечитель школы Ф. Ф. Львов с известным профессором Моллером пришли однажды смотреть рисование Верещагина. Моллер заговорил: „Eg macht das aber sehr nett“, а Львов сказал: „Да, но ведь вы потом бросите, как будете офицером?“ — „Напротив, — отвечал Верещагин, — я хочу быть художником“. — „А коли так, то посадите его сейчас на „гипсы“. И посадили.

Любопытна еще одна подробность из тогдашних годов Верещагина.

Сторож школы, старик Филиппов, бывший как бы дядькой мальчуганов-учеников и не раз ссорившийся с ними за шалости, питал особенное расположение к Верещагину. „Если бы, — говорил он, — было у нас таких побольше, так школа была бы лучше. Это такой барин, каких мало. Раньше всех придет, позже всех уйдет, и уже так тих, так тих, что его и не слышать: знает себе рисует. Так как же ему не позволять приходить рисовать в праздники, когда в школе ни души нет! Вот его меньшей брат, так совсем не такой, за тем смотреть надо“.¹

„Мы все крепко побаивались Львова, — рассказывал мне Верещагин, — но я его крепко также и полюбил. Формализма в нем не было, или было меньше, чем у других“.

В 1859 году семейство Верещагиных переехало из деревни в Петербург, по случаю поступления в пансион еще одного из младших сыновей, Александра. Этот последний рассказывает: „Мой брат Василий был тогда в гардемаринских классах и скоро был сделан фельдфебелем гардемаринской роты, т. е. самым главным учеником во всем корпусе. Приходя к нам по субботам домой, брат Василий постоянно рисовал, причем я и другой брат, Михаил, иногда служили ему натурщиками. Мы и мамаша часто заставляли брата Василия заснувшим с карандашом в руке, а свеча горит на столе“. Брат Николай, бывший тогда уже в университете, ложась вечером спать, оставлял брата Василия за рисунками и, просыпаясь рано утром, находил его также заснувшим над бумагой и карандашами, вероятно, поздно ночью.

К весне 1860 года Верещагин кончил курс Морского корпуса первым. Его выпустили из корпуса к пасхе, вместе с его товарищами, по новому тогдашнему правилу, на основании французского примера, не мичманами, а гардемаринами. Недовольные этим, многие из товарищей Верещагина решили оставить морскую службу, и он сам рад был, что есть предлог удрать от службы. Однако ни один не вышел в отставку, кроме него, потому что у него была в виду определенная цель — художество, а у них — никакой. Притом же они испугались чина „прапорщика гарнизонной (ластовой) команды“, которым при отставке наделили по правилу Верещагина. Надо заметить, впрочем, что вообще морская служба вовсе не годилась ни одному из братьев Верещагиных: их всех ужасно укачивало в море, так что во время качки они всегда лежали мертвыми пластами.

Родители Верещагина были очень недовольны его выходом в отставку. Когда только что пошла речь об этом, мать, Анна Николаевна,

¹ Здесь Филиппов говорил про младшего брата, Сергея Васильевича Верещагина, впоследствии убитого в Болгарскую войну. В это время он был также кадетом Морского корпуса.

страстно любившая своего Васю, но не воображавшая, что сын ее — великий талант, прямо говорила, что считает это сущим сумасшествием. Отец менее перечил, но помогать деньгами отказался, чтобы не потакать отставке. Они оба говорили ему: „Подумай, Вася, хорошенько; ведь рисование не даст тебе хлеба и не введет в гостиные“. Но он не слушался никаких уговариваний и твердо стоял на своем. В своем затруднительном положении он пошел сперва к известному железнодорожному деятелю Колиньону, просить занятий по чертежной и рисовальной части, а затем к своему покровителю Львову, рассказал дело и просил совета. Этот, хотя и убежденный в таланте Верещагина, тоже сначала отговаривал его бросать морскую службу и променять верное на неверное. Но потом, видя непреклонную решимость юного художника, сказал ему: „Уладим дело, дадим вам пенсию; приходите, как выйдете из корпуса“.

„Новеньким, чистеньким гардемаринном, с аксельбантом и треугольной шляпой, явился я к нему весной 1860 года, — рассказывает Верещагин. — Львов (ставший с 1859 года конференц-секретарем Академии художеств) представил меня вице-президенту князю Гагарину и объявил, что я буду получать от Академии по 200 рублей в год в продолжение двух лет. Теперь, когда я пишу вам это, у меня слезы на глазах. Спасибо Львову, спасибо до конца моей жизни!“

После выпуска из корпуса Верещагин тотчас же вышел в отставку. Осенью того же 1860 года он поступил в Академию художеств в число учеников профессора Маркова. Кроме того, Львов просил адъюнкт-профессора Бейдемана им заняться. „Бейдеман, тогда еще свежий, — рассказывает Верещагин, — был мне очень полезен. Он первый рядом наглядных примеров поколебал мою веру в необходимость „штриха“, чистоты и опрятности рисунка. Я стал рисовать грязнее и стал получать более далекие номера; однако за последние два рисунка в гипсовых фигурах опять имел номер 1, первым же перешел и в натуральный класс“ (за рисунок торса Геркулеса).

„Со времени знакомства с Бейдеманом, — продолжает он, — я очень много рисовал на улице и прямо с натуры, а еще более на память, все виденное и замеченное. Как было тут не оползеть в моих глазах псевдоклассицизму?..“

Бейдеман незадолго перед тем, только в июле 1860 года, воротился из большого заграничного путешествия по Германии, Италии и Франции, где он пробыл целых три года. Его рассказы о новом французском искусстве и художниках сильно подействовали на Верещагина. „В 1861 году я сколотил гроши, — рассказывает он; — дядя Алексей Васильевич Верещагин (очень богатый человек, отставной лейб-гусар и большой кутила) прислал 100 рублей да отец дал столько же, и я через Штеттин и Берлин поехал в Париж, откуда, за болезнью, пробрался до Пиринеев (Eaux-Vannes). Думаю, что виденное за границей было мне полезно“.

Весной 1861 года Верещагину надо уже было перейти в Академии из 1-го отделения во 2-е; но так как он, по случаю своего заграничного путешествия, не явился на экзамен по некоторым предметам и потому не имел среднего балла, то совет Академии определил: допустить его до экзаменов осенью того же года.

Воротясь через несколько месяцев в Петербург, Верещагин сделал последнюю попытку в классическом роде: он принялся за большую композицию на медаль. Эта медаль подорвала недоверие к его силам даже у матери и она благословила его на дальнейшие занятия. Заданный сюжет был: „Избиение женихов Пенелопы возвратившимся Улиссом“. За эскиз Академия дала ему 2-ю серебрянную медаль, после третнего экзамена в декабре 1862 года. Потом Верещагин вздумал трактовать тот же сюжет в огромных размерах, в виде картона в 5 аршин ширины, писанного сепией. Исполнялся он по-всегдашнему, в особом помещении, отведенном в Академии. Моделями служили Верещагину, кроме академических натурщиков, его братья Александр и Михаил; первый стоял „на натуре“ для всех главных фигур: Улисса, Телемака и Антиноя, которого Улисс пронизывает стрелой в ту минуту, когда тот собирается пить чашу с вином. Вся композиция была подражание Флакману. За эту работу совет Академии после третнего экзамена, в мае 1862 года, объявил Верещагину „похвалу“. Но он сам был недоволен картоном. Он разрезал его на куски и бросил в печку, а когда товарищи и Бейдеман удивлялись, зачем он это сделал, — „бумага-то ведь не виновата“, то он отвечал: „А это для того, чтоб уже наверное не возвращаться к этой чепухе!..“

Конечно, в этой антипатии ко всему „классическому“ главную роль играли собственные понятия и настроение Верещагина. Но протест против „классицизма“ в искусстве был тогда в воздухе — так сильно развилось тогдашнее юношество под влиянием прогрессивных книг и журналов того времени, русских и переводных, под влиянием бесед и прений, происходивших тогда обо всем и повсюду, под влиянием живого обмена мыслей формировавшегося поколения. Не дальше как через несколько месяцев после расправы Верещагина с его „классическим“ картоном, целая толпа молодых людей, которым Академия предложила „классический“ сюжет на 1-ю золотую медаль, отказалась и от сюжета, и от медали, и от возможности ехать на казенный счет за границу; все они вышли из Академии и образовали (1863) художественную „артель“. Современниками Верещагина по Академии были, в это время: во-первых, эти 14 молодых людей, хотя они были все гораздо старше его (Богд. Вениг, Дмитриев-Оренбургский, Литовченко, Песков, Морозов, Корзухин, Крейтан, Шустов, Конст. Маковский, Журавлев, Ник. Петров, Крамской, Лемох, А. Григорьев), а во-вторых, немало выдающихся по даровитости и образованию юных художников, между которыми довольно упомянуть живописца Шварца.

В первую половину 1862 года Верещагин с увлечением слушал лекции Костомарова в Думе и читал почти все, что новая литература давала популярного в науке, чем и пополнил свое корпусное образование.

Однако Верещагин занимался в это время не одним только картоном для Академии. Он работал также и для себя, на свои собственные темы. Так, например, он рисовал дома пока не наскучило, сцены из русской истории для одного иллюстрированного издания. Брат Александр опять „стоял на натуре“ для сцен: „Тризна на могиле Святослава“ и „Крещение Руси“.

Бросив все это в сторону, Верещагин задумал ехать на Кавказ. Когда он рассказал об этом Львову, тому казалось, что Верещагину

еще рано искать самостоятельной работы. „Красок он не знал, — писал мне Ф. Ф. Львов, — он еще недостаточно силен был в работе с натуры, и вообще мне хотелось, чтоб он приобрел более опытности в технике живописи. Но против моего мнения была настойчивая решимость Верещагина: против нее не было достаточно убеждений“. Верещагин оставил Академию и Петербург.

„На Кавказ я приехал, — говорит Верещагин, — летом 1863 года. Чтобы сделать эту поездку, немало времени я питался одним молоком и хлебом и все-таки, приехавши на Кавказ, оказался только с сотнею рублей в кармане. По дороге в Тифлис и в „Белом Ключе“, где жил наместник, великий князь Михаил Николаевич, я, разумеется, много рисовал. Профессор Лагорио, состоявший при великом князе, очень обязательный и добрый человек, рекомендовал меня в семью начальника штаба армии, генерала А. П. Карцева, как учителя рисования“. В этой семье он был принят очень радушно, и с этих пор остался навсегда в самых приятельских отношениях с женою, а потом вдовой этого генерала, Екатериною Николаевною Карцевой. Скоро потом он получил еще уроки: в Межевой школе, в женском училище св. Нины, в военном училище и в одном частном пансионе. Все это вместе давало ему в год около 1500 рублей. Однакоже, как он ни занят был, а все-таки урывался между уроками ходить на „Пески“, рисовать верблюдов, коров, лошадей, баранов и других животных, пригоняемых туда на продажу, рисовать по лавкам, за городом и т. д. „Конечно, только молодость и свобода моя, — говорит Верещагин, — были причиной того, что эта масса уроков не задавила меня. Трудно передать, как я был живуч и как пользовался всяким полчаса времени для наполнения моих альбомов. От этого времени, помню, у меня было три толстых книжки совершенно полных рисунками и отчасти акварелями; часто акварелями и карандашом вместе. Все эти альбомы одни потеряны, другие украдены у меня. Я ездил также по Закавказскому краю, рисовал для Общества сельского хозяйства типы животных. Мне дали открытый лист и 400 рублей денег: их, разумеется, нехватало и на прогоны, но зато я много видел и слышал“.

В Тифлисе Верещагин жил в одном доме с профессором Лагорио, с которым познакомился еще у Бейдемана в Петербурге. Днем он был занят уроками и неутомимым своим рисованием с натуры. По вечерам он приходил к Лагорио, читал ему и его жене многие из тех новых иностранных сочинений, которые тогда переводились с такою ревностью и читались нашей молодежью с такой жадностью — она воспитывалась и росла на них. Всего более и чаще читал таким образом Верещагин, в зиму с 1863 на 1864 год, знаменитую книгу Бокля: „История цивилизации в Англии“. Как и все тогдашнее юношество, 20-летний Верещагин был в восторге от этой книги, полной светлых, новых и могучих взглядов на историю и человечество; он с жаром толковал своим собеседникам то, что им было чуждо или непонятно; и особенно много должен был употребить усилий на то, чтобы растолковать им, что такое „индуктивный“ или „дедуктивный метод“, о котором столько говорится у Бокля. Но, кроме симпатичных слушателей и собеседников, Верещагин встречал в этом доме и упорных противников всего нового и свежего. С такими ему приходилось вести

ярую войну. Жаркие схватки прогрессиста с консерваторами и ретроградными происходили в эту минуту в Тифлисе точно такие же, какие тогда происходили по всей России, и один из оппонентов Верещагина, редактор одной официальной газеты, клеймил Верещагина модным, тогда еще недавно пущенным в оборот прозвищем „нигилиста“, хотя сам был им отчасти.

„Через год, в 1864 году, — говорит Верещагин, — отец прислал мне 1000 рублей.¹ С ними я поехал в Париж, отчасти с намерением издать нечто вроде „Кавказского художественного листка“, отчасти для того, чтобы самому учиться. „Листок“ я хотел издавать с начальником фотографии штаба Гудимой. Несколько, как кажется, небезинтересных листов было напечатано у Лемерсье; но за отказом от дела Гудимы они брошены, как и вся эта затея“.

„Я поступил в мастерскую Жерома. Когда я в первый раз пришел, он спросил меня: „Кто вас рекомендовал ко мне?“ — „Никто, — отвечал я. — Мне нравится то, что вы делаете“, а когда я показал Жерому то, что имел, он очень похвалил и обещал, что „я буду иметь талант“. Жером сказал: „Хорошо, поступайте ко мне“, и Верещагин стал работать в его мастерской и вместе поступил в Парижскую Академию художеств (Ecole des beaux-arts).

„Это произошло не без затруднений, — рассказывает (со слов самого В. В. Верещагина) парижский художественный писатель Монжуайе, в газете „Gaulois“ (декабрь 1879). — У нас тогда уже устали от иностранцев; в этом особенно были виноваты американцы, которые добивались только титула и улепетывали в Нью-Йорк в тот самый день, когда получали право называться „учениками Жерома“. Но, по счастью, граф Ниеверкерке (муж принцессы Матильды и начальник искусств во Франции при Наполеоне III) увидел несколько рисунков Верещагина. Его восхищение распахнуло закрытые двери, и Верещагин вошел с торжеством. Его ожидали в мастерской насмешки учеников. Он не очень-то был согласен сносить их. Буффонство вовсе не годилось этому серьезному человеку, а жестокое обращение еще менее годилось этому кроткому человеку. Сначала, в первый день, его встретили хвалебным уськаньем:

— О, какая чудесная головка!

— Очень шикарная!

Тут были в мастерской: во-первых, Брикар, милый малый, знаменитый по своей шляпе, которую ему прорывали всякий раз, что он бывал в мастерской, и превратившийся впоследствии, по воле своего отца, бриллианщика, в конторщика у Ротшильда. Тут был Пуальпо, фарсер по преимуществу, который очень скоро перешел на сторону более сильную, т. е. Верещагина, ставшего силачом, и кричал своим товарищам по приставанию, когда Верещагин собирался выступить: „Он встает, улепетывайте!“ Тут были еще: Рапен, отличный пейзажист, в то время заслуженный певец; Блан, являвшийся со своим бифстekom и картофелем и аккуратнo стряпавший себе кушанье с луком; забавный Делор и несколько других.

¹ В это время обстоятельства верещагинского семейства поправились вследствие получения богатого наследства после смерти Алексея Васильевича Верещагина, о котором говорено уже выше.

Начался ряд испытаний.

— Ступай, достань нам на два су черного мыла!

— Кто это! Я? Вот еще!

Мастерская трясется от громадного крика, украшенного бранными словами всяческого сорта. И вдруг, — угроза казни:

— Вертел на спину, вертел на спину!

Дело состояло в том, чтобы раздеть пациента, привязать его к чему-то вроде столба и вымазать его с головы до ног синей краской.

Верещагин — ни гу-гу. Он ждал с неподвижными и сердитыми глазами. А знаете, что он собирался сделать? Он 15 лет молчал про это, но теперь можно сказать: он потихоньку вертел в кармане ручку того хорошенького револьвера, которого он никогда не покидал, твердо решившись пустить его в ход при первом же движении.

По счастью, явился в ту минуту другой новичок, который поплатился своею особой.

Впоследствии Верещагин помирился со всеми, но сделался защитником жертв, в число которых чуть было и сам не попал. Его муштабель крепко хлопал по рукам мучителей; из них многие до сих пор еще помнят ужас, происходивший в мастерской, когда поднимался этот атлет со спокойным лицом.

До тех пор Верещагин всего более рисовал. Живопись красками пугала его. Напрасно Жером и Бидà старались уговорить его⁴.

Еще в 1861 году, живя в Пиринеях на целебных водах Еаих-Вопнес, Верещагин познакомился с живописцем Девериа, доживавшим свой век на юге Франции и старавшимся позабыть утраченную свою репутацию. Во время короткого своего знакомства с Верещагиным он пробовал поставить его на „путь истинный“, т. е. отвратить от живой природы и приучить к мысли о необходимости держаться всяких образцов. „Копируйте, копируйте с великих мастеров, — твердил он ему. — Работайте с натуры только тогда лишь, когда сами станете мастером. Я двадцати двух лет написал свою картину „Рождение Генриха IV“.¹ Что я такое стал с тех пор? Необходимость писать картины заставила меня писать с натуры: вот и посмотрите, что из этого вышло“. Но Верещагин и не думал слушаться таких советов. В 1864 году они для него опять возобновились. Жером тотчас же принял за ту самую проповедь, что и старик Девериа, даром что считал его отсталым, а себя совершенно прогрессивным художником. Французы по части теоретической и классной рутинь не уступят никому, ни даже самым закаленным итальянцам. Жером вовсе не знал и не понимал своеобразной и своеобразной природы Верещагина. Отказываться от копирования, отвергиваться от великих „классических“ образцов! Что за странность, что за чудачество! — конечно, думал он, пожимая плечами. Как его самого, Жерома, учили на антиках и копиях, так он думал учить и новоприбывшего русского. Но тот ничего не хотел знать, кроме одной натуры. В самом деле, бежать из Петербурга, от „Женихов

¹ Картина, наделавшая в 1827 году много шума. Но скоро потом Девериа был разжалован из Рафаэлей и Паоло Веронезов и никогда уже более не поднимался в мнении французской публики.

Пенелопы“, для того чтоб в Париже удариться в повторение того же псевдоклассицизма, в святых и героев старинных живописцев! Нет, Верещагин был верен сам себе, последователен и решителен: он отказался выполнять желание Жерома, как за три года прежде отказался выполнять желание живописца Девериа. „Несмотря на все советы Жерома, — рассказывает он, — я настойчиво отказался копировать старые, пожелтевшие и почерневшие полотна Лувра“. В продолжение всей своей жизни Верещагин не сделал ни одной копии. Все, написанное его кистью, было только — „свое“.

Прожив зиму 1864 — 1865 года в Париже, он поехал снова на Кавказ, благодаря деньгам, снова присланным от отца. „Я вырвался из Парижа, — рассказывает Верещагин, — точно из темницы, и принялся рисовать на свободе с каким-то остервенением. Тому свидетель мой альбом, наполненный самыми тонкими и характерными рисунками, какие я когда-либо делал. Альбом этот наполнен за один переезд от Вены до Потю. На Закавказье на этот раз я сделал массу рисунков, изумивших впоследствии Жерома и Бидá. Но краски все еще казались мне так трудны, что я гораздо охотнее работал карандашом и совсем было краски забросил“.

На Кавказе Верещагин пробыл на этот раз всего несколько месяцев, но проехал очень много, повсюду рисуя без устали. Сколько ему пришлось перетерпеть за это время всяческих лишений, трудностей и даже болезней — это он рассказывал впоследствии печатно, в „*Tout du monde*“.

„Один только вид разнообразных и любопытных картин, разбросанных всюду по дороге, мог заставить меня предпринять это трудное и утомительное путешествие“, — говорит он тут в одном месте. В конце того же 1865 года Верещагин воротился в Париж, лишь на очень короткое время заглянув в Петербург.

„Когда Верещагин воротился в Париж после второго своего путешествия на Кавказ, — говорит Монжуайе в своей статье в „*Gaulois*“, — и показал свои альбомы и рисунки Жерому и Бидá, оба стали больше прежнего приставать к нему, чтоб вместо карандаша он скорее принимался за краски. При этом Бидá повторял ему много раз: „Никто не рисует так, как вы!“ И он сам воспользовался одним из тех рисунков Верещагина, которыми так восхищался. В его столько знаменитых иллюстрациях к „Евангелию“, которыми он был в это самое время занят и которые вышли в свет в 1873 году, его превосходный „евангелист Лука“, совершенно в восточном стиле, пишущий на коленях, есть воспроизведение одного этюда Верещагина с его согласия.

В Париже, еще раньше конца года, Верещагин сделал два больших превосходных рисунка черным карандашом на основании своих кавказских этюдов с природы: „Духоборцы на молитве“ и „Религиозная процессия мусульман в Шуше“ (в Ширване). Первый рисунок появился в 1866 году на парижской художественной выставке. „Жером и Бидá были в восхищении от его оригинальности и от типичности действующих лиц (рассказывает Клареси в своей статье о Верещагине, напечатанной в „*Temps*“, в декабре 1881). Но не взирая на все их старания, распорядители выставки повесили этот рисунок так высоко, что никто не мог судить об оконченности и совершенстве рисунка“.

Спустя год, оба рисунка находились также на академической выставке 1867 года в Петербурге, но никто у нас не обратил на них особенного внимания. „Духоборцы“ принадлежат теперь В. М. Жемчужникову, „Процессия в Шуше“ — П. М. Третьякову. Бидя с великим энтузиазмом много наговорил про Верещагина издателю „*Tout du monde*“, отрывки из путешествия Верещагина по Кавказу появились в этом издании в 1868 и 1873 годах с множеством рисунков Верещагина в тексте. То же путешествие, но со значительными дополнениями в тексте и в рисунках, он напечатал в 1870 году по-русски, во „Всемирном путешественнике“.

Всю зиму с 1865 на 1866 год Верещагин провел в Париже отшельником, каким и всегда впоследствии там жил. Такова его натура и вкус, — далеко от вихря, суеты и увлечений парижской жизни. Он проводил все свое время в громадных трудах, как прежде, в Петербурге, не жалея себя. „Я в это время работал часов по 16 в день“, писал он мне впоследствии, в 1875 году.

Весной 1866 года он поехал в Россию, в деревню к отцу. Семейству их теперь принадлежало богатое село Любец, доставшееся по наследству после смерти в 1863 году Алексея Васильевича Верещагина, о котором уже говорено несколько раз выше. „Это имение Любец, — рассказывает мне брат Верещагина Александр, — в 5 верстах от нашей Пертовки; стоит также на самом берегу Шексны. Местоположение здесь очень живописно. Усадьба расположена на высоком берегу, вдали — сосновый лес. На реке постоянно огромное движение пароходов и всяческих судов. Тут же идет бечева с бурлаками. В 60-х годах их было еще очень много, они тянулись по берегу ватагами человек в 60 — 70, загорелые, оборванные, кто в шапках, кто и вовсе без шапок, со всклокоченными волосами, босиком, черпая от времени до времени пригоршнями водицу из реки и распевая свою монотонную бурлацкую песню:

Черная галка,
Чистая полянка,
Да ты же, Макуленька,
Черноброва, здорова,
Чего не ночуешь дома..

На брата наши новгородские бурлаки произвели сильное впечатление, и он летом 1866 года принялся за большую картину: „Бурлаки“ и писал этюды в селе Любец. Натурщиками у него были выбраны все характерные типы, злейшие пьяницы и забулдыги. Так как натурщику приходилось стоять в лямке, натянувши грудью веревку, привязанную к гвоздю на стене, то, бывало, иной старичонко, выпивши кошушку перед такой тяжелой работой, преспокойно и задремлет. Во время этих занятий у них с братом происходила иной раз любопытные разговоры. „Что нового говорят в кабаке?“ — спрашивает В. В. — „Да что нового, говорят, ты — фармазон, в бога не веруешь, родителей мало почитаешь; говорят, разве, дурак, не видишь, что ён под тебя подводит: кабы он тебя раз списал, а то он тебя который раз пишет, то уж это, брат, не даром!“ — „Ну, а ты что же им на это говоришь?“ — „Да что говорить-то, говорю: уж мне, господя, недолго на свете-то жить, — подделывайся под меня али нет, с меня взять нечего“.

Другие этюды бурлаков он писал на Волге, у брата Николая, в Тверской губернии, в Отроковичах.

Картину он начал было писать в 1867 году, в Париже, но не кончил, занявшись рисунками на дереве для добывания денег, когда поссорился с родителями, а потом весь отдавшись изображениям войны. Уцелели, однако, этюды отдельных бурлаков, написанные в 1866 году с натуры. Они теперь находятся в галерее П. М. Третьякова. Верещагин уехал снова в Париж, работать в Ecole des beaux-arts и в мастерской Жерома. В этом прошла вся зима с 1866 на 1867 год и часть 1867 года. Потом он уехал в Туркестан.

С этого отъезда начинается новый период в его жизни. Период воспитания и учения кончился: 25-летний Верещагин из учеников переходит в мастера и самостоятельные художники.

Давайте оглянемся назад, давайте отдадим себе отчет в этом первом периоде художественной жизни Верещагина.

Главной ее чертой представляется мне страстное любопытство к существующему в природе и жизни и столько же страстная потребность передавать это в формах искусства. Покуда он в Петербурге и в деревне, он рисует все, что только характерного и типичного представляют его глазам местности и люди; в Париже он работает точно в таком же направлении, часов по 16 в сутки; позже, на Кавказе, он наполняет целые альбомы набросками людских типов и пейзажей. На первый взгляд покажется, что во всем этом присутствует только интерес этнографический, только иллюстрация того самого рода, которую мы встречаем в рисунках путешествующих художников. И действительно, Верещагин в течение всего этого периода как будто вовсе и не думает о собственном создании, о собственном творчестве. Все сотни и тысячи его рисунков, — сказали бы, пожалуй, иные, — не что иное, как только сырой материал, такая же копия с натуры, какую мог бы представить, побольше попутешествовавши, любой фотограф. Да, сырой материал, но тот материал, на котором его глазу и руке надо было укрепнуть и возмужать. Только после такой страшной работы мог он услышать в Париже от двух из числа капитальнейших современных европейских художников: „Никто так не рисует, как вы!“

Но тут выросла не одна верность глаза, не одно мастерство руки. Вырос и окреп также художественный интеллект. Посмотрите только эту массу людских голов и фигур, разбросанных по страницам „Tour du monde“ и „Всемирного путешественника“. Вы здесь найдете не одни мертвые копии с натуры, но глубокое искание и передачу типов, натур, характеров, до которых обыкновенно нет никакого дела не то что фотографу, но даже слишком большому количеству художников, и путешествующих, и не путешествующих. В тексте Верещагина вы везде услышите, как он жадно вглядывается в натуры и характеры очутившихся перед ним случайно стариков и детей, девушек и взрослых мужчин, старух и мальчиков, мужиков и воинов, ямщиков и духовенства, богатых и нищих, начальников и подчиненных, веселых и печальных, живых и апатичных, умных и глупых, наивных и хитрых, кротких и свирепых — калмыков, нагаев, татар, греков, цыган, русских, кабардинцев, осетин; но посмотрите потом на его картинки при этом тексте и вы найдете опять-

таки то же самое неугомонное *искание человека* и его натуры, ту же самую верную и меткую его передачу. В числе множества превосходных изображений этого рода мне особенно характерными и высокохудожественными кажутся типы „греческих нищих“ на Кавказе и „молоканский пророк“ („Tour du monde“, 1868, стр. 175, „Всемирный путешественник“, 1870, стр. 296). Смесь притворства, оподленности, заискивания и ловкого мошенничества с остатками чего-то благородного в искаженных чертах лица у первых, непоколебимая твердость, серьезность, энергия, ум, хитрость и способность нервно возбуждаться в лице у последнего—это все выражено рукою и душою зрелого уже художника.

Но этого мало. Под конец этого периода становится чувствительна у Верещагина потребность создавать из своего разрозненного материала целые картины, творить фантазию. Кисть еще туго слушалась его, но зато карандашу-то его уже не было никакой помехи, и он сделал им такие два капитальные рисунка со сценами, виденными его собственными глазами, которые стоят двух капитальных картин. Это — „Духоборцы на молитве“ и „Религиозная процессия в Шуше“. Опять, как в „Бурлаках“, проявляется тут впервые та черта, которая потом составляет постоянно, всегда и везде, главную характеристическую особенность созданий Верещагина: изображение не мелких сцен, не мелких интересов, не отдельных даже личностей, а изображение народа целыми массами, как я называю „хором“, с теми важными и значительными интересами, которые постоянно наполняют его, не взирая на „кажущуюся“ ничтожность и мелкоту будничной жизни.

В „Бурлаках“ должна была предстать у Верещагина страшная гнетущая участь русского человека — возового животного, идущего ступня в ступню берегом реки, под палящим солнышком, с веревкой поперек груди. Но эта картина не состоялась. Зато состоялись во всей простоте и правдивости две другие народные картины: в одной — толпа русских изуверов, убежавших со своей родины, чтобы где-то в углу Кавказа невозбранно, невозмутимо и без преследования молиться в избе своей, как им того хочется и как им надо, с кротким видом и глубоко потрясенным сердцем; в другой картине—толпа мусульманских изуверов, изрубивших себе головы и тела саблями, истыкавших себе черепа и щеки стрелами и двигающихся по улице, как тени, среди великолепной солнечной природы, среди музыки и пения, среди энтузиастных взглядов и жестов толпы, среди поклонения и благословений, и все это во имя чего-то, столетия назад совершившегося, но все еще поднимающего пламенную грудь и отуманивающего бедную голову.

Масса народная, ее страдания, ее темнота и непонимание самой же себя — тут программа всего будущего Верещагина.

Представляется теперь вопрос: нужно ли в самом деле было Верещагину жить в молодые свои годы так долго в Париже и учиться у Жерома вместе с Бида? Кто на это может ответить? Мне кажется, сам Верещагин навряд ли разанатомирует это до конца, до последней ниточки. Мне, может быть, на мою долю, казалось бы, что это житье вовсе не было слишком-то нужно: сколько других талантливых наших художников нашли самих себя и выросли во всем своем таланте, со всею

его силою и значительностью, не учившись у Жерома и не живши долго в Париже! Притом же, как ни талантливы Жером и Бида, но ведь их натура совершенно иная, чем у Верещагина. Они часто сухи, поверхностны, они вовсе ни понятия, ни заботы не имеют о „народе“, который для Верещагина — все. Они часто держатся одной только внешности, декорации и мелких подробностей. Да, все это так, и, однакоже, Верещагин, вероятно, был вполне прав, когда, являясь в 1864 году к Жерому, сказал ему, что пришел к нему потому, что „ему нравится то, что делает Жером“. Многое, очень многое и у Жерома, и у Бида должно было быть в высшей степени приятно и симпатично для Верещагина: у обоих было полнейшее отсутствие „идеальности“ и „академичности“ в их картинах и сценах, глубокий несокрушимый реализм при схватывании и передаче жизни, почитание „будничности“ вместо прежних выпренок, понимание „маленького конца жизни“, их страстная любовь к Востоку и часто его изображение; наконец, у Жерома специально — частая ирония и горькое казнение многого ужасного и свирепого, что совершается в жизни. Все это должно было толкнуть Верещагина в Париж и сделать ему приятным побыть и поучиться около Жерома и Бида.

II

Когда в 1860 году Ф. Ф. Львов старался отговорить Верещагина от выхода в отставку из морской службы с тем, чтобы ехать на Кавказ, Верещагин не послушался его и потом, только что явилась малейшая возможность, он стал ездить на Кавказ всякий год, прямо со своей работы в Париже. Для него Кавказ имел постоянно ту самую, ни с чем не сравнимую притягательную силу оригинальности и поэтичности, которую он всегда имел для глубочайших русских художников: Пушкина, Лермонтова, Глинки, гр. Льва Толстого.

Но скоро Верещагину стало и Кавказа мало, и он поехал в Туркестан с намерением видеть войну. Из Туркестана он воротился живописцем войны и потрясающих трагедий, живописцем такого склада, какого прежде еще никто не видывал и не слыхивал ни у нас, ни в Европе.

Верещагин поехал в Туркестан в сентябре 1867 года. С ним в том году познакомился туркестанский генерал-губернатор К. П. Кауфман, желая облегчить ему возможность узнать новозавоеванный восточный край, прикомандировал его к себе на службу с официальным титулом: „состоящий при генерал-губернаторе прапорщик Верещагин“. Военной формы он, однакоже, не носил, а ходил в штатском платье и в бороде с согласия Кауфмана.

„Это сушая каторга проехать от Оренбурга до Ташкента“, — пишет Верещагин в „*Tour du monde*“. И, однакоже, он эту каторгу храбро проделал из любви к живописи и новизне, представляемой ему в том краю природою, людьми и жизнью. Добравшись через степи, форт № 1, Джанкент, форт № 2, форт Перовский, город Туркестан, Джемкент в три недели до Ташкента, он там засел на всю зиму. И здесь, как во всю дорогу, он не переставал ни единой, кажется, минуты смотреть и смотреть, рисовать и рисовать.

В конце апреля 1868 года Верещагин оставил Ташкент и пустился в дальнейшее путешествие на юг, по направлению к Ходженту. Приблизительно на полдороге он остановился в большой киргизской деревне Бука и думал пожить и порисовать там довольно долго, но все неожиданно переменялось.

Сначала пронеслась весть, что бухарский эмир в Самарканде и собирается воевать с Россией. Верещагин этому не поверил и преспокойно остался в Буке. Но скоро весть о войне подтвердилась.

„Я был уже несколько дней в Буке, — пишет он в „Tour du monde“ 1873 года, — как вдруг узнал из только что полученного письма, что Россия готовится к походу на Бухару и что авангард нашего отряда даже выступил. Раньше этого известия я весь был предан мирным занятиям, восхищаясь природой, прогуливался, расспрашивал, писал, рисовал. Война! И так близко от меня, в сердце Средней Азии! Мне захотелось увидеть из близи свалку битв, и я тотчас же покинул деревню Бука, где собирался пробыть гораздо дольше... Слухи о войне уже распространились по стране, и я скоро заметил это на отношениях ко мне жителей Буки. Только что выходя из дому, я уже видел свирепые взгляды. Проснулась внезапно вся недоверчивость мусульманина к христианину, побежденного к победителю. Те самые люди, что так бесцеремонно совали пальцы в мой плав и не пропускали случая попить моего чайку, притворялись теперь, что не замечают меня и нарочно не отвечали на мой поклон. Все в них говорило мне: „Эй ты, христианин! Наше брюхо принимало угощение от кафира, но это было скорее не из дружбы, а из жалости к тебе, собака!“

Однако не взирая ни на что, Верещагин поскакал по направлению к Самарканду.

И все-таки он не поспел туда во-время: и его самого и его спутника, Ив. Ал. Хлудова (сына известного москвича-миллионера, прославившегося как тут в Средней Азии, так еще прежде в Англии и Америке коммерческою предприимчивостью), их обоих задержали в дороге, потому что от генерал-губернатора был отдан приказ никого не пропускать. Верещагин был в отчаянии. „Опять запаздывание! — говорил он сам себе. — Самарканд возьмут без тебя. Ты не увидишь сражения, сколько тебе ни хочется присутствовать при этом новом для тебя зрелище!“ („Tour du monde“). Наконец после многих хлопот и усилий он приехал в Самарканд, но только уже на другой день после вступления туда русских войск без боя, 2 мая 1868 года. „Въехав на вершину холма, — рассказывает Верещагин в „Tour du monde“, — я остановился ослепленный и, можно сказать, подавленный удивлением и восторгом. Самарканд лежал внизу подо мною, затопленный зеленью. Над его садами и домами поднимались древние гигантские мечети, и я, пришедший из такой дали, готовился вступить в город, когда-то великолепный, столицу Тамерланову...“

Водворившись в Самарканде, Верещагин тотчас принялся бродить по городу и разъезжать по окрестностям, рассматривая и изучая завлекательный для него новый восточный край, рисуя все поражавшее его. Напрасно его останавливал помощник самаркандского коменданта, хорошо известный в Туркестане майор Серов. Он умолял Верещагина не рисковать жизнью, не ездить по окрестностям без

конвоя; но Верещагин его не слушался и продолжал ходить и ездить всюду один.

В это время, вследствие новых неприязненных демонстраций бухарского эмира, был выдвинут навстречу ему русский отряд, и считавшаяся неприступной крепость Катты-Курган без сопротивления отворила свои ворота. Скоро потом прибыли сюда, в русский лагерь, два посланника от эмира для переговоров. Переговоры эти вел, с нашей стороны, правитель канцелярии генерал-губернатора генерал Гейнс, а роль секретаря выполнял при нем на этот раз — Верещагин. Лежа на траве, пока другие сидели на коврах, он быстро и верно записывал все происходившие совещания и разговоры. Его отчет, можно сказать, стенографический и в высшей степени характерный и интересный, уцелел до сих пор. Ему следует однажды появиться в печати. Переговоры, однако, не привели ни к чему, и военные действия возобновились. Многие предвещали генерала Кауфмана, что что-то недоброе готовится в Самарканде. Верещагин, много раз собственными глазами имевший случай видеть, как муллы перед домами и на базарах фанатизируют народ к восстанию, также предвещал Кауфмана; но этому последнему нельзя было останавливаться, и он двинулся вперед с главным своим отрядом (тысячи в полторы человек), оставив в Самарканде лишь гарнизон человек 500 под командой коменданта барона Штемпеля. В городе оставалось также человек 200—300 русских солдат, раненных при последних боях или вообще больных.

Но пока генерал Кауфман одерживал под Зербулахом блестящую победу над бухарским войском под предводительством Омер-бея, беглого русского казака, узбеки, тайно сговорившись с жителями Самарканды, вдруг громадными массами (тысяч в 25, говорит Вамбери) окружили город и сделали последнее усилие, чтобы освободить Тамерланову столицу, драгоценную жемчужину Средней Азии. И тут, неожиданно-негаданно, Верещагину пришлось не только „увидать“ войну, но и принять в ней громадное участие лично. Он ничего не потерял, что Самарканд был взят без него. Тут произошло теперь многое такое, что затмевало все предыдущие события.

Я могу рассказать тогдашние дела со слов нескольких очевидцев, частью даже со слов самого генерала Кауфмана, переданных мне знакомыми мне военными,¹ и, наконец, частью по рассказам самого Верещагина.

Верещагин не пошел к Зербулаху. Он остался в Самарканде и собирался в дальнейшее путешествие по Туркестану, „так как пыль и крики мало знакомили меня, — говорит он, — с настоящею войною“. В это время массы неприятеля обложили крепость и через день пошли на штурм. Вдруг он услышал выстрелы и крики „ур!“² на стенах. Он так и бросил недопитый чай, схватил револьвер и побежал в самое опасное место. Тут он пробыл в поминутных боях целых 8 дней. Может быть, ни один солдат, ни один офицер не работал столько,

¹ Генералом А. К. Гейнсом и другими, а также г. Куном, чиновником особых поручений при генерале Кауфмане. — В. С.

² „Ур“ по-татарски значит: „бей! катый!“ Это — обычный крик татар в бою. От него, несомненно, произошло русское „ура“.

сколько Верещагин. Он поспевал всюду, на всех вылазках был впереди, несколько раз схватывался в рукопашную с узбеками, и только подоспевавшие во время солдаты выручали его из верной смерти, так как на него накидывалось иногда по нескольку человек. Однажды схватившая его толпа узбеков затащила его в лавочку и собиралась с ним покончить; но несколько прибежавших русских солдат мгновенно освободили его и перебили неприятеля. Когда уставшие солдаты не двигались более с места, Верещагин сам, своими руками, нагружал трупы на арбы. Громадная масса людских и лошадиных трупов гнила под знойными лучами майского туркестанского солнца у самых стен Самарканда, грозила болезнями и буквально отравляла воздух. Никто почти из солдат не хотел притронуться к этим трупам, представлявшим вид какого-то киселя. Верещагин решился взяться и за это дело. Он втыкал штык в тела и проталкивал их от стен. Когда однажды неприятель взшел на стену и, привязав красное знамя на ближайшей сакле, бросился на русские пушки, Верещагин, видя, что „ура“-то все кричат, но никто не идет вперед, даже несмотря на то, что полковник Назаров, один из самых храбрых защитников Самарканда, приказал офицерам шашками гнать солдат вперед и сам бил направо и налево, — бросился вперед, крикнувши: „За мной, братцы!“ Он увлек солдат и отогнал неприятеля. Около него было убито во второй день штурма около 40 человек, из которых некоторые залили своею кровью все его пальто (пальто было тут у него роскошью: почти все остальное время штурма Верещагин был в одной рубашке и холщевых штанах, с солдатским ружьем со штыком в руках, на голове поярковая шляпа; а когда пульей ее сбило у него с головы, он надел себе от жары чехол офицерской фуражки; у пояса у него была сума с патронами). Раз у него перебило пульей ружье у самой груди; другой раз он получил страшный удар в ногу камнем — они сыпались на русских градом из саклей. Крови вытекло немало из раны, но Верещагину было стыдно показать себя потом „раненым камнем“. Он отвязал узбекское знамя, несмотря на то, что в эти минуты по его рукам стреляли, и снес его полковнику Назарову, который отдал его солдатам на портянки. „Дрались, не переставая, 8 дней и 8 ночей, — рассказывает Кларети, — со слов Верещагина, в „Figaro“ (декабрь 1881 года). Штурм был отчаянный, он шел без единой перемижки: на военном совете решено было взорвать крепость в крайности. Смерть была неизбежна. Сдаться — это значило осуждать свою голову на отрубление. Но таинственный голос шептал Верещагину: „Ты не будешь убит, и все, что теперь видишь, ты это однажды нарисуешь на картинах!“ Особенно один час был грозен и безнадежен. Ночью нападающие сожгли большие городские ворота и яростно бросились вперед через огонь. Но их оттеснили. „Я помню свирепые головы варваров, — рассказывал Верещагин, — красные отблески на штыках наших солдат и поминутные командные крики артиллерийского офицера!“

Горсточка русских защитников Самарканда продолжала мужественно отбивать штурм и днем и ночью. Все спали у ворот между солдатами, среди массы блох и вшей. Купцы, бывшие в крепости, все время молились богу и угощали офицеров, а с ними и Верещагина, борщом и чаем. Весь гарнизон звал Верещагина, совсем постороннего, „Василием Васильевичем“, словно кого-то самого близкого „своего“,

Посылали из крепости одного вестника за другим к Кауфману, чтобы уведомить его об отчаянном положении Самарканда, готового опять воротиться в азиатские руки, но все посланные киргизы попадались в руки неприятеля, всем им резали головы. Наконец один на седьмой день добрался до Кауфмана и принес ему немецкую записочку от командира, где говорилось, что гарнизон в крайности: нет соли, нет воды, половина людей перебита и перерезана. Кауфман воротился, поднял на штык весь город, сжег базар. Но все товарищи по защите Самарканда приписывали Верещагину одну из самых главных ролей в этом деле; он отстоял даже одну русскую пушку (а приобретение хотя бы одной пушки было очень важно для узбеков: у них были только фальконеты). Рассказывали даже, будто солдаты заявили, что раньше, чем Верещагину, никому не следует и крестов-то давать. Генерал Кауфман, едва въехав в Самарканд, выслушал от коменданта Штемпеля доклад о том, что, не будь тут Верещагина, быть может, не удалось бы отстоять Самарканд. Впечатление победы туркменов было бы по всей Средней Азии громадное. Полковник Назаров тоже горячо подтверждал о необычайном участии Верещагина. Раненые солдаты, сложенные во дворце эмира, целовали руки начальнику штаба, обрадованные возвращением русских, и громко заявляли, что, не будь тут „Василия Васильевича“, пропал бы Самарканд! Еще на месте битвы товарищи поздравляли Верещагина с „первым крестом“. Услыхав все, что без него происходило, генерал Кауфман взглянул около себя, но нигде не видать было Верещагина. Его послали отыскивать, насилиу отыскали. Он где-то спал мертвым сном после 8-дневной муки и утомления. Тогда Кауфман перед всем своим штабом благодарил Верещагина. Но этому было досадно видеть, как те самые люди, которые всего за день перед тем на чем свет стоит бранили генерала Кауфмана, теперь расстились перед ним: и он, со всегдашней правдивостью и смелостью, прямо при всех сказал генералу Кауфману, что в эти дни общий голос всех солдат был тот, что он, „крепость не устроивши, ушел“. Уверяли тогда, будто генерал Пистолькорс (теперь уже умерший), лихой кавалерист, советовал расстрелять за это Верещагина. Но генерал Кауфман был человек редкий, вовсе нерутинный и недюжинный, человек умный, высоко честный и благородный, а потому способный понимать честность и благородство также и в других. Ему и в голову не пришло расправляться с Верещагиным так, как его учили другие. Он представил государю императору о делах Верещагина и ходатайствовал об офицерском Георгии для него. Но Верещагин еще ранее упрасивал генерала Кауфмана оставить его без наград, так как думал, что человеку можно прожить и без них. Кауфман сначала был очень рассержен, пришел даже в негодование; потом, душевно любя и уважая Верещагина, стал уговаривать. Когда назначение пришло, Кауфман победил его упорство только тем, что снял с собственной груди крест, 15 лет им носимый, и надел на Верещагина. Тот, бледный и мрачный, стоял, заложив руки за спину и прислонясь спиной к стене. Он молча покорился. Скоро потом самые сердечные отношения между ними, однакоже, возобновились.

Верещагин провел лишь несколько месяцев в Туркестане, то в разъездах и маленьких путешествиях, то в Самарканде и Ташкенте за холстами и кистями. Но как ни много он работал в это время,

а все-таки попрежнему продолжал много и читать. Он все более читал в это время Спенсера, а из русских журналов „Вестник Европы“.

В конце 1868—1869 года он приехал в Европу и, по-всегдашнему, тотчас же поскакал в Париж. Когда же ранней весной или в начале 1869 года приехал в Петербург со всем своим штабом Кауфман, Верещагин тоже сюда приехал и предложил устроить большую „Туркестанскую выставку“, еще первую в России. Он получил на то разрешение и устроил ее великолепно, с большим блеском и необыкновенно художественно: он сам ее расставлял, развешивал и прибывал. Поместилась она в доме министерства государственных имуществ (тогдашний министр, генерал-адъютант Зеленый, был большой приятель Кауфмана). В одной зале поместились зоологические и минералогические коллекции Северцова и Татаринова, в двух других — этнографические коллекции оружия, одежды, ковров и всяческих туземных бытовых произведений, принадлежащих самому Верещагину, генералу Гейнсу, Черняеву и другим. Наконец еще одна особая зала была наполнена картинами, этюдами и рисунками Верещагина.

Эта выставка (бесплатная) была диковинкой для Петербурга. На нее с любопытством ходили толпы народа. Все оставались очень довольны картинами и набросками Верещагина, но, кажется, никто не замечал еще в них настоящего художественного их значения. Для всех Верещагин был живописец совершенно новый, совершенно неизвестный — два его рисунка с выставки 1867 года, „Духоборцы“ и „Религиозная процессия“, давно уже были забыты или остались мало замеченными; ни о каких других его произведениях ничего не было слышно, и большинство скорее смотрело на его картины, как на нечто этнографическое, как и на всю остальную выставку. „Голос“ (№ 86) говорил, что собрание Верещагина „представляет необыкновенный интерес“, а почему? Потому только, что талантливый художник избирал сюжеты своих работ таким образом, что их собрание „дает очень живое понятие о наружности и нравах жителей Туркестанского края; перед вами множество характеристических типов, взятых из самых разнообразных слоев туземного общества, начиная от ученого муллы и кончая индийцем-бродягой, забредшим в Туркестан...“ и т. д. — одним словом, писателю „Голоса“ картины Верещагина казались интересными преимущественно со стороны научной, нравоописательной. Картины же: „После неудачи“ и „После удачи“, казались автору очень интересны специально потому, что здесь „с необыкновенной яркостью выступает характер той жизни, которую приходилось вести первое время завоевателям Туркестана“. Самостоятельного творчества и художественного создания автор тут никакого еще не открывал. Что фотографии, снятые с натуры для иллюстрации, что картины, написанные Верещагиным, — между теми и другими ему не видно было никакой разницы. „Биржевые ведомости“ (высказавшие, впрочем, свое мнение не тотчас же, а позже, по поводу верещагинской выставки 1874 года, в своем № 85) сравнивали Верещагина с Горшельтом и отдавали этому последнему предпочтение во всех отношениях. „Горшельт, — говорили они, — явился на Кавказ художником, уже сложившимся, знающим свои средства. В первой выставке работ г. Верещагина (1869), напротив, видно было еще колебание его в выборе направления.

И эта недостаточная подготовленность не могла не заставлять художника ограничиваться одиночным изучением особей, его поразивших, ибо для группировки более трудной нехватало у него силы и опытности, а глаз не успел еще приобрести меткости в выборе картинных пятен для рисунка...“ Впрочем, не все газеты высказывали такие карикатурные мнения, как „Голос“ и „Биржевые ведомости“. В „С.-Петербургских ведомостях“ (№ 105) мы находим несколько отзывов, вполне верных, метких и в высшей степени симпатичных. „Произведения Верещагина, — было тут сказано, — оставляют далеко за собой все то, что привозили до сих пор из своих путешествий наши художники-туристы. Картины Верещагина масляными красками свидетельствуют о его способности удачно выбирать предметы для наблюдения и глубоко понимать наблюдаемое. Несколько выставленных им головок, изображающих типы местных жителей, столь выразительны и дышат такой правдой, что, не выдавши ни разу подобных физиономий, можно утверждать, что художник выбрал и изобразил личности самые характерные. В более сложных картинах своих Верещагин внес интерес общечеловеческий в изображение нравов, которые другому показались бы только дикими или смешными... Он прекрасно владеет кистью и колоритом...“

Такого мнения были у нас в то время, по счастью, многие. Помимо газет, в обществе петербургском быстро разнеслась весть о новом живописце-восточнике и его необыкновенно талантливых картинах, столько не похожих на все, что до тех пор было у нас известно. При том же Туркестан в высшей степени занимал тогда общее любопытство. Верещагинскими картинами восхищались очень многие, не смотря даже на то, что их живопись была лишена всякого блеска и колоритности, представляла что-то мутное и мрачное, сухое и коричневое, не дававшее даже и издали подозревать великолепный, полный лучезарного света колорит будущего Верещагина.

Из четырех главных картин на выставке две принадлежали генералу Гейнсу: это „После удачи“ и „После неудачи“. С Гейнсом Верещагин близко сошелся и подружился в Туркестане и, по его собственным словам, многим был ему обязан. Он подарил ему, в разное время, некоторые из лучших тогдашних своих произведений: все этюды для картины „Бурлаки“, большой рисунок „Религиозная процессия в Шуше“, множество этюдов туркестанских типов и две едва ли не первые тогда картинки с военным содержанием: „После неудачи“, „После удачи“. Они произвели глубокое впечатление и на императора Александра II и на императрицу Марию Александровну при первом же посещении ими туркестанской выставки: государь долго не отходил от них, императрица вздрогнула при первом же взгляде. В самом деле, в каких прежних „военных картинах“ бывала представлена такая неподкупная, такая беспощадная правда? Тотчас после окончания выставки обе картины были поднесены генералом Гейнсом государю императору, и он их так любил, что они постоянно потом висели у него в кабинете. Третья картина „Опиумеды“ была поднесена генералом Кауфманом почти тотчас же после выставки великой княгине Александре Петровне, которая еще во время выставки в высшей степени восторгалась и оригинальным, талантливым автором, и этой потрясающей его картиной.

Четвертая картина „Бача и его поклонники“ присутствовала на выставке лишь в виде фотографии. Генерал Кауфман заметил как-то художнику, что она неприлична, и Верещагин, всегда столько впечатлительный, уничтожил оригинал. С него осталось лишь 4—5 фотографических копий.¹ Впрочем, такое преследование сюжета, действительно еще небывалого в художественных коллекциях, не помешало появлению его в свет, как одной из иллюстраций путешествия Верещагина по Средней Азии („*Tour du monde*, 1873), вместе с первыми тремя картинами и многими другими туркестанскими сюжетами.

Зная характер и натуру Верещагина, я никогда не мог довольно удивиться тому, как он мог в 1868 и 1869 годах разрознивать свои картины? Уже и в то время у него ясно звучала та самая нота, которая впоследствии так громко слышна во всей его художественной деятельности: это — желание, это — потребность рисовать не отдельные картины и картинки, а полные, многосоставные, крепко связанные целые. У него задачи — всегда такие многосложные, его ум и дух адресуются всегда к стольким разнообразным сторонам предмета, что в одной, даже в двух-трех картинах этого не выскажешь, и надобен их целый ряд. Как я уже говорил выше, Верещагин — живописец „хоров“ и „народа“; мелочами и пустяками большинства европейских живописцев он вовсе не умеет интересоваться. Если не в 1869 году, тотчас же с первого появления его на выставке, то по крайней мере теперь, я думаю, каждому совершенно ясно, что с самого приезда в Туркестан Верещагин, ошеломленный, до глубины души потрясенный жизнью и людьми глухого Востока, принялся не за отдельные картины, а за целый ряд их, составляющий одно целое. Еще до войны и Самарканда он начал брать одну за другою главные ноты среднеазиатской „мирной“, ежедневной жизни. „Опиумеды“, „Бача“, „Дервиши“, „Нищие“, „Жиды-торговцы“ — вообще все главные типы и сцены из числа иллюстраций „*Tour du monde*“ 1873 года, присутствовавшие в оригиналах на туркестанской выставке 1869 года, явно составляют разрозненные части одного и того же неразрывного целого, притом целого еще недоконченного и лишь перерванного совершенно случайно поездкой 1868—1869 года в Париж и Петербург. Поэтому я не возьму в толк, как мог Верещагин, всегда столько полный своими задачами, всегда столько упорный и непреклонный, раздавать в разные руки отдельные куски одной общей картины? Это мне представляется тем же самым, как если бы автор многосложного романа, поэмы, драмы раздавал по разным рукам отдельные главы, сцены, явления одного и того же произведения.

Картины и этюды туркестанской выставки 1869 года должны бы находиться все вместе, в том самом музее или собрании, где собраны остальные картины и этюды, возникшие вследствие пребывания Верещагина в Туркестане. Это — все страницы одной и той же книги. Всего более я горюю об отсутствии здесь „Опиумедов“, которые составляют, быть может, высший и крупнейший *chef d'oeuvre* Верещагина того периода. Я буду говорить обо всей коллекции ниже, за один раз.

¹ Один из этих редчайших экземпляров принадлежит автору статьи.

Раннею весною 1869 года Верещагин поехал вторым разом в Туркестан, написал тут красками множество картин и этюдов, нарисовал карандашом еще большее количество этюдов и набросков, потом совершил путешествие по киргизским степям и по Семиреченской области, до Чугучака, т. е. до границ Китая. Во время этого путешествия он подвергался бесчисленным опасностям на границах Китая, потому что эта страна была объята войною с дунганями. „Я был в очень опасных свалках на китайской границе в наших набегах, — рассказывает сам Верещагин. — Тут однажды я даже сам отбивался и отбивал одного офицера от целой массы таранчей карманным револьвером“.

Что касается вообще до пребывания его с 1868 по 1870 год в Туркестанском крае, то Верещагин замечает, что он много был обязан просвещенному вниманию генерала Кауфмана. „Генерал Гейнс, — продолжает он, — много помогал мне во всем. Генерал Гомзин был также добр. Главная помощь пришла от моего доброго отца, который сказал, что не хочет, чтобы дети дожидались его смерти, и разделил нам свое имение, оставшись сам почти ни с чем. На деньги, полученные мною от проданного из моей части леса, я мог кончить свои картины, привез их в Питер и выставил“.

Это „окончание“ туркестанских картин произошло в Мюнхене.

III

Верещагин переселился из Азии в Мюнхен в 1871 году. Он занял здесь после смерти Горшельта (3 апреля 1871 года н. ст.) его обширную мастерскую и, кроме того, устроил за городом для работы прямо на воздухе и солнце еще временную деревянную мастерскую — в виду высокой ограды, с навесами, под которыми, то под тем, то под другим, смотря по времени дня, мог свободно писать, когда натура стояла в середине на солнце. Он засел в Мюнхене на целых три года. Что он в эти три года сделал — это громадно, это непостижимо уже и по внешнему объему картин, составляющих целую галерею, но еще более это громадно и непостижимо по новизне, силе и глубине высказанного кистью содержания. И что особенно бросается в глаза при взгляде на картины этого периода, это то, что в самой живописи Верещагина произошел необычайный переворот. Этот человек, почти боявшийся краски, чуравшийся от нее, одно время даже думавший забросить ее вовсе, чтобы только рисовать одним карандашом, внезапно становится великолепным колористом, точно будто он снял с себя одну шкурку и явился в совершенно новой, дотоле невиданной и неизвестной. Отбросив в сторону прежнюю сухую, жесткую, мрачную краску, еще лежавшую на всем, писанном у него в Азии, он становится светлым, блестящим, жизненно-правдивым по кисти своей, и в картинах его разливается горячее, знойное солнце, дотоле только глубоко почувствованное им грудью, но отсутствовавшее на его холстах. К 30-м годам своей жизни Верещагин стал одним из самых необыкновенных колористов, какие только появлялись в Европе в последние века. Подобных превращений мало можно указать в истории искусства.

Прожил Верещагин в Мюнхене эти годы (1871, 72 и часть 73) таким же затворником, каким прежде всегда жил в Париже. Он почти нигде и ни у кого не бывал, видался только почти исключительно с двумя талантливыми художниками-баталистами: русским, профессором Коцебу, и польским — Брандтом, но и то очень редко. Впрочем, он аккуратно еженедельно посещал мюнхенскую художественную выставку. Все время уходило у него на картины.

В 1872 году три из числа первоначальных туркестанских картин Верещагина появились в Лондоне на одной из выставок (в построенных вновь среди кенгсингтонских садов громадных зданиях), которые англичане желали сделать ежегодными „всемирными“ — что им, впрочем, не удалось. Три эти картины были: „После удачи“, „После неудачи“ и „Опиумеды“. Их послал в Лондон великий князь Владимир Александрович, принимавший в это время особенное участие в русском художественном отделе лондонской выставки. Картины Верещагина произвели на англичан необычайный эффект. „Times“ (4 апреля 1873 года, № 93) говорил, вспоминая прошлогоднюю выставку, что „как ни возмутительны были сюжеты картин, но они поражали такой правдой и силой выполнения, что производили тогда неизгладимое впечатление“. Художественный критик Аткинсон писал („An art tour to Northern capitals of Europe“), что в 1872 году Верещагин „произвел великое впечатление в Лондоне“, но с английским филистерством прибавлял, что уже и в это время Верещагин „мог за пояс заткнуть своего учителя Жерома созданиями, никем не превзойденными по жесткому цинизму и хладнокровной жестокости“ (точно будто Верещагину сердечно лобы приходились те азиатские ужасы, которые он воспроизводил!).

К весне 1873 года у Верещагина была уже совершенно окончена главная масса туркестанских картин. Быть может, вследствие прошлогоднего успеха, он свез эти картины вместе с этюдами, деланными на месте, в Азии, в Лондон и в апреле выставил в Хрустальном дворце. В предисловии к каталогу, превосходно составленному им самим (и переведенному на английский язык великим его почитателем Дельмаром Морганом, членом лондонского Географического общества, бывавшим прежде в России), Верещагин говорил: „Варварство среднеазиатского населения так громадно, а экономическое и социальное положение в таком упадке, что чем скорее проникнет туда с того или другого конца европейская цивилизация, тем лучше. Если мои верные очерки помогут уничтожению недоверчивости английской публики к их естественным друзьям и соседям в Средней Азии, тягость путешествия и труд устройства выставки будут более чем вознаграждены“. Но в начале каталога стояло также извещение, что „ни одна картина не продается“. Выставка продолжалась четыре месяца.

Впечатление, произведенное на английскую публику, было опять необычайно. В массе лондонских газет появились статьи, мало того что сочувственные, но восторженные. Многие иллюстрированные журналы тотчас напечатали портреты и краткие (далеко не вполне верные) биографии Верещагина. Для примера я приведу несколько выдержек из характернейших статей.

Газета „Times“ (4 апреля) очень восхищалась силой исполнения и глубоким изучением предмета, уменьем владеть красками и эффектами

освещения. Про некоторые картины, особенно про „Стражей у дворца эмира“, газета говорила, что „сколько их ни хвали, все будет мало: так далеко идет реализм в изображении этих живописных дикарей...“ А когда, спустя три месяца, было выставлено еще 18 новых картин, „Times“ (в своем номере 9 июля) приветствовала и их с восхищением, говоря, что на таких произведениях „надо учиться“.

„Graphic“ (12 апреля) тоже признавал „Стражей у дворца эмира“ перлом всего собрания, а собрание это — „полным достоинств необычайных!“.

„Pall Mall Gazette“ (9 апреля) говорила: „Мы отроду не видывали более живого изображения почти вовсе неведомого мира. Назвать большинство произведений г. Верещагина (как он сам это делает) эскизами — было бы несправедливо; до того совершенно и верно вполне все, что писал этот художник при бог знает каких затруднениях. Этюды масляными красками никак не могут считаться „набросками“, разве по величине... Везде Верещагин оказывается столько же превосходным колористом, как и рисовальщиком. Как ландшафты, так и перспективы его свидетельствуют о необыкновенной верности представления, отчетливости и простоте стиля, а также о тонком художественном вкусе... Знойный дневной свет Туркестана — вот что Верещагин любит более всего... В результате у него является несколько картин ослепительного света и жизни, интересных по изображенным тут впервые сценам, а также потому, что они знакомят нас с оригинальным и значительным художником...“ Про рисунки карандашом газета говорила, что это такая коллекция для этнографа и физиономиста, которая не имеет себе подобной.

Газета „Spectator“ (12 апреля), наполнив несколько столбцов восторженными описаниями каждой отдельной картины Верещагина, их блеска, силы и выражения, говорила, что „они не похожи ни на что, когда-либо виденное в Англии, они стоят одиноки в своей красоте и варварстве...“ Про пейзажи критик говорил: „Эти страшные ущелья с желтыми долинами внизу; эти широкие красные горы с зелеными жилами; чудные пестрые и белые цветы, высокие и ветвистые, словно наши деревья; глубокая голубизна тихих вод; суровые наслупленные скалы; тропинки, сверкающие красками, подобно дорожкам из драгоценных камней в древних восточных легендах — все это неслыханные и невиданные вещи в живописи...“

„Saturday Review“ (26 апреля) говорила, что не вполне доверяет тем ужасам, какие рисует Верещагин, например, пирамиды из черепов в степи — должно быть — дескать, этого вовсе и нет на свете, но все-таки удивлялась „мастерству“ Верещагина, заявляла, что он по технике своей совершенно отличается и от парижской школы Жерома, и от мюнхенской Каульбаха и Пилоти. „Дикая сила Верещагина — не французская и не баварская, — говорил критик: — она полуварварская и русская...“ В общем, английский писатель произносил такое пророчество: „Если не ошибаемся, этот русский сделает себе европейское имя“. Это предсказание, кажется, достаточно оправдалось!

Аткинсон в своем „An art tour“, распространяясь о живописности верещагинских сюжетов, о верности и мастерстве его изображений, о чрезвычайной „зрелости“ его ландшафтов, заявляет, как общий

вывод, что сцены Верещагина — страшны, потому что глубоко правдивы, а что сам он доказывает „способность русских художников шагнуть на новые пути“.

Пока все это происходило, думалось и писалось в Лондоне, в Вене шла всемирная выставка. Понятно, что там не могло быть верещагинских картин. Их заменял один всего небольшой этюд масляными красками: „Голова ташкентца“. Но как ни превосходно, как ни поразительно рельефно была написана эта голова, посетители всемирной выставки не имели бы понятия о Верещагине, если б тут же не была выставлена в фотографическом отделе, как выставочный контингент мюнхенского фотографа Обернеттера, целая коллекция двадцати больших снимков с тех самых картин, которые в эту минуту поражали Лондон. Я помню, как и я, на свою долю, был изумлен в Вене, случайно забредя вместе с Антокольским в тот угол всемирной выставки, где висели эти фотографии. Мы только что вместе восхищались двумя самыми тузовыми картинами выставки: „Портретом Прима Реньо и „Бурлаками“ Репина — и вдруг, это неожиданное, совершенно нечаянное знакомство с какими-то еще новыми поразительными картинами; да еще нового, нам совершенно неизвестного художника! Надо сказать, что до той минуты я не видел ни единой картины Верещагина: на выставке 1869 года в Петербурге я не мог быть; четыре же главные ее картины: „Опиумеды“, „Бача“, „После удаи“, „После неудачи“, я узнал лишь позже, по „Всемирной иллюстрации“. Антокольский тоже не знал картин и этюдов Верещагина 1869 года (он был тогда, кажется, в Берлине). Тем громаднее и поразительнее было на обоих нас впечатление от этих картин, от этих неслыханных и невиданных сюжетов. Нужды нет, что тут не было красок, а только одни фотографии — мы оба разом и до корней души были потрясены. Мы долго простояли перед этими серо-лиловыми листами, но нам казалось, что перед нашими глазами расстилаются все чудеса совершеннейших палитр. Потом мы всякий день ходили, еще и еще, рассматривать эти столько новые художественные чудеса.

Отдавая впоследствии отчет об искусстве на венской всемирной выставке (в „С.-Петербургских ведомостях“, перепечатанный потом отдельным томом) — причем мой отчет был едва ли не *единственный* тогда во всей русской журналистике, — я говорил, что, по-моему, Верещагин для нас то же, что Жером для Франции: у него то же затаенное негодование против возмутительных событий прежнего и нового времени, тот же дух протеста против безобразий и варварств в истории и жизни, и вместе то же мастерство, сила, почти резкость выражения. Я указывал на то, что гораздо нужнее было бы, чтобы в русском отделе, а не в чьем-то чужом, висели такие создания Верещагина, вместо разных каких-то картонов и планов. В заключение я особенно выражал свое удивление перед картиной: „Апофеоза войны“ (пирамида исполосованных черепов в степи). Немецкие критики, точь-в-точь русские, ровно ничего не сказали про эти изумительные сочинения.

В течение остальных месяцев 1873 и в первые 1874 года Верещагин написал еще несколько туркестанских картин в Мюнхене. В марте 1874 года он привез свою коллекцию в полном составе в Петербург и выставил в доме министерства внутренних дел. Помещение

было очень неудовлетворительное; большинство комнат были тесные и темные, время тоже стояло сумрачное и сырое, так что Верещагину пришлось некоторые картины осветить огнем. Вспомнив, как за год перед тем, в 1873 году, была выставлена в „Künstlerhaus“ знаменитая картина Макарта „Катерина Корнаро“, я советовал Верещагину точно так же устроить над картинами род горизонтальных щитков или кровелек из темного коленкора, так, чтобы зрителю не видно было окна. Он принял этот совет, и впоследствии уже всегда так выставлял свои картины. Но, не взирая на все неблагоприятные условия, с первых же дней успех выставки сделался такой колоссальный, какого у нас еще никогда не бывало. Положим, до известной степени успеху способствовало то, что выставка была вполне *даровая* и мог туда итти кто хотел и сколько раз хотел. Но много бывало на свете выставок даровых, а все-таки на них не являлось той страшной толпы народа, какая тут была все время. Можно смело сказать, что будь здесь впуск и за деньги, все-таки громада народа была бы поразительная. Каталогов было продано тысяч около 30, и притом по баснословно дешевой цене, по 5 копеек, тогда как тут заключался не один список выставленных картин и рисунков, но еще и целый большой „Очерк Туркестана“, очень даровито и картинно написанный генералом Гейнсом, приятелем Верещагина еще по Ташкенту и Самарканду. Что делалось всякий день в доме выставки — мудро и рассказать. Не только самые залы, но даже большую парадную министерскую лестницу толпа целый день брала точно приступом. В продолжение дня полиция много раз принуждена была закрывать двери выставки и впускать по очереди только известную часть публики, иначе, наверное, всякий раз было бы задавлено много людей. И так продолжалось все время выставки. Навряд ли был такой человек в Петербурге, который не побывал бы на этой необыкновенной выставке хоть раз.

Мне удалось увидеть выставку еще в то время, как она устраивалась. Верещагин сам пришел ко мне в Публичную библиотеку и обьявил мне, что желает быть со мной знакомым, потому что видел мои статьи и чувствует им. Я в первое же свидание был поражен его своеобразною, решительною, талантливою и светлою натурой, и мы стали видаться очень часто. Когда, после фотографий прошлогодней венской выставки, узнал я теперь самые картины Верещагина, я просто обомлел. Наверное, на всем моем веку немного я испытывал впечатлений, равных впечатлению от этой громадной массы картин, то еще грязноватых и тусклых, то уже расстилающихся чудными нежными красками, то сверкающих, словно разноцветные жуки и бабочки на солнце. Я старался выразить свое впечатление в статье, напечатанной в „С.-Петербургских ведомостях“ 19 марта. Я указывал на непостижимую энергию Верещагина, на его неутомимость, его необычайную оригинальность, и тут же на первом месте указывал на ту разницу, которая существует между каким-нибудь препрославленным на весь мир Орасом Верне и нашим художником. Я говорил: „Орас Верне все-таки человек-проза, сухой и холодный, с головою узкой и неспособной ни к одной светлой мысли; художник, правда, живой и подвижный, но с картинами серенькими и мутными, с несносным шиком и ухарством, а главное — с непозволительнейшим

квасным патриотизмом, за которое его корили сами французы. Для Ораса Верне французский солдат был чудом и дивом природы; у этого живописца не доставало красок на палитре, чтоб изобразить неслыханные и невиданные добродетели и совершенства этого солдата, превзошедшего всех героев Илиады в храбрости и глубоких душевных свойствах. При этом, значит, надо было затоптать, унижить врага его — араба и бедуина, ни в чем неповинного, кроме того, что он защищал, как мог, свой клочок земли, свою жену и детей. И вот Орас Верне, с легкомыслием вполне непростительным, накладывал самые любезные, самые розовые краски на физиономии, штыки и сабли своих фаворитов, любовно пел им торжественный гимн и припасал все презрение, мрачность, тупоумие и даже карикатурность для бедных африканских жертв французского усача. Ничего подобного не встретишь у Верещагина, у него есть глаза, чтоб смотреть и видеть обе стороны. У него громко звучит нота негодования и протеста против варварства, бессердечия и холодного зверства, где бы и кем бы эти качества ни пускались в ход... Выставка Верещагина убедила меня более прежнего в мысли о глубоком *современном* направлении его таланта...“ Рассматривая с величайшим энтузиазмом одну за другою картины Верещагина, я указывал на то, что этот художник — „самый заклятый, неумолимый и дерзкий реалист, что он рисует виденное им, не заботясь ни об одном из принятых правил искусства, общезжития и даже национальности“. Сверх того я указывал на то, сколько общего можно находить между многими чертами среднеазиатской жизни и древнерусской. В конце я приводил отрывок из письма ко мне Крамского, где он высказывал весь свой восторг и изумление перед новизною и талантливостью картин Верещагина. „По моему мнению, эта выставка — событие! — говорил он. — Это завоевание России гораздо большее, чем завоевание территориальное...“ Кажется, вся наша публика разделяла эти мысли о значении и необычайности Верещагина и доказывала это таким посещением выставки, какого не испытывала еще у нас ни одна другая выставка.

Были, вероятно, и недовольные, но количество их было все равно, что капля в море. Глашатаями людей, мало симпатизировавших Верещагину, явились, между прочим, „Биржевые ведомости“. В своем № 85 эта газета говорила о Верещагине, как о „явлении, поражающем своею силою“ и проч., но сравнивала его с Горшельтом (даровитым и реалистом, но вообще заурядным баталическим живописцем) и отдавала во всех отношениях преимущество этому последнему. Газета говорила: „Разница между обоими живописцами заключается именно в безразличии отношения Верещагина к изображаемому им... Верещагину на месте боя пришлось быть недолго, и этим объясняется, почему большинство его картин представляет портреты местностей и людей, без лихорадочного оживления, неразлучного с принятием мер горячих... Настоящие картины выказывают в Верещагине колориста, может быть, даже большего, чем сдержанный Горшельт. Но такого рисунка, т. е. высшего развития художественной красоты в чертах, как у Горшельта, мы покуда еще не находим у Верещагина в такой же степени, как сила красок... Для людей, уже развитых эстетически, картины Горшельта и его рисунки гораздо более говорят, чем этюды и единичные типы Верещагина, несмотря на всю их

характерность и в образе, и в красках...“ По счастью, таких карикатурных „развитых эстетиков“ было у нас очень мало, да и тех никто не хотел слушать. Петербург ликовал.

Для того чтобы быть полною, эта выставка должна была бы заключать в себе верещагинские картины и этюды с выставки 1869 года. К сожалению, этого не было: тут не присутствовали ни „Опиумеды“, ни „Бача“, ни „После удачи“ и „После неудачи“, а это были одни из капитальнейших вещей его первой манеры. Мало того, картина „Опиумеды“ до того была необыкновенна по глубине чувства и выражения, что в этом отношении никогда не была превзойдена, даже и до сих пор, ни одной из самых великолепных по типам, колориту и драматизму последующих картин Верещагина. В этой картине царствует еще первоначальный его колорит, несколько мутный, жесткий и сухой, но выражения в позах и на лицах этих ташкентских бедняков — дивные выражения! У каждого из них ничего нет на свете, кроме вот этих лохмотьев, в виде халата на теле, кроме вот этой ободранной ермолки на макушке головы; но они нагло талась опиума, они сидят на корточках и на коленях, на земляном полу и ничего уже не видят и не слышат кругом себя. Несчастье и бедность их исчезли, они в видениях носятся, они блаженны: один уперся костлявыми пальцами в колени и поднимается всем телом, пристально устремив мертвые глаза куда-то в пространство; другие свернулись клубком, еще иные точно дышат и смотрят своими бронзовыми лицами — какие это *chef d'oeuvre*! Сотни тысяч людей читали и слышали про опиумоедов, сотни художников, англичан, французов и немцев, видали их собственными глазами, и, однакоже, ни один никогда не нарисовал. Надо было русскому Верещагину поехать на Восток, в первую же почти минуту пребывания в Ташкенте быть глубоко потрясену этим зрелищем и написать тотчас же картину, крошечную размером, но такую, которая навеки останется „классической“ в своем роде и навряд ли будет когда-нибудь превзойдена другою. Ужасающее счастье лишенных всего в мире среднеазиатских париев — какая трагедия!

Другая картина: „Бача и его поклонники“ — это тоже глубоко типичная сцена из жизни среднеазиатской; только тут тешатся не бедняки и оборванцы, а сытые, роскошные и богатые. Они тоже тут на корточках и на коленях сидят, у них тут *свой* опиум; только они с растворенными глазами — и что за выражения, что за лица, что за улыбки, что за зверски светящиеся глаза, сущее стадо зверей, готовых лапой вцепиться в лакомую добычу! Раньше Верещагина тоже никто в Европе не брал этой темы себе в картину.

Эти две самые ранние картины Верещагина с сюжетами еще „мирными“, еще „ежедневными“: они были списаны в 1867 году в Ташкенте, с того, что всякий день происходит, весь круглый год, по всей Средней Азии.

„После удачи“ и „После неудачи“ — это уже картины на сюжеты из периода ужасной воспалительной болезни человеческой — войны. Удача — это два среднеазиатских халатника, поднявших за волосы отрубленную голову русского врага; они на нее любуются, как на жемчужину, как на бриллиант многоценный, которым хвастаться и украшать себя надо. Неудача — это наваленная груда тел, в чалмах, халатах и востроносых сапогах, с разрубленными и проломленными

черепами. Подле — добродушный русский солдатик, молодой хороший парень; он справил свое дело, держит в объятиях ружье и преспокойно закуривает трубочку. Этот самый мотив — добродушия, неведения и полной бессознательности — Верещагин брал потом еще много раз. В этом мотиве он близко сходилась с Перовым, когда тот написал свою „Утопленницу“ и сидящего подле нее, равнодушно покуривающего городского. „Приказано — ну, и исполняю, а по мне что — мне все равно!“ — таков основной корень всех этих картин. Картина Перова и явилась-то всего за немного месяцев до этих двух картин Верещагина: „Утопленница“ написана (в Москве) в 1867 году, „После удачи“ и „После неудачи“ написаны (в Ташкенте) в 1868 году.

Потом были написаны у Верещагина, в Ташкенте же, но в 1870 году, тоже прямо с натуры: „Политики в опиумной лавочке“, „Нищие в Самарканде“, „Дуваны (дервиши-нищие) в праздничных нарядах“, „Хор дуванов, просящих милостыню“. Выше всех была последняя картина: поразительная естественность, а вместе и красота группы, оригинальность этих лохмотников, их хор у стены, с запевалой впереди, заткнувшим себе уши и голосящим — это была картина опять маленькая, но великолепная. Вдобавок ко всему, эти дуваны переносили нас в древнюю средневековую Русь, к нашим каликам-перехожим. В них та же азиатчина.¹

К этому периоду относится еще одна картинка: среднеазиатский мулла на коленях, молящийся в мечети, с выражением набожности, даже страха перед божеством на лице.

С 1871 года начинаются картины, писанные в Мюнхене. Тут есть, конечно, картины еще только чисто этнографические, хотя превосходно написанные, например, богатый „Киргиз-охотник“, любующийся на сокола; но таких очень мало. Главное место занимают картины с сюжетами трагическими из той самаркандской войны, которую Верещагин видел собственными глазами. Почти все картины представляют *сторону русскую* и притом преимущественно русских солдат. „У крепостной стены: „Тс, пусть выйдут!“ и „У крепостной стены: „Вошли!“ — это эпизоды из тех дней, когда в июне 1868 года русские отстаивали Самарканд от нескольких десятков тысяч туркмен. Развязка — это груды мертвых побежденных азиатов, положенных лоском; это живые триумфаторы, русские, в белых кафтанчиках, лежащие на брюхе и покуривающие трубочки у водруженного вверху крепостной стены победного знамени и болтающие прервнодушно ногами, пока товарищи внизу таскают мертвые тела вон. Это тема — близкая родня картинке „После неудачи“, написанной прямо на месте, еще в самом Ташкенте.

Две картины из осады Самарканда были выполнены уже в новой манере Верещагина — светлой, яркой, хотя в некоторых местах все еще заметны были тут остатки прежней негармоничности, некоторой пестрой резкости краски. Было нечто неудовлетворительное даже в рисунке — а это очень странно для такого капитального рисовальщика, как Верещагин.

Потом в этом же 1871 году написана картина: „Нападают врасплох!“ Это была вещь уже изумительная и по письму всего целого,

¹ Эта картина издана в „Tour du monde“ 1868 года.— В. С.

и по чудному колориту гор в особенности, и еще более по чудной группе русских, сомкнувшихся в последнюю ужасную минуту спинами и решившихся дорого продать жизнь, налетающим отовсюду конным туркменам. Мне казалось, что я вижу тут точь-в-точь тех самых русских, которые 1000 лет тому назад стали вокруг Святослава и восклицали с ним вместе: „Умрем, не посрамям русской земли! Мертвым не стыдно!..“ Только тут уже не бритые головы с намотанною вокруг косою и нет серег в ушах, и луков в руках, а белые балахончики, да нарезные ружья. И все-таки люди и там и здесь точь-в-точь одни и те же. Они не переменялись и в 1000 лет.

Сюжет же был не выдуманный. В Туркестане рассказывали в то время, что нечто подобное случилось около форта № 1, еще до приезда Верещагина, с маленьким отрядом русских. Отряд спасся, но 20 человек все-таки изрубили: помощи не было, и оставшиеся в живых отошли с грехом пополам, так как неприятель отступил лишь перед слухом о том, что идут на выручку.

Наконец к этому же 1871 году относится написание картины, составляющей один из chefs d'oeuvre'ов Верещагина. Эта картина: „Забутый“. Она произвела на меня с первого же взгляда на выставке невыразимо глубокое впечатление. Вечер, желтый и потухающий среди безотрадной пустыни; вдали горы, и тут на этой красивой сцене война, сухая и жестокая, — это живо напомнило мне поэтическую картину в чудном „Валерике“ Лермонтова. Но на этот раз присутствовал как главное действующее лицо один актер, который никогда не приходил прежде в голову всем тысячам „военных живописцев“, поживавших лавры в Европе: это бедный солдат, убитый в бою и забытый в поле. Вдали, за речкой, уходят „свои“, может быть для того, чтобы с ними скоро случилось, с каждым по очереди, то же самое, что с этим. А тут летят с неба тучей гости: орлы машут широкими крыльями, а вороны целой стаей спустились и собираются начинать богатый пир; одна уже села на грудь бедному убитому, разметавшему руки по земле, и красным ярким язычком пронзительно кричит. Рядом валяется не нужное уже более ружье. Мне казалось, все сердце болезненно переворачивалось у того, кто задумал и написал эту картину. Какие там должно быть били ключом любовь, нежность и негодование! Видано ли когда что-нибудь подобное у всех „баталистов“, вместе сложенных?

В 1872 году написаны картины, где блеск кисти и солнечность все более и более растут. Из них только одна картина: „Окружили — преследуют!“ представляет русских; все остальные картины заняты изображением *стороны туркестанской*. И это потому, что почти весь 1872 год ушел у Верещагина на писание героической поэмы: „Варвары“. Задумано было всего девять картин, но написано только семь; две так никогда и не были выполнены. Вторую картину здесь являлась капитальная: „Нападают врасплох!“, про которую я уже говорил. За нею следовала: „Окружили — преследуют!“, составляющая по мастерству, выражению и живописности ближайший pendant к предыдущей.

„Представляют трофеи“, „Торжествуют“ и „Апофеоза войны“ были три великолепные картины, изумительно написанные, но со сценами, которых автор не имел возможности сам видеть, а только восстанов-

для творческим воображением. Первая — „Представляют трофеи“. Дело происходит внутри самаркандского дворца, которого роскошная архитектура написана с удивительным совершенством; и здесь, в одной из галерей, недалеко от трона, эмир бухарский стоит перед грудой черепов, наваленных перед ним на пол, как куча арбузов. Рассматривая интересную добычу, он толкает ногой один череп за другим. Кругом толпа придворных, в пестрых халатах и с неподвижными лицами. „Торжествуют“ — это площадь Регистана в Самарканде с мечтью чудной персидско-арабской архитектуры и тут толпа народа, усевшись в круг на земле, слушает муллу, проповедующего с огнем и энтузиазмом после победы, что так, мол, повелевает сам бог! Торжественные и явные доказательства „воли божией“ у него налицо: головы русских, воткнутые на высоких шестах, расставленных в великом порядке кругом площади. Какое солнце разлито по этой картине! Какое тут дикое и свирепое торжество совершается под его золотым, сияющим светом! „Апофеоза войны“ — эта та картина, которая глубоко поразила и потрясла меня на всемирной выставке даже без красок, в простой серой фотографии. Но здесь дело не в том только, с каким именно мастерством Верещагин написал своими кистями сухую пожженную степь и среди нее пирамиду черепов, с порхающими кругом воронами, отыскивающими еще уцелевший, может быть, кусочек мяса. Нет! Тут явилось в картине нечто более драгоценное и более высокое, нежели необычайная верещагинская виртуозность красок: это — глубокое чувство историка и судьи человечества. Когда в 1868 году Верещагин подъезжал к Самарканду и увидал, первый еще раз в жизни, поле с трупами после вчерашнего только боя, у него поднялось внутри чувство жалости и сострадания. „Бедные люди, — говорил он себе, — зачем вы храбро сражались без возможности победить своего неприятеля?“ („*Tout du monde*“). Позже, в Туркестане, Верещагин насмотрелся на смерти и трупы; но он не огрубел и не притупел, чувство не потухло в нем, как у большинства имеющих дело с войной и убийствами: у него сострадание и человеколюбие только выросли и пошли в глубину и ширину. Он не об отдельных людях стал жалеть, а посмотрел на человечество и идущую в глубь веков историю — и сердце наполнилось у него желчью и негодованием. Что Тамерлан, которого все считают извергом и позором человечества, что новая Европа, которую никто не считает ни извергом, ни позором — это все то же! И он подписывал на раме своей трагической картины: „Посвящается всем великим завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим“. Эта картина мало, кажется, произвела у нас в 1874 году впечатления; но зато впоследствии везде в Европе она производила впечатление колоссальное, и сотни газет про нее писали.

Наконец, в этом же 1872 году, написана большая картина: „У дверей Тамерлана“, которую часто называли совершеннейшим в ту минуту, собственно по письму, созданием Верещагина. Действительно, эти два древних среднеазиата из среды полчищ тамерлановых, сторожащие в полном живописном своем вооружении дверь своего страшного владыки, были написаны (в половину настоящей величины) до такой степени совершенно, что никогда не могли с ними равняться все лучшие подобного рода картины Жерома и других талантливейших его товарищей. Чудесно художественная скульптура двери, солнце,

упавшие тени, рельефы человеческих фигур, правда живых, по-восточному пестрящихся красок — все это было несравненно. Разве один Реньо, незадолго перед тем писавший свою „Саломею“, свою „Казнь в Гренаде“, имел что-то близкое к Верещагину по горячей передаче Востока, страстно ими любимого.

„Продажа ребенка-невольника“ была картина довольно интересная по сюжету, но на много процентов уступающая предыдущим.

Наконец, картины 1873 года опять-таки представляют почти полное отсутствие сюжетов *русской стороны* и наибольшее преобладание *сторон восточной*. К русским относится „Смертельно раненный: „Ой, братцы, убили!!! Убили... Ой, смерть моя пришла...“ Кричит бедный солдат, бегущий во всю прыть, судорожно прижимая обе руки к ране, но хотя это был, по словам Верещагина, едва ли не первый пример, виденного им смертельно раненного человека, картина удалась менее других. „Высматривают!“ (первая картина поэмы „Варвары“) не может тоже почтяться одной из лучших картин этого времени — особенно несимпатично действует зелень на земле, по которой ползут или на которой лежат туркмены: она кажется какого-то преувеличенного яркого тона. Зато превосходна картина: „Парламентеры“. „Сдавайся!“, кричат два верховых туркмена, передовые своего отряда, чудно светящиеся на солнце своими разноцветными халатами. „Убирайся к чорту“, отвечают им издали, из тумана русские казаки, polegшие наземь позади polegших тоже коней своих. „У гробницы святого — благодарят всевышнего“ и „У дверей мечети“ — две картины, где содержание не отличается ничем особенным, но где техника письма доходит до высших пределов мастерства и красоты, особенно в чудной, восточной архитектуре и чудных световых эффектах, переданных с неподражаемым совершенством. Эти две картины — достойные товарищи картины „У дверей Тамерлана“.

К этому же времени относится одна из лучших картин Верещагина: „Самаркандский зиндан“ — подземная тюрьма, клоповник, где художник, спустившись туда по веревке, написал этуод всей тамошней грязи. Слабый свет едва проникает в это подземелье через отверстие вверху, и несчастные жертвы туркестанских деспотов бродят там, внизу, под землей, словно привидения. Впечатление от этой мастерски исполненной картины — ужасно.

Но в этом 1873 году явилось у Верещагина и несколько картин мало удовлетворительных. Например, огромная картина „С гор на долины: перекочевка киргизских аулов“, „Молла Раим и Молла Керим, по дороге на базар, верхом на осликах, ссорятся“, изображение туркестанских офицеров: „Когда поход будет“ и „Когда похода не будет“. Вообще можно было бы, кажется, сказать, что после трех лет страшной, нечеловеческой работы Верещагин достигал изумительного технического совершенства, но это совершенство доставалось ему ценою и легко понятного утомления. Пора было ему, не взирая на всю громадную энергию и силу, остановиться и передохнуть.

Такой передышкой были для него выставки в Лондоне и Петербурге.

Как результат этих выставок являлся тот вывод, что самое высшее по технике за это время — все то, что он написал в 1872 и частью в 1873 году, но как высшее по содержанию, по живому и глубокому

чувству, по великому драматизму жизни — то, что он написал в 1871 году и лишь частью в 1872 году. Бесчисленные этюды, писанные красками и рисованные карандашом прямо с натуры в Азии, все дышали необычайной жизнью и правдивостью.

Но праздность и спокойное пожинание лавров были невозможны для Верещагина, и даже пока шла его выставка в Петербурге, он продолжал работать кистью. В Петербурге написана им в 1874 году небольшая картинка: „Входные ворота в дворец кокандского хана“, для которой у него был этюд, сделанный на месте.

Верещагинской выставке не суждено было дойти до конца спокойно, мирно, как у всех. Почти в самом начале три из числа лучших картин исчезли с нее. Толпы публики радовались и восхищались выставкой; но оказались и недовольные — оказались люди, уязвленные в своих понятиях и симпатиях. Одни были истинные, другие притворные патриоты, но и у тех, и у других были свои резоны нападать на иные картины Верещагина. Генерал Кауфман был человек редкий, великодушный и благородный, но, как главный начальник Туркестана, „имел слабость, — пишет Верещагин, — рассердиться на некоторые из моих туркестанских картин, и некоторым образом шельмовал меня перед всем своим штабом, на приеме, доказывая мне, что я во многом „налгал“: отряд де его никогда не оставлял на поле боя убитых и т. п. Статский генерал С*** окончательно вывел меня из терпения, рассказывая о своих впечатлениях перед моею „клеветою“ на солдат. Я позже те картины, что им кололи глаза“.

Эти три картины были: „Забытый“, „Окружили — преследуют“ и „Вошли“. Я помню, как в то самое утро Верещагин пришел ко мне и рассказывал, что он только что сделал. На нем лица не было, он был бледен и трясся. На мой вопрос: „Зачем он это совершил“, он ответил, „что этим он дал плюху тем господам“. Выговаривать, жалеть, доказывать — было бы просто уже смешно. Я был совершенно поражен. Эти три картины были одни из самых капитальных, из самых мною обожаемых. Я только повторял Верещагину, что это — решительно преступление, так слушаться своих нервов, а гг. С***, Г*** и иных он все-таки никогда не проймает — им-то какое дело? Они поживут, поживут да скоро и со света сойдут со своими глупостями и тупостями, а те картины никогда уже не воротятся для тех, кто и не туп, и великие создания понимает. Верещагин мало меня слушал, может быть, и вовсе не слышал, несколько минут нервно ходил по зале, то вдруг останавливался и опирался на подоконник, — и уехал. Генерал Гейнс, тогда всякий день с ним видавшийся, застал Верещагина почти в первые минуты после „казни“ картин. Он лежал, завернувшись в плед у той печки, где догорали куски разрезанных картин.

В те дни ходил по Петербургу слух, будто Верещагин уничтожил три свои картины вследствие неудовольствия самого государя императора. Эта была грубая неправда, пустейшая выдумка праздных болтунов. Напротив, император Александр Николаевич всегда относился к картинам Верещагина с величайшей симпатией и уважением и, обходя выставку 1874 года, при всех лучших картинах, а в том числе и при этих трех, выражал Верещагину свое восхищение и удовольствие. Но слух так твердо держался, что в „Голосе“ не посмели даже

напечатать написанного мною маленького известия о сожжении этих трех картин: все мои уверения и рассказы о подлинных обстоятельствах дела ни к чему не повели. В следующем 1875 году я имел случай рассказывать событие пожжения картин Верещагиным, со всеми истинными подробностями, бывшему начальнику 3-го отделения собственной его величества канцелярии графу П. А. Шувалову и настоящему, в ту минуту, начальнику этого учреждения генерал-адъютанту А. Л. Потапову: оба не знали ничего достоверного об этом событии, но наверное знали только то, что никакого недовольства государя императора не бывало.

Еще в марте, когда Верещагин был в Петербурге, говорили, что Академия художеств намерена дать ему звание профессора. Это очень сердило его. Уезжая на Восток, он меня просил, если такой слух осуществится, тотчас дать ему знать. Действительно, когда предположение перешло в дело, я написал Верещагину в Бомбей. Он немедленно прислал мне „письмо к редактору“, которое я напечатал в № 252 „Голоса“ за 1874 год. Содержание его было следующее: „Известиясь о том, что императорская Академия художеств произвела меня в профессора, я, считая все чины и отличия в искусстве безусловно вредными, начисто отказываюсь от этого звания. В. Верещагин. Бомбей. 1/13 августа“.

Письмо это вызвало много прений за и против, но скоро сделалось причиной великого печатного скандала. Некто Урусов писал в „Современных известиях“ (№ 233): „Беспримерное дело совершается на Руси! Отказываются от почетнейшего звания, подносимого императорскою Академией художеств! Мы в затруднении, плакать нам или смеяться при виде такого явления, необычайного у нас и редкого в целом свете. Истолковать все это неразумному художнику и выразить уверенность, что его странный отказ произведет впечатление только на „непризнанных гениев, разглагольствующих по трактирам и погребкам“, автор не берет на себя смелости“. В конце своей заметки Урусов величал Верещагина „ташкентско-бомбейским величеством“. Вслед за Урусовым, малодаровитый академик Тютрюмов, давно уже добивавшийся профессорского звания и понапрасну представлявший в Академию в продолжение многих лет одну картину за другою, счел своею обязанностью вступить за почетное звание и, как он воображал, доставить Академии своим непрошеным подслуживанием великое удовольствие. Он напечатал в „Русском мире“ № 265 статью под заглавием: „Несколько слов касательно отречения г. Верещагина от звания профессора живописи“. Здесь было сказано: „Не покажутся ли строки Верещагина особенно странными, если еще не хуже, каждому просвещенному человеку, зная, что их писала рука европейца! Можно подумать, что Верещагин из русского преобразился душою и телом в один из тех типов, которые он набросал в своих картинках. Из его заявления должно заключить, что такому художнику, как он, всякие почетные титулы вредны, а полезны только деньги, деньги и деньги, которые он умел ловко и выручить“. Тут же Тютрюмов рассказывал, что огненное освещение некоторых зал выставки было придумано только для того, чтоб „скрыть недостатки письма“ многих картин, что вообще все картины писаны не самим Верещагиным, а „компанийским способом“, в Мюнхене, что „одному человеку не под силу в 4—5 лет

написать такую массу картин“, и поэтому-то „Верещагину, давшему только свою фирму, и совестно было принять профессорство“.

Возмущенный такой беспримерной наглостью и невежественностью, я, от имени Верещагина, попросил Тютрюмова (в „С.-Петербургских ведомостях“, № 269) представить доказательства „фальши“ Верещагина. В ответ он, имея в перспективе внесение дела о клевете и опозорении в суд, стал изворачиваться и заштукатуривать свои слова. Между тем эти позорные нелепости и смешные подозрения послужили поводом к таким протестам и опровержениям со стороны художников русских и иностранных, каких еще наверное никогда не бывало в истории искусства.

Одиннадцать русских художников¹ напечатали в „Голосе“ (№ 275) короткое, но энергичное заявление, где говорилось: „Никогда в печати не появлялось более возмутительного обвинения, направленного против художника. Тем не менее, мы, пишущие эти строки, не сочли бы себя вправе возражать академику Тютрюмову, если б он говорил от своего лица, а не от лица художников вообще. Подобное обобщение его мнения с мнением всех художников обязывает нас заявить публично, что мнение г. Тютрюмова нам совершенно чуждо. Мы не делим ни его разочарования, ни подозрений, ни его критических взглядов и смеем думать, что Верещагин с честью может оставаться в семье русских художников, что бы ни думал о нем г. Тютрюмов“.

Немного позже наш известный баталист профессор Коцебу, постоянно проживающий в Мюнхене, прочел в немецких газетах подробный рассказ о выходе Тютрюмова и о моем протесте против него. Он написал в Петербург профессору Д. И. Гримму письмо, высказывавшее все его негодование. Он говорил, что каждому хоть сколько-нибудь понимающему дело довольно взглянуть на картины Верещагина, чтобы видеть, что все они писаны одной и той же рукой. Поэтому он объявлял, что „протягивает мне руку“ для защиты благородной личности Верещагина и просил предложить мне, чтобы я обратился к Мюнхенскому обществу художников, прося их произвести формальное художественное следствие о работах Верещагина за то время, что он прожил в Мюнхене, с 1871 до 1873 года. Я это сделал и получил от Мюнхенского художественного товарищества (состоящего из 600 приблизительно художников) официальное письмо от 18/30 декабря 1874 года, где говорилось, что это общество произвело тщательнейшее расследование по этому предмету, созывало в общее собрание всех своих членов, расспрашивало прежнюю прислугу Верещагина, но никакие расспросы и справки не подтвердили слов академика Тютрюмова; что „как в их общем собрании, так и вне его, во всех художественных кружках, факт *оклеветания* такого высокого художника, как Верещагин, вызвал глубочайшее негодование и что, без единого исключения, все многочисленные художники, знающие произведения Верещагина по фотографиям, выразили самую твердую уверенность, что высокая оригинальность этих созданий на сюжеты из ташкентской войны решительно исключает участие всякой другой

¹ Барон М. П. Клодт, В. Якоби, И. Шишкин, П. Забелло, К. Гун, барон М. К. Клодт, Г. Мясоедов, И. Крамской, П. Чистяков, А. Попов, Н. Ге.

руки, кроме руки одного, единственного мастера". Это заявление было за подписью председателя, секретаря и членов комитета Мюнхенского художественного товарищества, в числе которых были такие современные знаменитости, как, например, Линденшмит, Брандт. Я напечатал это письмо в русском переводе в № 352 „С.-Петербургских ведомостей“ 1874 года. Это заявление было встречено с симпатией всей русской прессой, кроме „Отечественных записок“, которые в одном своем „Внутреннем обозрении“ (1875 года апрель) глубокомысленно объяснили,¹ что „все следствие о Тютрюмове и Верещагине такой же абсурд, как само обвинение Тютрюмова“; притом же следствие не доведено до конца, потому что осталось неизвестным, „все ли мюнхенские художники представлены в этом кружке и не было ли тогда в Мюнхене художников из Франции, Италии и т. д., которых могли вовсе не знать художники мюнхенского кружка“. На такие невежественные и недобросовестные кляузы уже нечего было отвечать, и тютрюмовское дело на том и прекратилось.

После окончания выставки в Петербурге туркестанская коллекция картин Верещагина была отправлена в Москву: ее купил всю, в полном составе, за 92 000 рублей, П. М. Третьяков, собственник знаменитой русской картинной галереи, уже и теперь завещанной им русскому народу; при покупке он заявил, что и эту коллекцию он не оставит своею личною собственностью и тоже завещает русскому народу.

Первые сведения о картинах Верещагина Москва получила, конечно, из разных петербургских газет, но также и из своих собственных источников. Корреспондент „Московских ведомостей“ в № 64 за 1874 год (13 марта), писал в Москву, что картины Верещагина „это — эпопея туркестанской войны, изображенная с туркменской точки зрения... Герои его „поэмы“ — туркмены, побеждающие русских и торжествующие свою победу. Поэт-художник воспекает их подвиги и венчает их апофеозой из пирамиды человеческих черепов... У Верещагина есть много изучения, наблюдательности и местами сильно развитая техника; недостает только весьма часто самого главного — поэзии. В общем его картины более похожи на раскрашенные иллюстрации в книге о Туркестане, чем на художественные в полном смысле произведения...“ Но скоро самим „Московским ведомостям“ стало, вероятно, совестно таких нелепых отзывов, и, спустя два месяца, в их № 218 (13 мая) появилась статья другого корреспондента, где порицалась первая статья, и новый писатель, прямо наоборот, заявлял, что „Верещагин — художник русский по преимуществу. Правдивость, это наиболее верно чуемое русским инстинктом в области искусства и наиболее дорогое русскому художественному духу качество, представляется самою характерною, преобладающею чертою в таланте нашего даровитого соотечественника. Стоя перед картинами Верещагина, вы испытываете то же чувство удовлетворения, какое даст вам чтение произведений графа Льва Толстого. Выражаясь еще определительнее, можно сказать, что Верещагин в нашей живописи то же, что наша литература имеет в лице автора „Казачков“ и „Войны и мира“.

¹ Автор статьи был г. Деммерт. — В. С.

Какова была судьба картин Верещагина в Москве, то ярко рисует следующее письмо Перова ко мне (от 27 апреля 1874 года). Это был ответ на мою просьбу постараться устроить в Москве, в училище живописи и ваяния, где Перов состоял профессором, очень влиятельным, выставку рисунков талантливого архитектора Гартмана, за несколько месяцев перед тем скоропостижно скончавшегося. „Извините, — писал он мне, — что я так долго не отвечал на ваше письмо; но причина тому была немаловажная, которую я и постараюсь изложить вам здесь. П. М. Третьяков, купив коллекцию картин Верещагина, предложил ее в подарок училищу, но с условием, чтобы училище сделало пристройку с верхним освещением, где бы и могла помещаться вся коллекция картин, и дал свободу сделать это через год и даже через два, а покуда картины могут поместиться в училище на стенах, и, назначивши известную плату, открыть вход для публики: таким образом даже еще кое-что приобретается для пристройки галереи. Что же вы думаете, сделали члены совета, т. е. начальствующие лица училища? Конечно, обрадовались, пришли в восторг, благодарили Третьякова? Ничуть не бывало. Они как будто огорчились. Никто не выразил никакого участия к этому делу, и начали толковать, что у них нет таких денег (по смете оказалось, что для этого нужно 15 000). Думали-гадали, где достать эти деньги, и не нашли, и почти что отказались от этого подарка, даже и не послали поблагодарить Третьякова, а назначили другой совет, куда был приглашен и Третьяков, вероятно, с тою целью, что, так как он уже истратил 92 000, то не пожертвует ли он и 15 000 на пристройку. Нужно вам сказать, что в совете сидели ***, ***, ***, ***, у каждого есть не один миллион, а несколько. Так кончился первый совет. Инспектор, видя всю эту неловкость, вызвался поехать к Третьякову и поблагодарить его. Тогда ему сказали, чтобы он поблагодарил и от них. На второй совет Третьяков не приехал, а прислал письмо, что он свою коллекцию более не дарит училищу. Вы думаете, Влад. Вас., произошел шум, высказано было сожаление, желание возратить потерянное?—Ничуть не бывало, все как будто обрадовались: „ну и пусть так будет!“, и тут же, как бы издеваясь над Третьяковым и полезным делом, начали рассуждать о том, что нужно заложить училище за 200 000 и выстроить доходный дом. Теперь все это кончено. Что будет? Где будет помещаться коллекция Верещагина — неизвестно... Мое мнение таково, что искусство совершенно лишнее украшение для матушки-России, а может еще и не пришло время, когда мода на искусство выразится сильнее, а потому и любовь к нему будет заметнее“.

Великодушный даритель, П. М. Третьяков, принужден был взять свой великолепный дар назад. Он предложил верещагинскую коллекцию Обществу любителей художества (помещающемуся у Страстного монастыря), но оно тоже отказалось, ссылаясь на недостаток места. Тогда П. М. Третьяков выстроил новые залы при своей прежней галерее и взял коллекцию к себе назад, все-таки предназначая ее русскому народу. Где еще случалось что-нибудь подобное с созданиями крупных художников?

К моему сожалению, я должен упомянуть здесь еще об одном печальном факте из московской художественной жизни. Перов, в

начале 1874 года принимавший такое горячее участие в судьбе верещагинских картин, в конце того же года становится во враждебное отношение к ним. Вообще говоря, Москва и московские художники не проявили и тени того сочувствия к Верещагину, какое выросло вдруг в Петербурге: большинство в Москве осталось равнодушно, а частью стало и враждебно. Всего лучше это выразилось в статье „Современных известий“ 28 октября 1874 года, подписанной: „В. Брызгалов“. Здесь хвалили Верещагина за превосходную технику, но порицали за „фокус“ огненного освещения, как вещь недозволительную в искусстве, а также порицали за „отсутствие выражений в лицах“ и за постоянное „избегание физиономий“ (!). Перов, как мы знаем от очевидцев, знакомых его, стал вдруг разделять эти воззрения и до конца жизни не хотел признавать значительности Верещагина¹. Но в 70-х годах Перов был далеко не прежний Перов; его характер все более и более окислялся: он становился желчен и раздражителен, бросил всех прежних товарищей по искусству, вышел из Товарищества передвижных выставок, и все это одновременно со все большим и большим падением его таланта.

IV

Покуда чудные странности происходили в Петербурге и Москве по поводу произведений Верещагина, он спешил в Индию. Он уехал из Петербурга гораздо раньше окончания выставки, еще 31 марта, и писал мне из Москвы: „Что-то такое выпирает меня вперед, дальше...“ До отъезда, в марте у него был план поехать сначала в Соловецкий монастырь, затем по Сибири в Приамурский край, Японию, Китай, Тибет, Индию. Но потом этот план изменился, и он поехал прямо в Индию, через Константинополь и Александрию. Весь март готовился он к этому путешествию, читал и просматривал у меня, в Публичной библиотеке, много иностранных книг и изданий „из описывающих этот путь с его природой и людьми“, как он писал мне.

Первые письма Верещагина были наполнены заботой о том, кому и как продана его коллекция туркестанских картин. Сначала ее намеревались приобрести Д. П. Боткин и П. М. Третьяков вместе. Непременными условиями было поставлено со стороны Верещагина, чтобы она никогда не раздроблялась, не была отчуждаема из России и была всегда открыта для обзора публики. Коллекция была приобретена одним П. М. Третьяковым — Д. П. Боткин хотел приобрести ее для себя. Когда же покупка состоялась, Верещагин объявил, что 5000 рублей из числа входной платы на выставку 1874 года в „особые“, платные дни он желает передать в новгородское земство с просьбой „употребить их на устройство первоначальных школ для девочек или для девочек и мальчиков, но не для одних последних“. Он писал мне из Сиккима 13 марта 1875 года, что желал бы, чтоб назначенные им деньги пошли „на улучшение способов преподавания в первоначальных школах, хоть в нескольких, хоть в одной, только эти

¹ Есть основание думать, что статья, подписанная „В. Брызгалов“, написана самим Перовым. — В. С.

деньги должны идти не на поповское, а тем паче не на дьячковское обучение". Мы увидим ниже, что после аукционной продажи в 1880 году коллекции индийских картин, Верещагин точно так же назначил часть суммы на рисовальные школы.

Вот отрывки из одного письма Верещагина ко мне от 11 февраля 1875 года, рисующие разные стороны его путешествия: "... Я в самой середине Гималаев, в малом королевстве Сикким; в резиденцию великого монарха этой страны я уже направляюсь и уже обменялся с ним несколькими витиеватыми письмами и более скромными подарками. Это время я занимался в буддистских монастырях, а ранее того, на высоте 15 000 футов, чуть не замерз со своею женою. Снег, по которому нам пришлось идти последний день подъема на гору Канчинги (28 000 футов) испугал моих спутников, и они за нами не изволили последовать. Между тем, пошел снег, которым пришлось и питаться за неимением другой пищи; он потушил наш огонь, и, кабы не мой охотник, который отыскал и уговорил одного из людей внести на гору ящик и несколько необходимых вещей, — пришлось бы плохо. Замечательно, что я выбился из сил и положительно заявил об этом прежде, чем моя дорогая спутница, маленькая жена, слабая и мизерная. Зато после, когда первое изнурение прошло, она вдруг грохнулась о землю. Лицо мое за несколько дней пребывания на этой высоте непомерно опухло, и какое-то странное давление на темя, от которого я непременно умер бы через пару промедленных дней, заставило меня спуститься прежде, чем все этюды, которые я намеревался сделать, были готовы. Сделаю еще попытку в другое время года и в другом месте — уж очень хороши эти горные ширь и выси, покрытые льдом и снегом. Когда спущусь с гор, приеду в Агру, пошлю вам оттуда с полсотни, а может и более этюдов; многие из них лишь наброски, но многие хорошо кончены, и из таковых каждый, надеюсь, стоит петербургских профессоров (а все-таки профессором не хочу быть и не буду). То, что с помощью этих этюдов я надеюсь сделать, будет, как думаю, иметь не англо-индийское только, а всеобщее значение, и не формой только, т. е. рисунком, эффектом письма и проч., а самою сутью картины. Впрочем, не хвалюсь едучи на рать... Что вам сказать на обвинение меня в эксплуатировании чужого труда и искусства? Я не только дотрагиваться до моих работ, даже смотреть на них никого не пускал, так после этого судите, как это обвинение смешно и глупо... В настоящую минуту думаю, как бы уговорить посидеть немного странствующего буддистского монаха, который, бормоча молитвы, обходит чуть не 20-й раз мой монастырь, и еще, чешу руки, искушенные москитами... Я бы держал свои этюды здесь, но они покрываются плесенью за время дождей, а в жару коробятся, доски же трескаются (на несчастье, несколько этюдов я написал на досках)... Получил извещение от графа Шувалова из Лондона, что на Бомбей посланы мне рекомендации.¹ Это было

¹ Вследствие просьбы нескольких ближайших знакомых Верещагина, в том числе и моей просьбы, наш посол в Лондоне, граф П. А. Шувалов, с величайшею обязательностью исходатайствовал у английского правительства официальную рекомендацию для Верещагина к индийскому вице-королю, лорду Норсбруку, на время его путешествия по Индии. — В. С.

очень нужно; здешние влиятельные люди говорили мне, что без достаточных рекомендаций я прослышу шпионом...“

Из Сиккима же он мне писал 13 марта: „...Я надеялся очень скоро добраться до Оделура (в Средней Индии), где хотел основаться и поработать, но на деле пробыл на дороге две-три недели. Сам, весь мокрый (во время дождей) и в грязи, погонял быков, которых запрыгали по шести в каждую из моих трех повозок. Я ежедневно буквально выбивался из сил. Вдобавок, в Оделуре английский резидент не дал мне ничего, кроме вежливых отказов...“

Некоторые выдержки из индийских путевых писем Верещагина я тогда же напечатал в „С.-Петербургских ведомостях“ 1874 года и в „Голосе“ 1875 года (№ 28). Но, кроме всех известий подобного рода, очень интересными и замечательными мне казались заметки Верещагина об индийской архитектуре и музыке: не раз в своих письмах он высказывал мне свое удивление близкому сродству их с коренной народной архитектурой и песней древней Руси.

Пока Верещагин путешествовал по Индии, я, в несколько приемов, получил огромное количество его индийских этюдов с природы, которые мне строго запрещено было кому бы то ни было показывать. Они пробыли в Петербурге до весны 1876 года, и никто не имел возможности вместе со мною любоваться на эти необычайные художественные сокровища и радоваться на то, какие громадные шаги вперед, по технике, делал теперь Верещагин.

В конце 1875 года он стал все чаще и чаще жаловаться на нездоровье, так что, например, 27 ноября, писал даже, что не может ни работать, ни читать: кроме книг, взятых с собою, и английских газет, часто возмущавших его своим бесконечно враждебным отношением к России и всему русскому, Верещагин читал также постоянно „С.-Петербургские ведомости“, которые поручил мне высылать ему в Индию. Английские доктора настоятельно советовали ему воротиться в Европу. В начале марта 1876 года он писал мне из Агры: „Жара уже наступила, я совсем без сил. Не знаю, как доберусь до Европы. Этюдов множество, задуманного еще, пожалуй, больше, а силенки плохи — предосадно...“ 8 марта он писал мне из Джейпура: „Мой указ об отставке потерян в канцелярии туркестанского генерал-губернатора, и покуда не получу паспорта, как мне ни нужно теперь побывать в Питере, я должен миновать русскую границу, ибо раз уже сидел в Вержболове в кутузке (был арестован при полиции) — за беспаспортность...“¹

Еще отъезжая за границу, он задумал устроить себе громадную мастерскую в окрестностях Парижа. Земля была куплена в Maisons-Laffitte, много денег изведено, но мастерская все-таки не построилась, пока Верещагин был в Индии, как он этого желал. Во всем этом ему привелось испытать крупную недобросовестность некоего комиссионера Лорча, в Париже, которому вполне вверился и с которым был даже на „ты“. Дело кончилось процессом: Лорч потянул Верещагина в суд за то, что тот назвал его „мошенником“, но так как предъявленные им письма указывали на плутовство, то судья решил в его же интересах оставить дело без последствий. Пока же при-

¹ Это случилось в 1869 году, когда Верещагин ехал из-за границы в Петербург.

ступлено было к постройке, Верещагин нанял небольшую мастерскую в Отёле. 14 апреля он писал мне: „Впечатления мои складываются в два ряда картин, в две поэмы: одна короткая (так и назову ее: „Коротенькая поэма“), другая длинная, в двадцати или тридцати колоссальных картинах. Придется, вероятно, съездить еще раз в Индию... Мне собственно больших денег не нужно, но для школ, которые я хочу устроить, — необходимо. Значит, мне нужно быть не слишком-то податливым на наши российские щедроты, а в случае нужды не брезгать и Англией, благо для них Индия интересна, а сохранять предметы искусства они умеют лучше нас... Между прочим, я хотел бы иметь деньги и для того, чтобы сделать издание моего путешествия (туркестанского) по моему вкусу, не прибегая к кошельку издателей, рыночный вкус которых извращает всякую художественность до неузнаваемости...“ Эти последние слова относятся к намерению Верещагина издать большинство его туркестанских картин и этюдов в виде иллюстраций к „Путешествию по Туркестану“, которое обещался написать А. К. Гейнс. Все это должно было получить общий вид, вроде путешествий Верещагина по Закавказью и по Средней Азии, напечатанных в „*Tour de monde*“ в 1868 и 1873 годах, и быть издано в этом же журнале. К сожалению, не взирая на все хлопоты и переписку в течение 1875 и 1876 годов и частью даже и нарисованные В. М. Васнецовым (в Петербурге) и награвированные на дереве (в Париже) рисунки, дело не состоялось. „У меня у самого есть дневник всего моего путешествия, но обрабатывать его я решительно не в состоянии“, — писал мне в мае Верещагин, ссылаясь на тогдашнюю свою болезнь в печени. Впоследствии он также не раз подумывал сам писать, но это значило бы отнимать у себя время от новых картин, и он оставил это предположение.

Уже 27 мая 1876 года Верещагин писал мне: „Теперь у меня стоит большое начатое полотно: „Снеги Гималаев“ — первая картина первой моей поэмы (коротенькой). Каждая картина имеет соответствующее четверостишие. Стихи эти я сочинил в то время, когда скакал на почтовых, удаляясь от Гималаев, за несколько запряжек и перепряжек лошадей, в продолжение которых жена моя спала. После я только добавил введение и заключение... Большая часть картин уже передо мною, как живые“.

Но тут, пока он писал великолепия индийской природы, война снова потревожила воображение Верещагина.

В июле 1876 года, когда Сербия задумала освободиться от Турции, и военные действия были уже в полном разгаре, Верещагин писал мне, посылая свою денежную лепту для войны: „Кабы не жена моя, я бы уехал туда рисовать — и драться, в случае нужды...“ 10 октября: „Я бы давно уже уехал в Белград, кабы не страшные хлопоты с постройкой мастерской, дрязги, гадости, кляузничество.¹ Впрочем, если перемирие заключат, может быть, и не поеду...“

Однакоже, несмотря на все затяжки, около 1877 года домик Верещагина в *Maisons-Laffitte* с двумя огромными мастерскими, наконец, был окончен. Одна из этих мастерских, в 11 сажен длины, со

¹ Французский архитектор и подрядчики сильно обсчитали и надули Верещагина во время постройки.

светом сбоку, сквозь сплошную, можно сказать, стеклянную стену, назначалась для работы зимой; другая, также огромная, была открытая, с небольшим прикрытием лишь сверху от дождя и солнца сегментом, и вся поворачивалась по рельсам на центральной оси, так что в продолжение целых дней, весной, летом и осенью, Верещагин мог работать в ней с освещением с той стороны, которая требовалась для той или другой его картины. К весне 1877 года в этих мастерских стояло уже несколько картин колоссальной величины на сюжеты „индийской поэмы“. Одни из них были начаты еще в 1876 году, другие были начаты здесь, в Maisons-Laffitte. Все вообще были еще не совсем кончены. Сначала „Английский посол представляется Великому Моголу в его дворце в Агре и просит дозволения англичанам торговать“. Затем ряд картин продолжался далее, до октября 1875 года, когда принц Уэльский путешествовал по Индии. Эту последнюю сцену, виденную лично, Верещагин представил в громадной картине: „Процессия английских и туземных властей в Джейпуре“. Здесь на сцене являлись четыре слона в натуральную величину, идущие гуськом один за другим, великолепно убранные; из них первый несет в беседочке принца Уэльского с магараджой. Этот индийский владыка уже так низко пал, что считает за честь и счастье сидеть рядом на одном слоне со своим европейским барином и из верноподданнической услужливости и покорности велел даже выкрасить розовой краской все великолепные каменные здания Джейпура. К сожалению, эта картина очень мало удалась Верещагину. Она написана блестящими красками, ловко и мастерски в техническом отношении, но содержание ее, главная „суть“, совершенно ускользает от зрителя. Другая, тоже написанная картина была: „Великий Могол, молящийся в мечети, в Дели“. Как изображение чудной индийской архитектуры и солнечных эффектов, вообще как письмо и художественная техника, — это было одно из необыкновеннейших созданий Верещагина. Но фигуры и их выражение играли второстепенную роль, содержание не представляло интереса и ничуть не было в соответствии с колоссальными размерами картины. Чувствует ли что-нибудь внутри души своей раджа в Джейпуре, вынужденный пресмыкаться перед английским принцем, или он уже ничего не чувствует и только рад и покорен; что именно думает и как страдает Великий Могол, прибежавший молиться в мечети, потому что кроме нее все уже у него отнято европейцами — этого нигде в огромных двух картинах Верещагина нет и тени.

Удалась ли бы вообще вся эта галерея картин индийской истории — невозможно теперь отгадать. Но я все-таки не хочу утаить своего предположения, что навряд ли был бы у нее успех. Верещагин никогда и нигде еще не заявил способности переноситься фантазией в далекие эпохи и воплощать события, чувства, помыслы людей отдаленного от нас времени и чуждых нам национальностей. На это надобен особенный, совершенно специальный талант, которого я до сих пор в натуре Верещагина не замечал. Он несравненный, великий живописец нового, настоящего времени (и притом известных только его сторон); он живописец только того, что он собственными глазами видел и собственным сердцем испытал прямо на месте трагических событий — и в этом вся его сила, необычайность и оригинальность.



Василий Васильевич
ВЕРЕЩАГИН

Скульптор И. Я. Гинцбург

Людей, художников, обнимающих *все* — никогда еще не бывало и, может быть, к лучшему.

Но, если оставить в стороне индийские „картины“, как дело покуда нерешенное, и взглянуть на огромную массу привезенных из Индии „этюдов“, то нашему изумлению и восторгу нет пределов. В Индии Верещагин сделал еще новые шаги вперед. Как ни высоко было его искусство уже раньше, во время писания туркестанских этюдов и картин, а теперь он шагнул еще вперед. Кисть его приобрела еще новую силу, теплоту краски, стала способна передавать такое солнце, перед которым меркнет даже солнце туркестанских лучших его вещей. Горы, луга, долины и вода, прежде не всегда ему удававшиеся, мечети и хижины, индийские храмы, мраморные и деревянные, жрецы в костюмах и масках богов, молитвенные машины буддистов, мраморные набережные и императорские гробницы, мрачные подземные гроты и веселые смеющиеся ручьи, снеговые вершины в розовых отблесках солнца, ночь в ущелье, утро до восхода солнца над озером, факиры и женщины-священники, людоеды и жены о множестве мужей, между собою родных и братьев, великолепные всадники-телохранители, девушки и дети, старики и крепкие взрослые мужчины со знаком касты на лбу, лошади и яки — все это вместе образовало такую чудную, небывалую галерею, написанную с высочайшею виртуозностью, какой не существует нигде более в Европе. Это сказала потом сама Европа.

В настоящее время печатается в Германии описание индийского путешествия Верещагина — немецкий текст его супруги, Елиз. Кондр. Верещагиной, рисунки его самого; в Петербурге издается также это путешествие, в русском переводе самого Верещагина. Но грянула страшная болгарская война. „Большой холст „Европейские послы, представляющиеся Великому Моголу“ был уже нарисован, — пишет Верещагин в предисловии к каталогу своей петербургской выставки 1880 года, когда началась война, и художник поспешил к более близким и к более интересным ему сюжетам войны в Болгарии“.

Верещагин бросил и мастерскую, и Париж, и Европу, и полетел на Дунай.

V

„К более близким, к более интересным ему сюжетам!“ Да, вот все, что в печати сказал сам Верещагин. Но мы, посторонние зрители и свидетели, должны сказать другие слова. То, что во время этой войны переживал Верещагин, превосходило по силе, ужасу, поразительности и глубине все, что он испытывал на своем веку. От этого и картины, создавшиеся под этими страшными впечатлениями и в минуту высочайшей зрелости его таланта, превосходят все прежние его создания, как ни значительны и ни великолепны они до того были. Что такое вся трагичность его туркестанских картин, вся несравненная красота его индийских этюдов с натуры, в сравнении с тою потрясающей силой и огнем, которыми дышат его картины болгарской войны! Они писаны кровью его тела, всеми фибрами существа его.

„Слушайте, — писал он мне в июле 1877 года из бухарестского

госпиталя, где лежал раненый: — я оставил Париж и работы мои не для того только, чтобы высмотреть и воспроизвести тот или другой эпизод войны, а для того, чтобы быть ближе к дикому и безобразному делу избиения; не для того, чтобы рисовать, а для того, чтобы смотреть, чувствовать, изучать людей. Я совершенно приготовился к смерти еще в Париже, потому что решил, выезжая в армию, все прочувствовать, сам с пехотой пойти в штыки, с казаками в атаку, с моряками на взрыв монитора и т. д. Неужели вы из числа тех, которые скажут, что Скрыдлов шел (на своей миноноске „Шутка“) для дела, а я от безделья? Собака — дескать, бесится с жиру!“

Там, где у художника сойдутся и сложатся вместе великая сила мысли, чувства и характера, с великою силой художества, результаты выйдут наверно несравненные. Так с Верещагиным и случилось.

Передавать здесь подробности участия Верещагина в великой освободительной войне 1877—1878 годов невозможно, они слишком многочисленны и многообразны. Все главное я тогда же печатал в „Новом времени“ на основании писем и рассказов многих очевидцев, частью и самого Верещагина. Другие подробности подобного же рода напечатаны были тогда же во многих иностранных газетах, а также и впоследствии, в 1879, 1880 и 1881 годах, по поводу выставок Верещагина в разных больших городах Европы: такие подробности были печатаны в иностранных газетах и на основании их собственных сведений, полученных от очевидцев и корреспондентов. Все вместе войдет, конечно, однажды в состав полной и подробной биографии Верещагина. Здесь довольно будет указать только несколько главных черт. Из Парижа Верещагин выехал 16 апреля 1877 года. Хотя и штатский, он получил дозволение великого князя главнокомандующего быть при войске. „Я иду с передовым отрядом, с дивизионом казаков генерала Скобелева (писал он мне 29 апреля) и надеюсь, что раньше меня никто не встретится с башибузуками“. Так в действительности и сделалось. Во всю кампанию Верещагин всегда находился в самых передовых отрядах и в самых опасных местах, при генералах М. Д. Скобелеве (с которым подружился еще в 1868 году в Туркестане) и Гурко. Почти в самом начале войны, еще до перехода через Дунай, Верещагин был ранен в бедро, на миноноске „Шутка“, на которой, вместе с лейтенантом Скрыдловым, командиром ее, подошел среди белого дня к громадному турецкому пароходу, намереваясь взорвать его — но это не состоялось, потому что сильным орудийным и ружейным огнем с судна перебило приводы взрывного аппарата. Верещагин пролежал потом месяца два в бухарестском госпитале и едва-едва кое-как оправился к концу августа, так что мог участвовать лично в плевненском штурме 30 августа, но все-таки все видел и даже во время этого штурма потерял своего брата Сергея. Они были товарищами по Морскому корпусу, а впоследствии Сергей Верещагин стал заниматься живописью и, в Париже, под руководством старшего брата, делал такие успехи, что обещал быть даровитым художником.¹

¹ „Сергей Верещагин, — говорит его брат Василий в примечании к каталогу своей выставки 1880 года, — прибывший на Дунай, увлекся бесстрашием и безоглядной храбростью Скобелева, к которому пристроился и, вместо рисунков и этюдов, делал рекогносцировки, кроки местности, разводил войска, словом, нес службу ординарца и офицера генерального штаба. По словам самого Скобелева, около него не было

После Плевны Верещагин не мог разыскать тела этого брата на бывшем поле сражения, так как войска отступили. С передовым отрядом Гурко он дошел до Балкан, а из-под Горного Студня писал мне 9 октября: „Скала св. Николая, на Шипке, на которую турки лезли и уже влезли 5 сентября, имеет с лепящимися по ней солдатами нашими какой-то сказочный вид... Буквально живого места нет; где ни остановишься порисовать, всюду сыплется свинцовые гостинцы. Выбрал я раз себе укромное местечко, в крайнем из трех домов, где стоят на позиции, сел на подоконник со стороны, защищенной от Лысой Горы, справа: слева, думаю, пальба реже, авось, не попадет! Только принялся писать известную вам, вероятно, по газетам „Долину роз“, как с грохотом ударила граната в крышу. Обдало пылью. Однако, думаю, врешь, дорисую. Через две минуты новая граната — и меня, и палитру с красками совсем засыпало черепицею и землею. Нечего делать, домазал, как попало, и ушел от греха...“

Некоторые письма Верещагина с описанием того, что он видел на поле сражения под Телишем, а также после шествия русского передового отряда в Адрианополь, страшно щемят, гнетут безотрадно. Он писал 17 октября карандашом, воротившись с описываемого места: „Трудно передать вам впечатление массы в несколько сот егерей, павших под Телишем и изуродованных турками. На земле валялось десятка 3—4, хотя и раздетых догола, но не избитых; а в отдельных кучках, прикрытых землею, лежали тела всячески избитых: у кого перерезано горло или затылок, отрезан нос, уши, у некоторых вырезаны куски кожи, продолговатые или аккуратными кружками. Некоторые в груди или в других местах подожжены и обуглены. Когда сотни этих несчастных повыкопали из набросанной на них земли, то представилось что-то до того дикое, что словами трудно сказать“. То, что ему было в те минуты „трудно словами сказать“, то он потом рассказал огненною кистью в картине, наполнившей изумлением всю Европу.

Из Адрианополя, куда он вошел с передовым отрядом генерала Струкова, он писал мне 9 января 1878 года: „Каких ужасов мы насмотрелись и слышали тут! По дороге зарезанные дети и женщины, и болгары, и турки, масса бродящего и подохнувшего скота, разбросанных и разрубленных телег, хлеба, платья и проч. Отовсюду бегут болгары с просьбой защиты, а защищать нечем не только их, но и самих себя, если б встретили мы пехоту и артиллерию. У меня целовали руки, крестясь, как у Иверской; помешать этому нельзя было под опасением потерять перчатку или быть укушенным в колено; духовенство с крестами и хоругвями, духовенство всех вероисповеданий, депутаты, народы разных одежд и физиономий — все это гудело и орало; женщины и старики крестились и плакали с самыми искренними приветствиями и пожеланиями...“ К генералу Струкову приехали в Германлы два посла для переговоров о мире, Намык-паша и Сервер-паша, и Верещагин, как некогда при Катты-Кургане, в Туркестане за 10 лет раньше, служил при приеме их

молодого человека более отважного и исполнительного. В продолжение двух месяцев он получил 5 ран, под ним убито и ранено 7 лошадей“. Биографические статьи о нем с портретом напечатаны мною в „Пчеле“, 1877, № 39 и в „Новом времени“, № 556. — В. С.

секретарем. „Представьте себе меня, — писал он мне 9 февраля, — сидящего в вагоне между Сервер- и Намык-пашами, и этих господ, обращающихся ко мне со словами: „Monsieur le secrétaire, monsieur le secrétaire...“

В начале 1878 года Верещагин воротился в Париж и привез массу этюдов с натуры. Но, к несчастью, во время войны утратилось около 30 важнейших этюдов, изображавших весь путь гвардии: их где-то, в Габрове или Плевне, небрежно запропастили те личности (один офицер и один доктор), которые взялись доставить их в безопасное место. Об этих этюдах делались потом самые тщательнейшие разыскания всеми главными военными начальниками, всего более Скобелевым; но все понапрасну — они исчезли бесследно.

Из Адрианополя же 29 января Верещагин писал мне: „Я очень устал, и начинает это сказываться теперь, когда война кончилась. Вероятно, от долгого напряжения нервы не хотят более служить, как следует...“ И несмотря на это, почти тотчас по возвращении в свой домик и свои мастерские в Maisons-Laffitte, в феврале 1878 года, Верещагин принялся за картины войны. Индийские поэмы были уже теперь далеки от его мысли. До красот ли природы, до чудес ли восточной архитектуры, до великолепных ли эффектов солнечного освещения могла теперь итти для него речь, когда вся душа его была полна новыми, ни с чем не сравнимыми ощущениями?

Работа пошла необыкновенно быстро. Летом 1878 года, во время парижской всемирной выставки, я видел у Верещагина в мастерской лишь одну картину, полуоконченную: „Пленные“ (дорога близ Плевны, с телеграфными столбами, вся усеянная замерзшими трупами турок). Другая была только начерчена углем на полотне — это „Раненые“ (дорога от Плевны к Дунаю, и на ней ряд варварских телег, запряженных волами, с нагруженными русскими ранеными). Менее чем в полтора года, к концу 1879 года, уже 20 картин было написано и выставлено в Париже. Они наполнили публику и критику еще большим удивлением, чем все изумительные индийские этюды, вместе взятые, не смотря на их громадную техническую виртуозность. Быстрота, с которой были написаны эти картины, была еще большая быстрота, чем та, с которой были написаны в 1871—1873 годах туркестанские картины в Мюнхене, но в то же время совершенство технического исполнения пошло еще дальше.

В двух из наиболее поразительных по драматизму картин, представляющих сцены после Телишского боя („Победители“, „Побежденные“), изображенные люди — точно живые и выделяются из полотна до обмана глаз. Они стоили Верещагину всего более не времени, не труда — нет, но нервного и душевного напряжения. Кончая каждую из этих двух картин (*первую* — в конце июля, *вторую* — в начале сентября 1879 года), он писал мне, что „ужасно устал“.

Почти в одно время с этими двумя картинами написаны: „Наши пленные“ — горькая поразительная сатира, нарисованная рукою великого мастера-виртуоза, а несколько позже — „Шипка-Шейново“, изображающая Скобелева после нашей победы под Шейновом, скачущего перед фронтом и благодарящего войска от „имени отечества и государя“. Это одно из самых великолепных произведений Верещагина.

К числу необыкновеннейших созданий Верещагина принадлежит его картина „Шпион“. Я не говорю уже про необычайную виртуозность исполнения, про южное солнце и южные тени, придающие картине какое-то чарующее впечатление; но создание всего вместе, но выражение шпиона, спускающегося неверным шагом по лестнице и позеленевшего в виду мести добрых, невинных, добродушных солдатиков, которые тотчас расстреляют его, перед глазами этого блестящего адъютанта — это что-то новое и великолепное, никем не пробованное в Европе.

Но этими двадцатью картинами далеко еще не исчерпывались все сюжеты, задуманные Верещагиным, и 30 октября 1879 года он мне писал из Парижа (в ответ на мои жалобы на отсутствие женщин в этих картинах): „У меня нет в картинах женщин — но это не преднамерено, а потому что не приходилось еще. После, вероятно, будут. Кстати, — продолжал Верещагин, — недавно, по поводу газетных отзывов о книге Ильинского, я хотел написать в газету несколько слов, чтобы со своей стороны засвидетельствовать о женском терпении, настойчивости, выносливости, искусстве, храбрости и проч. за прошедшую войну. Я хотел высказать крайнюю необходимость, после таких опытов, неотложно открыть молодым женским силам натуральную дорогу... Да все еще не решаюсь говорить иначе, как кистью...“

В начале 1880 года Верещагин привез обе свои новые коллекции, индийскую и болгарскую, в Петербург. Тогда он имел даже намерение продать здесь вторую коллекцию: об этом шли переговоры еще в 1879 году, и еще в марте этого года одна из картин, „Пленные“, была им прислана ко мне в Петербург для того, чтоб показать ее, как образчик, некоторым предполагавшимся тогда покупателям. Но ни в 1879, ни в 1880 году эти переговоры не привели ни к чему: одни покупатели затруднялись „сюжетами“, другие деньгами, еще иные тем, что не все картины подряд одинакового достоинства... Тогда Верещагин переменял вдруг намерение и объявил, что вовсе не продает, никому и ни за что, болгарских картин и сделал (в апреле) аукцион из индийских этюдов. В два дня аукцион дал 140 000 рублей — на 40 000 рублей более того, что он назначил на продажу этих картин (также не состоявшуюся) в одни руки. Самые дорогие покупки на этом аукционе были „Главная мечеть в Футепор-Сикре“ (= 7 000 рублей), купил Демидов князь Сан-Дonato, „Тадж-Магал“ (= 6 000 рублей), купил г. Базилевский, „Зал одного царедворца Великого Могола, близ Агры“ (= 5 000 рублей), купил г. Базилевский, „Мраморная набережная в Одепуре“ (= 5 000 рублей), купил П. М. Третьяков, „Хемиз“ (= 3 030 рублей), купил г. Нарышкин. По количеству всего более приобрел П. М. Третьяков, на сумму свыше 75 000 рублей. Из полученных им денег Верещагин тотчас пожертвовал часть в разные общественные воспитательные учреждения (женские медицинские курсы, бесплатную музыкальную школу и т. д.) и всего более пожертвовал, 10 000 рублей, на воспомоществование рисовальных классов в разных местах России, через посредство Общества поощрения художников. „Деньги нужны мне, — писал он мне 16 апреля 1878 года, — не на лакеев, не на экипажи, а на школы, которых я положил себе добиться“.

Таким образом, план написать „индийские поэмы“ был разрушен, кажется, навсегда. Еще весной 1879 года эта индийская коллекция была выставлена в Лондоне и произвела необычайное впечатление; носился даже слух, что принц Уэльский желал купить „Шествие на слонах“, но английские газеты забили в набат, зачем покупать у чужого. Однако художники горячо приветствовали тогда Верещагина за необыкновенные его создания, а королева Виктория прислала ему официальную свою благодарность и поздравление.

Впечатление, произведенное верещагинскою выставкою в Петербурге, было громадно. И утром, при дневном свете, и вечером, при электрическом, толпы народа осаждали дом (бывший Безобразова, на Фонтанке, у Симеоновского моста), где помещалась выставка. Восторг и удивление были всеобщие. Все классы общества, в том числе крестьяне и солдаты в значительных массах, перебивали на этой выставке — давка была страшная. Каталог продан в нескольких десятках тысяч экземпляров. Но нашлись люди, почувствовавшие потребность повторить историю Тютрюмова 1874 года. Писатели „Нового времени“ выступили со всею своею антихудожественностью на защиту самого карикатурного квасного патриотизма, оскорбленного отсутствием в картинах Верещагина обычной хвалебной оды тривиальных живописцев баталистов. Таким людям точка зрения, душа и настроение Верещагина были недоступны и непонятны. И они старались подслуживаться к тем, кто думал столько же нелепо и близоруко, как они. Они даже старались умалить талант Верещагина. Не взирая на свое художественное невежество, они пробовали доказывать, что вот то-то и это-то у Верещагина худо рисовано и писано, выдумывали и лгали на него, жалели, что у него в картинах „нет Ахиллесов и Агамемнонов“, а только неизвестный, темный народ, масса; извращали факты, пробовали даже уверить публику, что Верещагин мало имел успеха в Париже, что такие-то и такие-то „важные“ парижские газеты вовсе даже прошли Верещагина молчанием (как будто, даже в случае правды, все дело для нас состояло в чужом одобрении, в милостивом „начальстве“ и авторитетах). Я опровергал вначале печатно всю эту ложь, клевету и невежество, потом бросил... На русскую публику, впрочем, этот вопль „Нового времени“ не произвел ни малейшего впечатления. Новые Тютрюмовы остались в постыдном одиночестве, как и прежний.

После петербургской выставки Верещагин, в течение 1881 и 1882 годов, выставлял свои картины в Вене, Париже, Берлине, Дрездене, Гамбурге, Брюсселе. Сотни сотен статей, напечатанных повсюду в газетах, засвидетельствовали, как Европа смотрит на талант Верещагина и на его необычайный почин. Везде было высказано, что создания Верещагина — всего более его картины из болгарской войны — что-то совершенно новое и небывалое в искусстве, изображение войны с той стороны, с какой ни один еще живописец не пробовал ее изображать, ● это с такою правдою, с такою безыскусственностью, с таким презрением к принятым формам и условности выражения, с таким совершенством техники, каких в Европе никакая „военная“ картина еще отроду не представляла.

Но выше всего изумлялись все широкой и великой душе художника, отсутствию в нем того ложного патриотизма, который, бывало,

прежде водил кистью Орасов Верне и сотен ему подобных живописцев. Вся Европа преклонялась перед шириною и светлостью чувств, заставлявших Верещагина видеть людей и во врагах, в остервенелых турках и азиатах... В сотнях статей французских, английских, немецких, бельгийских и венгерских Верещагина называли, то „истинным историком“,¹ то „Тадитом нашего времени“,² настоящим „сыном века“, постигшим, что ныне нужно людям от искусства;³ то „мстящей кистью“ (ripseau vengeur);⁴ „прямым продолжателем французских писателей-философов XVIII века“;⁵ то „пророком и учителем“;⁶ то „апостолом человечности“⁷. „Dresdner Anzeiger“ называл Верещагина „гениальнейшим представителем реализма“ (17 августа 1882 года); „Pester Lloyd“ (14 января 1883 года) говорил, что главная черта Верещагина — „священное стремление к правде“; венский „Börsen Courier“ (19 апреля 1881 года) объявлял, что „Верещагин борется за высшие блага человечества“; венская „Tribune“ (30 октября 1881 года) провозглашала, что Верещагин „пишет картины кровью своего сердца“; „Pester Lloyd“ (1 февраля 1883 года), что „задача Верещагина — выставить на глаза миру всю чудовищность войны для того, чтоб разбудить у человечества чувство ответственности за такое колоссальное народное несчастье“; „Ueber Land und Meer“ (1882, № 32), что „Верещагину предназначено сделаться живописцем космоса и своею кистью завоевать мир“. Наконец, бесчисленное множество раз Верещагин был назван художником „гениальным“, „колоссальным“, „составляющим эпоху“, „революционером“ и „реформатором“.

Были, конечно, и порицатели — консерваторы, горько плачущие об утрате их насиженных „идеалов“ и о нарушении столь излюбленного в искусстве ничтожества содержания. Эти люди, без сомнения, спешили клеймить Верещагина именем бесшабашного „нигилиста“, не уважающего ничего „священного“ в искусстве, безотрадно давящего все, самое „дорогое“, самое „уважаемое“, самое „почтенное“ в жизни. Один из таких заклятых консерваторов, венский живописец Канон, читал даже (в ноябре 1881 года) публичную лекцию против Верещагина; другие писали, что надеются, что верещагинская „зараза“ не коснется современных художников Европы. Но таких отсталых консерваторов было вообще немного, и множество иностранных газет с презрением указывали на своих рутинеров и шовинистов, еще с большим презрением и усмешкой говорили о великих невеждах петербургских квасных патриотах, пробовавших укусить Верещагина в пятку. В противоположность этим последним, громадное большинство

¹ „L'art“, 1880, p. 103; венская „Vorstadt-Zeitung“, 4 ноября 1881 года; венская „Deutsche-Zeitung“ того же времени; берлинская „Rundschau-Zeitung“, 5 февраля 1882 года; „Kölnische-Zeitung“, 7 декабря 1881 года.

² „L'art“, 1880, p. 103; „Gaulois“, декабрь 1879 года.

³ „Hamburger-Nachrichten“, 6 мая 1882 года.

⁴ „L'art“, 1880, p. 103; „Deutsche-Zeitung“ выражает почти то же: „Отомститель посредством искусства“.

⁵ „Deutsches-Montagsblatt“, 13 февраля 1882 года.

⁶ Венская „Tribune“, 15 ноября 1881 года; берлинский „Tageblatt“, 5 февраля 1882 года.

⁷ Берлинская „Post“, 5 февраля 1882 года; берлинские „Grenzboten“, статья 1, венская „Vorstadt-Zeitung“, 4 ноября 1881 года, венские „Börse-Zungen“, № 52, венские „Neuigkeit-Weltblatt“, 20 октября 1881 года, „Pester-Journal“, 13 января 1883 года.

публики, художников и критиков в один голос говорили о необычайной личности русского художника, которого даже и одна-то техника доходит до изумительных результатов — все равно, и в изображении солнечных стран далекого Востока, и в изображении глубоких снегов на Балканах — все равно, в трагедии и в едкой сатире, и всегда — в изображении несчастья и страдания целых масс людских поколений, даже не дающих себе отчета, из-за чего это они так жестоко страдают. Забыв, каким-то чудом, всякую национальную зависть и ревность, французы и немцы, англичане, бельгийцы и венгерцы говорили и писали, что их новые поколения художников „должны учиться у Верещагина“,¹ что он сказал совершенно новое слово в искусстве и что им открыты новые горизонты для будущего.

Все лучшие современные художники Франции, Англии, Германии, Бельгии (Мейссонье, Нёвиль, Детайль, Лейтон, Альма Тадема, Макарт, Менцель, Вернер, Амерлинг и т. д.) спешили выразить Верещагину глубокий свой энтузиазм и удивление. Менцель — один из самых тузовых между ними, с восторгом говорил про него: „Этот все может!“ (берлинская „Volkszeitung“, 8 февраля 1882 года). По словам известного венского художественного критика Ранцони, французская знаменитость, Мейссонье, восклицал перед картинами Верещагина: „Это — что-то совершенно новое, небывалое!“ („Neue Freie Presse“, 1 ноября 1880 года). Русские художники еще в 1874 году, как я указал выше, публично выразили свои глубокие симпатии к Верещагину. Антокольский и Репин, бывшие во время первой петербургской верещагинской выставки 1874 года за границей, всем талантливым существом своим горячо полюбили создания Верещагина, когда воротились в Россию и узнали их. Антокольский писал мне из Москвы 28 декабря 1874 года: „Почти никогда еще искусство не обхватывало так цельно всего существа моего, как произведения Верещагина. . . Не знаешь, которой из туркестанских картин его отдавать преимущество. . . Его „Клоповник в Самарканде“ — что-то дантовское из действительной жизни. . . Явление Верещагина есть, без сомнения, явление болезненное, но необыкновенно сильное и поэтичное. . .“ Антокольский написал даже в это время целую статью для печати; к сожалению, она осталась ненапечатанной. Он делал некоторые технические замечания, даже кое-что порицал в подробностях, но в общем высказывал самое энтузиастное сочувствие новому необычайному художнику. Репин писал мне из Москвы 9 июня 1877 года: „Теперь только (увидав сам картины) я понял и оценил всю свежесть взгляда Верещагина, эту оригинальную натуральность представления! Какие есть у него чудеса колорита, и живописи, и жизни в красках! Необыкновенно! Простота, смелость, самостоятельность!..“ Едва ли не один Перов, между всеми самыми крупными нашими художниками, отнесся враждебно к картинам Верещагина. Но это был в ту минуту не прежний Перов: в 1874 году он уже разошелся со всеми прежними товарищами по инициативе. В мыслях, во взглядах он уже изменился, поворотил на какие-то новые рельсы, в сторону от всего прежнего своего могучего творчества и направления. Он был уже не

¹ Лондонские „Chelsea News“, июнь 1879 года; парижский „L'art“, 1880, p. 103; брюссельская „La Fédération artistique“, 28 октября 1882 года.

в состоянии создавать то, что прежде создавал, картины его падали, мысль бродила и фальшивила. . . При таких-то условиях он и написал мне (1 ноября 1874 года) то письмо, которое напечатано в первом выпуске „Вестника изящных искусств“ (статья Н. П. Собко: „В. Г. Перов“, стр. 177). Здесь он говорил, что „ничего еще не может сказать о картинах Верещагина, потому что еще сам не понял ни их смысла, ни их значения в той степени, в какой бы желал понять и уяснить их для себя“. И это Перов, до тех пор всегда такой прямой и решительный, и вдруг теперь — такой уклончивый, виляющий, явно притворяющийся! Он уже разделял тут только мнения „Современных известий“ и разных темных людей, неспособных что-нибудь понять в Верещагине. Он уже тут от всего сердца не радовался, как бывало всегда прежде, появлению нового, сильного, свежего таланта. Но что значило малое сочувствие одного, исказившегося, к несчастью, художника, против дружного ликующего хора всего, что только было у нас самого талантливого, мыслящего и развитого между нашими художниками?

Под конец верещагинской выставки в Вене студенты различных славянских национальностей, учащиеся в Вене, устроили в честь Верещагина торжественное собрание 13 ноября 1881 года. Народу присутствовало всего до 2000 человек, одних студентов было свыше 800 человек (не присутствовали одни студенты польской национальности). Верещагин, однакоже, не был на этом торжестве: враг всех демонстраций и отличий, он за несколько дней до получения официального приглашения уехал в Париж. В приглашении этом было сказано: „Чествуя вас как русско-славянского гениального художника и великого сподвижника на поприще развития человечества, славянские студенты в Вене устраивают в честь вашу торжественный вечер, на который покорнейше пригласить вас честь имеет Комитет“. Верещагин отвечал телеграммой из Парижа: „Приветствую студентов и благодарю за честь, но приехать не могу. Будем все по мере наших сил трудиться для дела развития человечества“. „Львовская газета“, отдавая пространный отчет о торжестве, говорила, что можно без преувеличения сказать, что здесь „все славянское воздавало честь великому гению“ и что Верещагин „двинул значительно вперед славянскую жизнь, славянский дух и славянское самопознание“. При этом она с гордостью ссылалась на слова самих немцев, которые, не взирая на все свои антипатии, принуждены были признаться (между прочим устами писателя „Neues Wiener Tagblatt“), что идеал славянства — реализм.

В заключение обзора „европейских выставок“ Верещагина, нельзя не упомянуть, что в начале эти выставки были — в Лондоне, Париже и Петербурге — совершенно бесплатные; впоследствии, вынужденный своими обстоятельствами, Верещагин назначал плату за вход на свои выставки, но такую малую, которая всех удивляла в Европе (о чем сотни раз повторено в иностранных газетах), и при этом значительно уменьшал эту плату для школ, ремесленников, простого народа и солдат, а потом еще делал значительные пожертвования для разных художественных и других корпораций. Когда распорядители (например, в венском Кюнстлергаузе) требовали с него повышения, „согласно с привычками местной публики“, он отказывался наотрез, говоря, что

желает видеть у себя на выставке „не три тысячи графинь, а тридцать тысяч народа“. Его желание исполнилось. Навряд ли еще какие другие художественные выставки нашего века были в такой степени, как его, народны и популярны.

В Петербурге, в декабре 1880 года, в течение 40 дней перебивало (говоря круглыми цифрами) 200 000 человек; в Вене, с половины октября 1881 года, в течение 28 дней — 110 000 человек; в Берлине, с января 1882 года, в течение 65 дней — 145 000 человек; в Гамбурге, в мае — июне 1882 года, в течение 37 дней — 42 000 человек; в Дрездене, в июле-августе 1882 года, в течение 36 дней — 35 000 человек; в Брюсселе, в октябре-ноябре 1882 года, в течение 21 дня — 28 000 человек; в Пеште, с декабря 1882 года, в течение 40 дней — 57 000 человек. Каталогов было продано на выставках: в Петербурге — 33 тысячи, в Вене — 32 тысячи, в Берлине — 45 тысяч, в Гамбурге — 12 тысяч, в Дрездене — 11 тысяч, в Брюсселе — 5 тысяч, в Пеште — 13 тысяч.

Пока продолжались эти выставки в Европе (устраиваемые с большим мастерством и вкусом, как говорят иностранные газеты, братом Верещагина, Александром Васильевичем, майором казачьего терского войска, отличившимся в болгарскую войну и в ахал-текинскую экспедицию), сам Верещагин не останавливался со своею работою. В 1881 году, после петербургской выставки, он написал несколько новых картин: „Перед атакой“ (третья Плевна), „Перевязочный пункт“ (после третьей Плевны) — с 2 000 раненых и множеством докторов и сестер милосердия, и „Турецкий лазарет“. Иностранные критики чуть не в один голос говорят, что по изумительному письму и по страшному трагическому выражению эти картины превосходят даже большинство всех предыдущих. В 1882 году он написал еще новых „Дервишей“, несколько „Индийских всадников“ и вид московского Кремля. Иностранные критики сильно восхищаются и этими картинами с натуры.

Верещагину 14 октября 1882 года минуло 40 лет. Он в полной силе жизни и таланта и от него должно ожидать многих еще chefs d'oeuvre'ов. В настоящую минуту он путешествует по Индии, частью, чтоб окончательно поправиться от сильной и опасной болезни, одолевшей его весной 1882 года, частью, чтоб отдохнуть и освежиться после громадных трудов последних лет.

Ф Р А Н С И С К О Г О Й Я

❶ Гойе у нас, в России, почти вовсе ничего неизвестно в печати.

Не только нет о нем отдельного сочинения (этого мудрено было бы и ожидать при крайней бедности нашей художественной литературы), но и нет почти вовсе даже самых кратких известий в книгах и журналах. Единственные исключения составляют те 30 строк, которые посвящены Гойе в сочинении г. Андреева: „Живопись и живописцы“ (СПб., 1857), и те 9 строк, которые посвящены ему же в переводе на русский язык „Истории живописи Куглера“ (Москва, 1872). Но сведения, сообщаемые о Гойе г. Андреевым, поверхностны и неверны, а в переводе Куглеровой книги — крайне неполны и неудовлетворительны. Прочие наши художественные писатели не сделали даже и столько, так что, например, во всех четырех наших энциклопедических словарях (Плюшара, Старчевского, Толя и Березина) нет ни единого слова о Гойе — все это потому, что и сами наши авторы ничего не знали, а в лучшем случае слишком мало знали о знаменитом испанском живописце конца прошлого и начала нынешнего века.

Такое отношение к одной из лучших европейских слав нового времени всегда удивляло меня и сердило. Позволительно ли, думал я, игнорировать такого крупного, такого оригинального, такого типичного художника, как Гойя, и в то же время с почтением засорять себе память и глаза многими сотнями, может быть, тысячами имен и произведений, которые ничего не стоят в сравнении с Гойей?

С тех пор как я только узнал Гойю, сначала по иностранным книгам, статьям и копиям, а потом и по подлинным его произведениям в Испании, я убедился, во-первых, что Гойя — один из самых крупных художников последних двух столетий, а во-вторых, что он один из тех художников, с которыми всего ближе и нужнее познакомиться и нашим художникам, и нашей публике. Не то чтоб он обладал такою необычайною силою таланта, которая ставила бы его высоко над всеми остальными новыми художниками. Нет, в его натуре и творчестве нельзя не видеть множества недочетов и пятен, но зато мы находим у него везде на первом плане, в лучших его созданиях, такие элементы, которые в наше время и, быть может, особенно для нас, русских, всего драгоценнее и нужнее в искусстве. Эти элементы — *национальность, современность и чувство реальной историчности*. Это — все такие элементы, без которых для интеллигентного человека

нынешнего времени искусство — вовсе не искусство, а праздная побрякушка. Это — все элементы, которые в прежнее время слишком были игнорированы, но зато стали тем ближе, родственнее и необходимее теперь.

Я уже довольно давно задумал представить нашей публике биографию Гойи, взяв за основание многочисленные статьи и книги о нем, появившиеся в Европе за последние пятьдесят лет; но разные другие труды и недостаток времени препятствовали мне до сих пор в этом. Тогда мне пришло в голову обратиться за помощью к М. В. Ватсон, которая, будучи родом испанка, особенно интересовалась жизнью и созданиями своего великого соотечественника и с которою мне много раз случалось одновременно работать в одних и тех же литературных изданиях. Я указал ей все те многочисленные источники о Гойе, которые были мне известны, и она ими очень добросовестно и умело воспользовалась для биографическо-исторической части настоящей статьи. Во второй половине этого труда я изложил свой взгляд на Гойю и на его творения, основываясь на знакомстве с подлинными произведениями художника. При этом мне приходилось лишь изредка соглашаться с теми взглядами, которые я находил изложенными в сочинениях испанских, французских, немецких, английских и итальянских художественных писателей. С большинством из них я был не согласен во взгляде на Гойю.

Гойя знаменит в Испании еще с конца прошлого столетия; но надо удивляться, как мало испанцы о нем писали, не взирая на все свое восхищение. Даже один из лучших испанских художественных писателей и критиков, Бермудес, опустил Гойю в своем лексиконе испанских художников, даром что был величайший приятель и поклонник Гойи (Бермудес говорит только один раз, и то вскользь, про Гойю, именно в статье о Веласкесе, по поводу гравюр, сделанных Гойей с его картин). Конечно, в 1800 году, когда напечатано сочинение Бермудеса, не было еще на свете всех лучших и самых высших созданий Гойи; однакоже, существовали его „Капризы“ и многие замечательные его картины и фрески. Но, вообще говоря, конец прошлого века и начало нынешнего были ознаменованы в Испании такими судорожными переворотами, такими потрясающими событиями, что было не до спокойного собирания материалов и систематичного изложения их на бумаге: надо было действовать штыком, вилами и ножом против домашних и чужеземных врагов, надо было разламывать страшные тиски и капканы жизни, надо было справляться с безумной инквизицией и бездушными ее сторонниками, надо было сбрасывать наполеоновское нашествие — и вот, испанский народ боготворил Гойю, внимал таинственным призывам, несшимся из его маленьких картинок, распространенных среди всех сословий бесчисленными листками, но ничего не писал про своего обожаемого художника. От этого долгое время Гойю мало знали вне Испании.

Первые открыли Гойю для Европы — французы. Самая ранняя мне известная статья, получившая всеобщее распространение, напечатана была во втором годе иллюстрированного парижского издания: „Le Magasin pittoresque“, за 1834 год. Здесь появилась статья о Гойе (стр. 324), которая начиналась такими словами: „Изгнанный из своего отечества, слепой 80-летний старик, Франсиско Гойя, умер немного лет

тому назад в Бордо. Его имя едва известно во Франции даже художникам, но испанец не произносит его иначе, как с почтением и гордостью". И затем следовала довольно обстоятельная биография художника, оцененного при этом очень высоко, всего более за его политические сатиры в рисунках. Тут же был представлен (в первый раз вне Испании) портрет Гойи, в его собственном наброске, и две из числа самых едких его сатир: 1) „Осел, рассматривающий свою родословную“, — осел, одетый по-человечьи, перед огромной книгой, где представлено бесчисленное множество таких же, как и он сам, ослов (сатира на герцога Годоя, князя Мира), 2) „Колдуны и черти, стригущие друг другу когти“ (сатира на испанское духовенство). Замечательно, что все эти копии с неизвестного еще тогда во Франции испанского художника сделал — и сделал прекрасно — известный рисовальщик и карикатурист Гранвиль, впоследствии знаменитость.

Эта первая статья о Гойе имела большой успех и большие последствия. И жизнь, и характер, и направление, и своеобразные создания Гойи обратили на себя внимание французов. Его стали изучать. Довольно много и довольно верно написал о нем Виардо в 1839 году в своей книге: „Notices sur les principaux peintres de l'Espagne“. Здесь он говорил: „Странный это был человек Гойя: талант у него был капризный, но он был настоящий художник, и, за недостатком школы, единственная могучая личность, данная Испаниию художеству от времени ее великих художников и до настоящей эпохи“. Скоро после того много и с энтузиазмом писал про Гойю Теофиль Готье, в 1840 году путешествовавший по Испании и напечатавший потом свои впечатления под видом особой статьи в „Cabinet de l'amateur“ 1842 года, и на многих страницах в печатном своем путешествии. Называя его истинным великим художником, Готье говорил в заключение: „Гойя воображал, что рисует только „Капризы“; но он начертил портрет и историю старой Испании, представляя себе, что служит новым идеям и верованиям. Его карикатуры будут скоро историческими памятниками“.

С 40-х годов Гойя стал известен уже всей Европе, вошел во все истории искусства, во все обозрения испанской живописи, во все энциклопедические лексиконы (кроме русских). Современная библиография Гойи очень обширна. Со значительнейшими или замечательнейшими мнениями о нем мы встретимся ниже, во второй половине настоящей статьи.

I¹

Франсиско-Хосе де-Гойя-и-Лусиентес родился 30 марта 1746 года в Фуэнте-де-тодос (в переводе: „источник для всех“), маленькой арагонской девушке близ Сарагоссы. Родители его были простые земледельцы, владевшие небольшой землицей с домиком. Они нежно любили своего сына, бойкого мальчика. Уже с малолетства он выказывал большую склонность к живописи и расписал, между прочим, самоучкой церковь своего прихода, так что родители не воспротивились

¹ Глава эта написана собственно М. В. Ватсон по материалам и указаниям В. В. Стасова, а потом просмотрена и отредактирована последним.

его желанию попытаться счастья на артистическом поприще. На 13-м году от роду Франсиско Гойя поступил в мастерскую знаменитого тогда в арагонской провинции живописца Хосе де Лухан-Мартинес, в Сарагосе, „ревизора инквизиции“ по части картин и статуй, у которого он и прожил целых шесть лет.

Предприимчивый, пылкий и страстный характер Гойи поставил его вскоре среди товарищей во главе всяких шалостей, предприятий, драк и увеселений. Гойя всегда отличался таким же рвением к работе, как и увлечением всякого рода удовольствиями.

В то время в Испании чуть ли не ежедневно можно было видеть на улицах самые разнообразные процессии всевозможных братств. Эти братства, вопреки своему названию, стояли обыкновенно друг к другу в самых враждебных отношениях, что и обнаруживалось при первом же столкновении в жестоких схватках. Так однажды при встрече двух подобных процессий произошла драка, кончившаяся, как нередко тогда случалось, кровопролитием. Гойя, бывший одним из главных зачинщиков этой злополучной схватки, оказался сильнее других компрометированным, но, предуведомленный во-время одним приятелем, монахом Сальвадором, успел спастись бегством от преследования „святой инквизиции“, и таким образом прибыл в Мадрид в 1765 году. Ему было тогда 19 лет.

Несмотря на скромность своих средств, родные Гойи не жалели ничего для сына и сумели дать ему возможность существовать в Мадриде, как в центре, наиболее благоприятном для развития его способностей. Однако об успехах его в живописи и о первых его попытках на художественном поприще очень мало известно.

В первой своей молодости Гойя отличался более всего разными любовными приключениями и находившимися с ними в связи частыми дуэлями, чем и приобрел себе большую известность в кругу испанской молодежи. Владея необыкновенной силою, ловкостью, замечательною способностью к музыке и приятным голосом, он проводил целые ночи на улицах Мадрида, переходя, с гитарой в руках и закутавшись в плащ, от одного балкона к другому и распевая под ними хорошенькие „coplas“.

Но одна из дуэлей молодого человека сделалась очень известной, и инквизиция вмешалась в это дело. Гойе грозила явная опасность, вот ему и посоветовали спастись бегством. Уже давно желал Гойя видеть Рим, а потому он теперь решился отправиться в Италию. Но не имея на это средств, он поступил в труппу бойцов с быками и, участвуя в их представлениях, переходил вместе с ними из города в город. Таким образом он совершил путешествие по всей южной Испании.

Верен ли или нет этот рассказ Риберы, товарища Гойи, во всяком случае Гойя прибыл в Рим истомленным, больным, исхудалым, с очень тощей сумой. Судьба привела его в дом одной доброй старушки, отнесшейся к нему с большим участием, а товарищи, с которыми он здесь сошелся, свели его в мастерскую испанского художника Байё (Вауеу), прежде когда-то его товарища в мастерской у Лухана, а теперь ставшего важной особой. Вскоре, получив денежную помощь от родителей и поддерживаемый друзьями, он мог, не заботясь о завтрашнем дне, приняться за работу.

Пребывание в Италии и итальянская школа живописи несколько, ни даже в самое малое степени, не повлияли на молодого испанского художника: он остался вполне оригинальным и самостоятельным. Классический, тогда всеобщий, стиль ничуть не привился к нему. Ни греческих, ни римских, ни мифологических картин он не научился писать, и, можно сказать, даже почти вовсе никогда до них не дотрагивался. Он не копировал со знаменитых картин в музеях, как все это делают, но лишь долго рассматривал их. Всего более его привлекал знаменитый портрет папы Иннокентия XII Веласкеса, во дворце Дориа. Он не хотел подражать ничьему стилю. Но, сверх того, Гойя очень мало писал в Риме. Те немногие картины, которые он писал здесь, отличались (какая дерзость для того времени!) национальным содержанием. И, что удивительнее всего, эти „странные“ картины привлекли к себе общее внимание. В то время сама Испания, ее нравы и даже народные костюмы были еще очень мало известны, а художественные любители всех стран и народностей, стекавшиеся отовсюду в Рим и посещавшие здесь все мастерские, спешили приобрести произведения этого начинающего художника, еще птенца, но уже многообещающего и выдававшего оригинальный талант. Гойя начал пользоваться некоторою известностью.

Он выхлопотал себе аудиенцию у папы Бенедикта IV и в два-три часа написал его портрет, которым святой отец остался очень доволен. Он до сих пор еще хранится в Ватикане. Мало-помалу стала распространяться слава молодого художника. Один из биографов Гойи, Ириарте, рассказывает, что тогдашний русский посланник при папском дворе, по желанию императрицы Екатерины II пригласивший разных артистов и художников в Петербург, сделал также и Гойе, как знаменитости, блестящие предложения. Этот посланник был, вероятно, маркиз Маруцци, который в „Месяцеслове с росписью“ на 1772 год показан „русским поверенным в делах в Венеции и в других местах в Италии“. Но Гойя отказался и, наверное, к лучшему для себя: ни одному иностранному художнику не повезло в России; но, что еще главнее, поселись Гойя на долгое время у нас, он, вдали от отечества, многое утратил бы из своей характерности и национальности и не свершил бы в искусстве того, что должен был свершить.

Французский художественный критик Поль Манц (Paul Mantz), перелистывая „Французский Меркурий“ за 1772 год, несколько лет тому назад нашел здесь заметку, свидетельствующую, что Гойя участвовал в конкурсе, устроенном Академией художеств в Парме. Заданная тема была: „Победоносный Аннибал бросает с вершины Альп первый взгляд на равнины Италии“. Гойя получил за свою картину вторую премию. Факт — очень курьезный: тут действующим лицом является художник совершенно антиакадемический, не признававший никаких правил и традиций, и, однакоже, он принимает академическую программу и отдает себя на суд итальянской, т. е. самой классической из классических академий. Но заметка Академии, сопровождавшая признание за Гойей второй премии, очень ценна для нас: она несколько уясняет нам довольно важный пробел в деятельности арагонского художника в этот римский период его жизни. „Академия, — говорится в этой заметке, — заметила с удовольствием во второй картине

прекрасное умение владеть кистью, некоторую горячность выражения во взгляде Аннибала и много величия в его позе. Если бы г. Гойя, при писании картины, держался ближе программы и вложил больше правды в колорит, вероятно, многие стояли бы за то, чтоб ему дать первую премию". Эти упреки Пармской Академии Гойе за то, что он удаляется от программы и что у него мало правды в колорите, ясно доказывают, что и тогда, при первых своих шагах на художественном поприще, он уже отличался смелостью и самостоятельностью, т. е. именно теми качествами, которые так широко развились у него впоследствии.

Что касается до частной жизни Гойи в Риме, то и здесь он скоро приобрел себе репутацию веселого товарища, человека с отважным и необузданным характером, идущего навстречу всяким столкновениям и галантерейным приключениям. Около 1774 года он, между прочим, завязал романическую интригу с одной молодой девушкой из Трастевере (народного римского квартала за Тибром), которую строгие родители засадили в монастырь. Гойя возымел намерение похитить молодую затворницу, прокрался ночью в ее убежище, но был накрыт монахами, которые и передали его тотчас же в полицию. Но Гойя не был уже в то время первым встречным; имя его уже пользовалось достаточной известностью: благодаря тому, что испанский посланник при папском дворе заступился за него, его выпустили из тюрьмы, и он покинул Рим, оставив здесь по себе память смелого сорви-головы, не отступающего ни перед чем.

В Риме Гойя познакомился и сблизился с французским живописцем Давидом, очень схожим с ним по бурному темпераменту и натуре. Очень вероятно, что Давид сильно повлиял на Гойю: он был в то время ярый свободный мыслитель и искренний республиканец; он был тогда человек, в котором не было заметно и тени того придворного прихвостничества, каким он впоследствии отличался при Наполеоне I. Поэтому он пришелся по вкусу Гойе и привил к нему те либеральные и философские воззрения конца XVIII века, которыми дышала тогда вся Франция и которые лежали глубоко в характере и духе Гойи. Но, не взирая на такие близкие отношения, Давид все-таки несколько не привил к нему своего лжеклассического, лжеантичного и бездарного направления. Гойя остался самим собою. Он вернулся в Мадрид, готовый бороться со всякими предрассудками, злоупотреблениями и всякого рода насилием. Но надо заметить, независимо от личного настроения Гойи, тогдашнее время вообще как нельзя более благоприятствовало эмансипации мысли и духа. Знаменитый министр Карла III, граф Флорида-Бланка, старался мало-помалу сломить всемогущество инквизиции, а граф д'Аранда, президент кастильского совета, сумел вырвать у короля декрет, ограничивающий круг действий инквизиции лишь одними преступлениями ереси и вероотступничества.

Вернувшись в Испанию, Гойя поехал тотчас же на некоторое время в Фуэнте-де-тодос к своим „старикам“, как он их называл. Тут Гойя жил в самом центре Арагонии, среди поселян, вполне можно сказать, „на лоне природы“. Гойя страстно любил народ и проводил большую часть времени среди него, участвуя во всех его удовольствиях, забавах и сборищах. Тут-то он и подготовился к после-

дующей своей деятельностью национального живописца, — художника, которому было суждено передать на полотне отживавшие характерные нравы и обычаи своей родины. Из работ его во время пребывания в Арагонии известны только две картины, размеров очень маленьких, но отличающиеся тонкостью колорита. Они находятся в настоящее время в Мадридской Академии художеств. Одна из этих картин изображает „Сумасшедший дом“ и написана по наброску с натуры в сумасшедшем доме в Сарагоссе; сюжет второй — „Заседание суда инквизиции“. Обе картинки довольно незначительны и мало художественны, но показывают, к чему в живописи и к каким сюжетам уже и в то время начинал стремиться художник.

Гойя женился в 1775 году, вскоре по возвращении из Рима, по словам одних его биографов, на сестре, по словам других, — на дочери придворного живописца и бывшего своего учителя в Риме Байё. Жена его, Хозефа, тихая и кроткая женщина, была от души предана непостоянному, хотя и доброму своему мужу, этому герою нескончаемых любовных интриг и любимцу разных высокопоставленных и придворных дам. Всячески старалась она привязать его к дому, но этого ей, однако, не суждено было увидеть. Через год у них родился сын, которому впоследствии, по смерти Гойи, был за заслуги отца пожалован королем титул маркиза дель Эспинар.

Около того времени, т. е. в 1775 году, в Испании пользовался огромным успехом и славой немецкий живописец Рафаэль Менгс, призванный к испанскому двору Карлом III. В Испании живопись была тогда в полном упадке, быть может, еще более, чем в остальной Европе, а Менгс был знаменитость, и многие считали его тогда „немецким Рафаэлем“. Менгс сразу стал любимцем короля Карла III (покровительствовавшего искусству, но очень мало смыслившего в нем) и сделался главой многочисленной школы, академической, бесцветной и антихудожественной, как все тогда подобные школы в Европе. Менгс заведывал всеми артистическими делами и предприятиями в Испании и самодержавно распоряжался ими. Но мало-помалу стала образовываться против него оппозиция, обвинявшая его в антинациональном направлении. Явилась даже брошюра, вероятно, принадлежавшая перу характерного испанского художественного историка Бермудеса, приятеля Гойи, в которой, под видом разговора между Мурильо и Менгсом, деятельность последнего характеризуется, как совершенно противоречащая основному национальному характеру испанской живописи.

Но вот любопытный факт. Хотя Гойя был единственным испанским художником того времени, отличавшимся оригинальностью и не подчинявшимся влиянию Менгса, однако он в эту эпоху вовсе не гнушался им и примкнул к его кружку, так что даже по заказу Менгса написал большую картину для вновь выстроенной в Мадриде церкви св. Франсиско эль Гранде, где работы были поручены наблюдению Менгса. Картина Гойи, несмотря на то, что не отличалась особенными достоинствами, всем очень понравилась и больше всех королю. Мудрено объяснить такие отношения Гойи к Менгсу, так как мы слишком недостаточно знаем факты из этой эпохи жизни Гойи. Но всего вероятнее то, что Гойя тогда еще не достиг полной самостоятельности мысли и характера, а все еще до известной степени покорялся существующим

фактам и авторитетам. Впрочем, несомненно большую роль во всем этом играли его близкие отношения к живописцу Байё, который и отрекомендовал его Менгсу.

Граф Флорида-Бланка, министр Карла III, очень усиленно заботился о процветании и развитии промышленности в Испании. Благодаря ему в конце царствования Карла III стала, между прочим, расширяться и преуспевать королевская ковровая фабрика, находившаяся около Мадрида и известная под названием „фабрики св. Варвары“. В Испании издавна было в обычае украшать коврами стены дворцов, вывешивать ковры на балконы, на перила лестниц, укладывать ими улицы там, где должны пройти королевские особы во время процессии. Карл III поручил Менгсу составить картоны для фабрики св. Варвары. Имелось в виду декорировать целый дворец в окрестностях Мадрида. Большую часть этих картонов Менгс передал Гойе, которого уважал каким-то чудом, вопреки своим художественным понятиям, предоставив ему полную свободу в выборе сюжетов.

Гойя вдруг явился здесь новатором. С необычайною смелостью отказавшись от традиций того времени, он заменил мифологию изображения разных героев и богов, которыми до той поры украшались дворцовые стены в Испании, как и во всей Европе, сюжетами, взятыми из непосредственно окружавшей его народной жизни. Он написал тут сцены народных увеселений и забав, разные игры, пляски, уличные сцены, приключения, праздники, охоты, рыбные ловли и т. д. Картины эти, числом 38, долгое время хранившиеся в мадридском дворце, переданы в 1869 году, по распоряжению республиканского правительства, в музей Прадо. Нововведение Гойи имело большой успех и положило первое основание его славе, как национального бытового живописца. Имя его тогда же стало пользоваться популярностью в Испании и сделалось особенно известно по этой серии больших картонов.

В 1780 году Гойя был избран членом Академии художеств св. Фернандо. Ему было тогда всего 34 года. Художественные произведения, доставившие ему кресло академика, были следующие: „Христос на кресте“ в церкви св. Франциска; „Проповедь св. Франциска на горе“ в той же церкви; серия картонов для ковровой фабрики св. Варвары, о которых мы только что говорили; наконец, значительное число разных бытовых картин и особенно несколько исторических портретов очень крупных размеров.

Первая большая работа Гойи, после назначения его академиком, была — расписание фресками одного из куполов соборного храма божией матери дель Пилар в Сарагоссе. Церковь эта отделялась тогда заново, и вся работа по части живописи была поручена соборным капитулом живописцу Байё, который призвал к участию в работах своего родственника Гойю и еще других художников. Здесь Гойя принужден был испытать много неприятностей, так как его эскизы не понравились церковному начальству, и ему пришлось изменять их и подвергать одобрению Байё, а это сильно кололо его самолюбие.

Мало-помалу, однакоже, слава Гойи стала разрастаться; вскоре он занял первое место среди мадридских живописцев и сделался общим любимцем. Старик Карл III, страстный любитель охоты, пожелал, чтобы Гойя написал с него портрет в охотничьем костюме. Было совершенно противно испанским придворным обычаям, чтобы портрет короля писал

с натуры не „официальный придворный живописец“. Но 37-летний Гойя, оригинальный, даровитый и бестящий, получил доступ ко двору через графа Флорида-Бланка и здесь имел большой успех.

До тех пор Гойя вращался в совершенно иной среде. Он увлекался народными нравами и обычаями, часто смешивался с толпой, участвовал во всех ее празднествах и забавах, сам танцевал и управлял танцами простолюдинов на берегу Мансанареса, распевал песни с погонщиками мулов, наблюдая то тут, то там живописную позу, жест, движение и вникая во внутренний смысл народных обычаев. Его беспрестанно видали на базарах, на площадях, среди народных празднеств и сборищ толпы, и вскоре живописца Гойю стал знать всякий последний рабочий и обитатель мадридских предместий. В 1788 году, по смерти Карла III, вступил на испанский престол сын его, Карл IV. С новым царствованием жизнь при дворе совершенно изменилась. Суровый ханжа Карл III налагал на всех окружающих узы лицемерия и воздержания, притворной чистоты нравов и наружной скромности. Когда же вступил в управление государством король-добряк, до бесконечности слабый и беспечный, и королева, известная своею распущенностью и цинической безнравственностью, двор принял совершенно другой облик. В высшем обществе прорвались наружу бешеная страсть к удовольствиям, полная распущенность нравов и необузданная роскошь.

Не далее, как месяца три после вступления на престол, Карл IV возвел Гойю в должность „придворного живописца“. Это назначение очень удивило арагонского художника. Года за два перед тем, в 1786 году, когда его назначили „королевским живописцем“, он писал другу своему Сапатеру: „Я устроил себе завидный образ жизни: ни в ком я не заискиваю, не жду ни в чьей передней, беру работу с большим разбором, и именно от того-то, кажется, меня не оставляли и не оставляют в покое. Я так завален разными заказами, что не знаю, как мне со всем этим справиться!“ Попав в большую милость к королю, став любимцем королевы и ее знаменитого фаворита герцога Мануэля Годоя, „князя Мира“ (прозвище, полученное за один удачно улаженный им мир), Гойя, по характеру своему беспощадный сатирик, жестокий бич всякой нравственной распущенности, всякого насилия и гнета, почувствовал себя очень привольно и свободно в удушливой и испорченной атмосфере тогдашнего испанского двора. Если судить по одной внешности, можно было бы даже подумать в то время, что этот элемент приходится ему по вкусу, так как он тотчас же стал душою придворного общества и центром разных галантных приключений. Но на самом деле это было не так. Крутясь в мутном водовороте блестящей и праздной жизни, участвуя в разных слабостях, беспутствах и интригах своего антуража, Гойя не только никогда не отказывался от своих коренных вкусов и прав неумолимого критика, но еще закалялся в них более, чем когда-нибудь прежде и, не обращая никакого внимания на то, что такой-то сегодня осыпал его благоволениями и милостями, он всегда готов был завтра же язвить его насмешкой и сатирой, когда чувствовал к тому в душе своей повод. Его нельзя было подкупить ни лаской, ни дружбой, ни каким бы то ни было расположением. Его нельзя было удерживать также и никаким страхом.

Королева Мария-Луиза, родом итальянка, относилась с величайшею благосклонностью к остроумному и блестящему Гойе: его сатирическое

направление, его едкость и остроумие забавляли ее. Высоко ценя его как необыкновенно приятного, живого и оригинального собеседника, она позволяла ему всевозможные смелые и колкие выходки и рассуждения — ведь это был только „артист“ и ничего более, человек без всякого официального характера и значения! Следовательно, ему можно было позволить безнаказанно и невинно во все вмешиваться. И Гойя умел отлично пользоваться такою исключительностью своего положения.

В мадридском высшем обществе, соперничая друг с другом, первенствовали в то время по знатности происхождения, богатству и уму две дамы: герцогиня д'Альба и графиня Бенавенте. С обеими ими Гойя вел долговременную дружбу, писал для них картины, рисовал карикатуры и всяческие рисунки. Прекрасными фресками (бытовыми сценами из современной испанской жизни) были им украшены залы загородного дворца (аламеды) в окрестностях Мадрида: графини Бенавенте, принадлежащего теперь по наследству герцогу д'Оссуна. Но когда впоследствии эти две дамы, герцогиня д'Альба и графиня Бенавенте, перессорились, то Гойя перешел на сторону герцогини д'Альба, молодой и красивой, тогда как соперница ее во франтовстве, роскоши и приключениях была стара и неприятна. Множество рисунков Гойи наполнены портретами в разных видах боготворимой им красавицы, в то же время множество рисунков посвящено карикатурам на комически молодившуюся и давно отцветшую старуху графиню Бенавенте. В то же время он стал рисовать едкие карикатуры и на королеву Марию-Луизу, потому что был душой и телом на стороне герцогини д'Альба, когда она стала в оппозицию к Марии-Луизе и изо всех сил всячески старалась выказать ей свою антипатию и независимость. Выведенная из терпения королева велела, в 1793 году, герцогине д'Альба удалиться от двора и отправиться в ее имение в Андалузии, Сан-Лукар. С нею вместе отправился туда и Гойя, которому велено было „уехать из Мадрида на два месяца для поправления здоровья“. Только он прожил у герцогини в гостях гораздо дольше предписания. Он остался у нее в имении целый год: еще в Мадриде он успел сделаться самым интимным другом герцогини.

Но эта ссылка, кроме величайших блаженств, ознаменовалась для Гойи и великим несчастьем. У путешественников в дороге сломался экипаж; до ближайшей деревни было еще порядочно далеко, и Гойя, обладавший значительной силой, принялся поднимать свалившийся экипаж, а потом, подняв его, вздумал развести большой огонь, перед которым он долго возился, чтобы спаять что-то нужное в экипаже. Но после сильного напряжения и возни он схватил такую простуду и такое общее расстройство, что тотчас же стал терять слух и вскоре потом навсегда оглох. Со времени этого несчастного случая начинаются его постоянное дурное расположение духа и те бурные вспышки, которые иногда впоследствии отдаляли от него даже ближайших его друзей. Впрочем, Гойя был так наблюдателен и получил такую привычку следить за своим собеседником, смотря на движение его губ, что мог (особенно в первые годы) отгадывать все, что ему говорили.

Благодаря влиянию герцога Годоя (фаворита королевы Марии-Луизы и первого министра, покровительствовавшего Гойе, не смотря на все самые злые его карикатуры на себя) Гойя был в 1795 году избран

председателем Мадридской Академии художеств. В это время известность и слава его в Испании достигли своего апогея. Королевская фамилия уже давно более на него не сердилась. Всю аристократию, весь двор обуяла неудержимая потребность иметь собственные портреты работы Гойи. Это сделалось в Мадриде привычкой высшего общества. Королевская фамилия подавала даже пример всем остальным. Гойя вдруг стал модным портретистом. Факт — очень странный: кисть у Гойи ничуть не мягкая и не нежащая, она иногда даже груба; он никогда не делал уступок вкусам публики, а сверх того был самого неуживчивого, неукротимого и вспыльчивого нрава. Он выходил из себя при малейшем замечании или противоречии того человека, с кого писал портрет. В английской биографии Гойи, помещенной в „Encyclopaedia Britannica“ (1880, том XI), рассказывается, что когда знаменитый герцог Веллингтон сделал Гойе какие-то замечания насчет своего портрета, который тот в ту минуту писал, Гойя, придя в ярость, схватил гипсовую фигуру, лежавшую или стоявшую поблизости тут же в комнате и пустил ее в голову Веллингтону. Но, не взирая ни на что подобное, Гойе было дано еще при жизни отвратить от полной чаши славы и присутствовать при своем триумфе.

Гойя принимал у себя весь двор и всю аристократию, давал праздники, куда приглашал грандов и королевских инфантов. Карл IV очень любил Гойю, и этот последний совершенно забывал с ним строгий испанский этикет. Много времени проводили они вместе на охоте, и оба были в совершенном восхищении друг от друга.

Гойя был теперь в самой силе своего таланта. Король поручил ему расписать фресками построенную им в 1792 году маленькую церковь св. Антония де ла Флорида, в ближайших окрестностях Мадрида, подле охотничьего королевского домика „Casa del campo“. Гойя сделал тут свой *chef d'oeuvre*. Нигде он так не выказал своего блестящего чувства колорита и вместе своего стремления живописать повсюду и где бы то ни было Испанию, одну только Испанию и современных себе испанцев, по преимуществу современный себе испанский простой народ. Гойя исполнил эту огромную и сложную работу с невероятной быстротой — в течение трех месяцев 1798 года. Этими фресками он достиг высшей точки своей славы при дворе и у знати, а вместе с тем и высшей точки популярности у остального испанского народа.

К этой же эпохе относится еще очень знаменитая у испанцев картина Гойи масляными красками, находящаяся в Толедском соборе и изображающая „Целование Иуды“. Эта картина отличается горячим колоритом и эффектным освещением, отчасти напоминающим манеру Рембрандта.

Но в эту пору совершается крупный переворот в направлении деятельности Гойи. Из живописца он становится почти исключительно рисовальщиком-гравером. Однако, променяв кисть на карандаш и гравировальную иглу, он ничего не теряет. Напротив, он становится на настоящую свою дорогу и именно в этих новых произведениях своих создает то, что должно было на веки веков упрочить его славу не для одной Испании, но и для всей Европы.

Еще в 30-х годах своей жизни Гойя занимался гравюрой. Он всегда страстно любил великого испанского живописца Веласкеса: его правдивость, его реальность, его удаление от всего условного и академического

сильно действовали на душу Гойи, потому что вполне соответствовали его собственному настроению. И вот Гойя задумывает воспроизвести посредством гравюры лучшие и замечательнейшие создания своего великого учителя. Но воспроизведения эти он делает не посредством гравюры резцом (*grave au burin*) — способа классического, тяжелого, медленного и часто слишком механически правильного, но посредством гравировальной иглы и травления крепкой водкой (*eau-forte*) — способа быстрого, свободного, капризного и неправильного, а главное, в высшей степени художественного и живописного. Здесь у него перед глазами были великие, несравненные образцы Рембрандта, т. е. того художника, которого Гойя, вместе с Веласкесом, любил выше всех остальных художников в мире. И вот, начиная с 1778 года, Гойя делает целый ряд превосходных офортов, колоритных и мастерских. Сначала он воспроизводит многие из лучших портретов Веласкеса огромных размеров, находившихся тогда в мадридском королевском дворце: портреты Филиппа III и Филиппа IV, королев Маргариты Австрийской, Изабеллы Бурбонской, дон Бальтазара Карлоса, сына Филиппа IV, министра Оливареса; но потом он переходит и к целым картинам. Он награвировал знаменитую картину Веласкеса, носящую название „Las Meninas“, где представлена целая сцена из домашней жизни королевского семейства и сам Веласкес является тут же со своим холстом, кистями и красками среди испанских инфантов и их гувернеров, нянек и дядек. Вслед за этою картиною Гойя награвировал многие из других капитальнейших произведений Веласкеса: его „Питухов, увенчиваемых Бахусом“ (*Los borrachos*), „Мениппа“, „Эзопа“, „Водоноса“ и многих из числа знаменитых его „Карл“ и „Шутов“.

После того, награвировавши еще несколько собственных своих рисунков (впрочем, не представляющих особенного интереса по содержанию, так как все это по большей части этюды с натуры, фигуры с содержанием этнографическим), Гойя оставляет на несколько лет в стороне гравировальную иглу и крепкую водку. Но, начиная с 1793 года, он вдруг возвращается с новою страстью к старинному своему художественному способу и начинает производить одно за другим самые значительные создания всей своей жизни. Оставлены у него теперь в стороне придворные портреты, грациозные картины из испанской народной жизни, сюжеты религиозные. Он весь предается одной цели: сатире и грозному бичеванию того, что казалось ему ненавистно и невыносимо в тогдашней испанской жизни. С 1793 по 1798 год он награвировал первую серию композиций, под заглавием: „Капризы“ (*Los caprichos*), состоящую из 80 листов. В начале настоящего столетия, ранее 1810 года, он награвировал вторую серию, носящую название: „Пословицы“ (*Los proverbios*), состоящую из 18 листов; наконец от 1810 по 1815 год он награвировал третью серию, названную им: „Бедствия войны“ (*Los desastros de la guerra*), состоящую из 80 листов. Первые две серии содержат сюжеты чисто испанские и относятся к разнообразным событиям и личностям исключительно испанской жизни того времени; третья серия изображает сцены из ужасной эпохи французского нашествия на Испанию при Наполеоне I в 1808 году.

Вначале многие в Испании, в том числе и сам добродушный король Карл IV, не понимали настоящего значения художественных сатир Гойи; большинство видело в этих прекрасных гравюрах изящ-

ные, безобидные картинки à la Rembrandt, только взятые из современных испанских нравов. Но инквизиция, доживавшая тогда последнее свое время и потому особенно подозрительная и злая, скоро догадалась о том, что такое в самом деле крылось в красивых гравюрах Гойи. Она стала его преследовать, уже распустила над ним когти, собиралась притянуть его к ответу, и тут бы ему, конечно, не сдобровать; но выручил его сам король, столько его всегда любивший, а вместе с королем и первый его министр, королевин фаворит, герцог Годой. По внушению этого последнего, король объявил, что „он сам заказал Гойе его „Саргичос“, и потому потребовал к себе все доски и отпечатанные с них гравюры. Только этим и спасся художник и его великие произведения. Инквизиция, скрежеща зубами, принуждена была отступить от своей жертвы.

В 1803 году Карл IV был свергнут с престола по интригам своего сына, будущего короля Фердинанда VII, — интригам, которыми ловко воспользовался Наполеон I: под видом помощи испанскому народу против его короля, он затопил Испанию французскими войсками, наполнил страну всеми ужасами дикого, безобразного варварства и посадил на испанский престол своего брата Иосифа. Вместе со всею тогдашнею знатью, вместе со значительною частью среднего класса, Гойя стал — по наружности — на сторону нового владыки, которому явно противиться он не имел возможности. Но, удалясь в уединенный свой домик на берегу Мансанареса, он почти ни с кем не видался из прежних знакомых и только жил газетными известиями, жадно поглощаемыми, бесчисленными слухами, носившимися тогда по всей Испании, а иногда и теми страшными сценами, которые собственными глазами ему доводилось видеть. Он проводил время в набрасывании и гравировании рисунков, где пламенно высказывал всю свою ярость, все свое негодование, всю свою злобу на совершавшиеся события. В начале еще он продолжал рисовать в своих „Пословицах“ желчные, ядовитые сатиры на прежних правителей Испании, доведших ее до настоящего ужасного положения и иноземного нашествия, а также сатиры на „святую инквизицию“, которая всегда так усердно помогала этим правителям в их мрачном деле. Но скоро потом он оставил их всех в стороне и нераздельно предался своему кипучему негодованию и ярости против французов и их нашествия. Сначала он написал две картины масляными красками, изображающие сцены кровавых расправ французов с испанцами и испанцев с французами (знаменитые картины: „2-е мая“ и „Сцена из 2-го мая“, находящиеся в мадридском музее), но картины уже казались ему теперь способом слишком долгим и медленным для того, чтобы передавать народу свои чувства гнева и негодования. И он принялся снова за иглу и крепкую водку. Он ими поднимал на дыбы и воодушевлял до фанатизма испанцев, шедших потом на французов с ружьями, вилами и топорами.

Когда в 1814 году вернулся в Мадрид Фердинанд VII, этот новый король, мрачный, фанатичный реакционер, хотя и оставил Гойю в прежней его должности придворного живописца и даже поручил ему написать с себя портрет, однако относился к нему уже совершенно иначе, чем отец его, Карл IV, потому что понял истинное значение его „Капризов“ и всей его сатирической деятельности. Гойя в то

время был уже стар; ему было около 70 лет; жена его давно уже умерла; из всех детей остался в живых один только сын; лучшие друзья были в изгнании, а глухота его сделалась нестерпимой. Тем не менее, он все еще продолжал работать и написал две большие картины масляными красками: „Святые Руфина и Юстина“ и „Св. Иосиф де Каласанс“. Но все это было выполнено им не по собственному желанию и влечению, как он работал с конца 90-х годов, а по заказу. К первой картине, рассказывают, он даже очень долго не находил в себе куража приступить. Но чего же ожидать от художественных созданий, выполненных нехотя, поневоле, с великим неудовольствием?

Последние годы своего пребывания в Мадриде Гойя жил в своем домике (quinta) на берегу Мансанареса, среди наводящих страх и ужас фантастических фресок, которыми он собственноручно расписал его стены. Но глубоко чувствуя скуку одиночества, почти всеми забытый и, вместе, не вынося фанатического, ханжеского и грубодеспотического строя тогдашней Испании, Гойя отпросился у короля в отпуск за границу „для поправления здоровья“. Он поехал в 1822 году в Париж, а затем поселился в Бордо, где и оставался до 1827 года, приезжая всякий год в Мадрид лишь на несколько дней, чтобы присутствовать при бое быков, своей вечной страсти. После того он еще раз приехал в Мадрид в 1827 году, чтоб выпросить себе у короля „бессрочный отпуск“. Несмотря на всю свою нелюбовь к художнику-сатирику, политику независимому и свободно мыслящему, король отнесся к нему с наружным почтением, как к художественной славе Испании. Он дал ему просимый бессрочный отпуск, но потребовал, чтоб он позволил новому придворному живописцу Лопесу списать с себя портрет. Это исполнилось, и портрет Гойи, очень характерный, благодаря вмешательству самого Гойи, находится теперь в Мадридской Академии художеств. Тогда Гойя в последний раз и уже навсегда вернулся в Бордо. Последние месяцы его жизни были полны раздражения, озлобленности и бурных порывов. Никто на него не мог угодить, он на всех окружающих постоянно нападал и злился и все-таки не переставал работать карандашом. Число его рисунков этого времени громадно. Наконец 15 марта 1828 года он умер 82 лет от роду, но все еще полный жизни, сил и неукротимой энергии. После торжественных похорон бренные останки великого художника были погребены на кладбище в Бордо.

II

Между европейцами, еще раньше французов, впервые остановили свое внимание на Гойе англичане. Это произошло совершенно случайно. Но ценители оказались не художники, не критики, не писатели, не любители, а военные. Именно, это были разные английские офицеры, находившиеся при маршале Веллингтоне с его отрядом в начале нынешнего столетия для того, чтобы помочь Испании защититься от французского нашествия. Некоторые из этих англичан были свидетелями энтузиазма, возбуждаемого в испанцах рисованными и гра-

вированными сатирами Гойи на политические события тогдашней Испании, на королевский дом, на разные власти, на инквизицию, на всяческое начальство (все это — в его „Капризах“), наконец видели кровавые картины и сатиры его на темы французского нашествия (в его „Бедствиях войны“). Когда война испанская кончилась и власть Наполеона была уже сломлена не только в Испании, но и во всей Европе, эти англичане повезли с собою в Англию многие произведения Гойи, не только его гравюры, а даже некоторые картины его, писанные масляными красками.¹

Но гравюры и картины Гойи в ту пору так и замерли в Англии, в частных домах и любительских коллекциях. Гойю все-таки продолжали не знать в Европе. Его открыли в самом деле для Европы лишь лет 20 спустя, и это сделали французы. В середине 30-х годов нашего столетия начинается у французских писателей, литераторов, художественных критиков настоящий поход в пользу Гойи — поход горячий, страстный, настоящий поход открывателей неизвестных горизонтов, стран и людей. В течение 50 лет, прошедших с той поры, французы написали о Гойе множество статей и книг, изучили своего нового героя с величайшею подробностью и любовью, вовсе даже позабыв то, что именно этот испанец наполнил лучшие и высшие свои создания злыми нападками на французов, на их „великую“ армию, на их солдат, на варварства и злодейства наполеоновских „великих“ войн. В своем увлечении новооткрытым светом, французы отложили даже на минуту в сторону свой квасной патриотизм, — а он ли еще был у них не силен во времена Луи-Филиппа? Восхищенные оригинальностью, огнем и смелым почином Гойи, они прославляли его на все лады и сделали, одни сами по себе, гораздо более для знаменитости Гойи, чем все остальные европейцы, вместе сложенные, в том числе и сами испанцы.

Результатом всего этого движения было то, что теперь уже разысканы, узнаны, приведены в известность *все* создания Гойи, начиная от самых крупных и кончая самыми маленькими. Это были, во-первых, настенные фрески, картины масляными красками, портреты, эскизы, наброски, рисунки. Во-вторых же, это были гравюры. Их существовала налицо огромная масса; но далеко не все, сделанные рукой Гойи, были изданы в свет: многие по разным причинам вовсе не были отпечатаны и пущены в общее обращение при жизни Гойи; другие, хотя и были изданы, но в таком небольшом количестве экземпляров, что давным-давно исчезли и, можно сказать, почти вовсе никому не были известны. Требовалось всю их массу узнать и опубликовать. Нашлись любители, французы и испанцы, которые стали собирать повсюду, на всех концах Испании, рассеянные экземпляры награвированных Гойей листов, ставших нынче такою редкостью, и образовали из них целые коллекции. Нашлось в семействе Гойи даже большинство подлинных металлических досок с гравюрами Гойи, и тогда Мадридская Академия художеств приобрела их в начале 60-х годов все и выпустила в свет новое с них издание. Но вместе с тем Академия купила также от некоего Кардереры, страстного обожателя

¹ Carderera. François Goya, статья в „Gazette des beaux-arts“, 1863, т. XIII, стр. 238.

Гойи, в течение многих лет собиравшего его произведения, огромную коллекцию оригинальных рисунков и гравюр этого художника. Таким образом, все гравюры Гойи находятся нынче уже в прочной и надежной гавани. Фрески и картины находятся точно в таких же прочных и надежных гаванях: одни — в Национальном мадридском музее, где образуют очень значительную отдельную коллекцию, другие — в церквах, где их хранят, как зеницу ока; наконец, третьи — в собраниях у знатных и богатых испанских и иных баричей, которые также ими гордятся, как великими драгоценностями. Вместе с тем, как сами испанцы, так и люди других национальностей занялись тщательным разыскиванием биографических материалов о Гойе, и благодаря им, всего же более опять-таки французам, жизнь Гойи стала теперь, наконец, известна до последних подробностей и дает богатый материал для оценки натуры и характера этого своеобразного испанца.

Произведения Гойи оценивались в Европе очень различно. Одни видели в нем по преимуществу живописца, другие по преимуществу гравера, третьи — и живописца, и гравера, равно замечательных. Послушаем этих мнений. Начнем с первого, ценящего Гойю все больше как живописца.

„Был ли Гойя, в общей сложности, великим художником? — спрашивал в 1834 году неизвестный автор биографии Гойи в „Magasin pittoresque“. — Судя по мнению, всего чаще нами слышанному (в Испании), он надеялся воскресить Веласкеса; но, нам кажется, он в серьезной живописи всего скорее достигнул манеры Рейнольдса...“

„Композиции Гойи полны огня, фигуры его необыкновенно выразительны, хотя он и мало заботился о правильности рисунка“, — говорил в 1837 году художественный лексикон Наглера.

„Картины Гойи, — восклицал в 1839 году Виардо в своих „Notices sur les principaux peintres de l'Espagne“, говоря про знаменитые колоссальные верховые портреты Карла IV и королевы Марии-Луизы, — создания, конечно, очень несовершенные, особливо в складе лошадей, где оказывается множество грубых погрешностей против рисунка; но головы и торсы действующих лиц представляют такие поразительные и неожиданные красоты, в этом неудовлетворительном общем заключается такой могучий эффект, тон такой твердый, краска такая правдивая, кисть такая смелая и сильная, что нельзя не любоваться на эти редкие качества, при всем сожалении о погрешностях, никоим образом вполне не искупленных. Гойя — последний потомок, хотя и в отдаленной степени, великого Веласкеса. Это — та же манера, только более распушенная, более порывистая, более разнузданная...“

„Талант Гойи, — писал Теофиль Готье в 1842 году в „Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire“, — хотя и вполне оригинальный, представляет, однакоже, странное смешение Веласкеса, Рембрандта и Рейнольдса. Он напоминает в одно и то же время или порознь каждого из этих трех мастеров, но только так, как сын напоминает своих предков, — без рабского подражания и скорей по однородности таланта и предрасположения, чем по преднамеренности воли. В мадридском музее есть его конные портреты Карла IV и королевы Марии-Луизы. Головы написаны превосходно, полны жизни, тонкости и ума; также „Пикадор“ и „Побоище 2-го мая“ из времен французского на-

шестивия. В Мадридской Академии художеств любят на „Лежащую женщину“ в костюме махи (испанки из простого народа); она — чудесна, изящна, а по краске прелестна. У герцога Оссуны есть отличные картины Гойи, да и вообще нет в Испании такого аристократического дома, где не хранилось бы какого-нибудь портрета или эскиза Гойи. Внутренность церкви Сан-Антонио де ла Флорида, где всякий год бывает праздник при великом стечении народа, в $1/2$ мили от Мадрида, расписана фресками Гойи с тою свободой, с тою смелостью и эффектом, которыми он особенно отличается. В Толедо, в одной из капитульных зал при соборе, мы видели его картину, представляющую „Предание Христа Иудой“. Здесь такой эффект ночного освещения, от которого не отказался бы сам Рембрандт, и ему-то я эту картину и приписал бы, если бы один каноник не указал мне подлинной подписи живописца Карла IV. В ризнице севильского собора есть также картины Гойи, очень замечательные: „Св. Юстина и св. Руфина, девственницы и мученицы...“

„В продолжение первого своего периода, — говорил в 1848 году неизвестный автор биографии Гойи в колоссальном мейеровом „Conversations Lexikon“, — Гойя написал невообразимое множество народных сцен, имеющих сюжетом бои быков, приключения с разбойниками, извозчиками, народные праздники и т. д. В этой первой манере чувствуется у Гойи недостаток строгого рисунка, но естественное выражение и могучее освещение вознаграждают за этот недостаток. Вторая его манера отличается всего более массою воздуха между фигурами, эффектами светотени, правдивым и прозрачным колоритом и известною, ему исключительно свойственною гармонией. Он особенно любил картины Рембрандта и, по его примеру, принялся в эту свою эпоху бережно распределять свет для того, чтобы освещенные части производили потом больше впечатления. Но главным его образцом был Веласкес: из изучения этого гениального живописца и наблюдения природы Гойя вынес умение наполнять воздухом все пространства между фигурами и оставлять без внимания второстепенные предметы, могущие вредить общему впечатлению... К этому периоду относятся многие его портреты, картины и фрески (следует перечисление их), а позже, даже в последние годы свои, Гойя писал прекрасные и достойные внимания вещи, таковы: „Св. Иосиф Каласант“ в церкви Св. Антония в Мадриде, „Св. семейство“ для герцога Поблехас, „Св. Юстина и Руфина“ в севильском соборе и картина, где Гойя представил себя принимающим лекарство от доктора Арриета, продлившего его жизнь на несколько лет...“

„Гойя не был ни рисовальщиком, ни колористом, — говорил в 1859 году граф Клеман де Ри в своем прекрасном описании мадридского музея. — Незвирая на все свое учение в Риме и полученную там вторую премию, он явно презирал все самые даже первоначальные основы своего искусства; но он заменил их огнем, составлявшим всю его оригинальность и дававшим ему такие эффекты, на которые никто не дерзнул бы. Его рисунок элементарен и поразительно неправилен; но движение всегда у Гойи схвачено и передано сильно и оригинально. Его краски серы и белесоваты; они точно покрыты крепом. Но при всех таких неблагоприятных условиях производимое им впечатление очень часто правдиво и всегда очень ярко. В нем, как

бывало говаривал Вольтер, „чорт сидел“. Я видел большой эскиз его, писанный точно кулаками и прицепленный на стене в одном темном коридоре мадридского музея. Он представляет „Восстание 2-го мая“ (1808 года). Лошади похожи на каких-то животных из Апокалипсиса, человеческие фигуры — на тряпки; посреди этого сумбура форм и красок есть юноша, бросающийся с кинжалом на французского мамелюка: у него чудное движение, он нарисован в стиле почти античном. Впрочем, когда Гойя решался быть поспокойнее и сдерживал свой талант, он мог создавать произведения истинно превосходные. Доказательством тому — прелестный портрет женщины в вуале (у г. Саламанки) или портрет лежащей женщины в желтом, красном и черном костюме махи, т. е. франтихи в национально-испанском наряде (в Академии художеств)...“

Полуиспанец, полуфранцуз, Ириарте напечатал в 1867 году целую книгу о Гойе, самое полное и всестороннее сочинение об этом художнике. В предисловии Ириарте именно говорит, что „до сих пор (т. е. до конца 60-х годов) Гойя, лишь как гравер офортом занимал настоящее свое место в обожании редких любителей, имевших возможность узнать все гравированные создания Гойи. Специальное же назначение настоящей книги (Ириарте) — дать публике узнать Гойю, как живописца“. Сообразно с такою задачей, Ириарте с величайшею тщательностью и подробностью рассматривает картины, фрески и портреты Гойи, из-за которых он изъездил всю Испанию вдоль и поперек, и потом произносит о них суждения самые восторженные. „Гойя, — говорит он, — написал однажды в письме к одному испанскому художественному критику: „У меня было три учителя: природа, Веласкес и Рембрандт“. У природы он заимствовал ее рельеф и жизнь, ее животрепетание и огонь, ее выражение, крики, преувеличения. Он перенял у Веласкеса великое понимание картины, его независимость, гордую осанку, его смелые позы, его великолепную оболочку, тонкие и серебристые тоны его тела, его смелое и порывистое выполнение. Рембрандт трогает и волнует его, и из долгих размышлений своих перед созданиями голландского мастера Гойя выносит человеческий и убежденный взгляд, высшую гармонию, мастерство светотени, разумение освещения, носящегося по всему холсту, и твердую решительность в способе освещения картины. Не следует приписывать мне мысли, будто Гойя стоит на одной высоте с Веласкесом и Рембрандтом: читатель должен помнить, что я изучаю личность курьезную, оригинальную, всего более человека действия. Гойя явно идет от Веласкеса и Рембрандта, парящих на такой художественной высоте, куда он всегда стремился и никогда не мог подняться. Но он не был также равнодушен к стремлениям своих художественных предков: Зурбарана, Риберы, Роэласа, Алонсо, Кано, Сеспедеса, Вальдеса, Сересо, Парехи, которые всего более требовали от природы рельефа и силы и которые, живя под горячим небом, кидающим глубокие тени, заставляли свои создания вращаться среди мрака, изредка пронизываемого лучами и молниями... Гойя должен быть поставлен в разряд колористов. Даже в своих рисунках, в своих офортах, он ищет краску... С Гойей никогда не договоришься до конца, и тогда как на даче (ala meda) герцога Оссуны он пишет тонкие и деликатные картины, напоминающие фактуру Фрагонара и остроумные деликат-

ности Ватто, должно быть сильно поражавшие его, — в мадридском музее он является пламенным декоратором, довольствуется набросками страстными, но часто полными небрежности. . .“

Подобных похвал Гойе, как живописцу, я мог бы привести еще немало, особенно из среды французских писателей.

Впрочем, надо заметить, что в других странах Европы, в том числе даже в самой Испании, Гойя, как живописец масляными красками, часто ценился гораздо менее, чем у французов. Так, например, я укажу на испанского художественного писателя дон Сеферино-Араухо-Санчеса, который в своей книге: „Los museos de España“ (1875), очень высоко, конечно, ставит картины Гойи и говорит, что это был художник гениальный, оригинальный, оставшийся совершенно одиноким, непокорявшийся современному общему течению; но тут же прибавляет, что все-таки вовсе не следовало посвящать в мадридском музее целую особую залу его произведениям: ведь не устраивали же, говорит он, подобного апофеоза ни для одного другого живописца, даром что в музее есть довольно картин и Рубенса, и Тициана, и Веласкеса, и т. д.

Немецкие критики оказывались еще строже. Я укажу для примера на известного художественного писателя Люкке. В статьях своих о Гойе, из которых одна, более сжатая, напечатана в „Zeitschrift für bildende Kunst“, а в 1875 другая, более обстоятельная и обширная, — в издании „Kunst und Künstler, herausgegeben von Dohme“, 1880, этот критик довольно невысоко ценит собственно живописную сторону Гойи: „За картины его первого периода, — говорит он, — Гойю часто сравнивали то с Ватто, то с нидерландскими жанристами; но навряд ли даже издали приближается он в самом деле к одному из этих мастеров, не взирая на всю подвижность своего таланта. Положим, что многие жанровые картины Гойи решительно напоминают „scènes champêtres“ школы Ватто; но им не хватает грациозности и художественной тонкости этого мастера, точно так же, как другим его картинам, сравниваемым с нидерландскими, недостает жизненной свежести и колоритного совершенства этих произведений. Старательность художественной выделки всего менее была ему свойственна. Он работал с быстрой поспешностью, с лихорадочным нетерпением, и в живописи, как и в рисунке, почти всегда оставался автором лишь эскизов. Иной раз он поверхностен до полной ничтожности, но потом опять поражает необыкновенными эффектами, энергическим и своеобразным выполнением, а потом снова у него проявляется нечто совершенно условное, всего более там, где он стремится к известной изящности (например, в „Маноле“ Мадридской Академии художеств, очень мало заслуживающей придаваемой ей издавна знаменитости). В другой картине, также принадлежащей к числу известнейших его произведений (сцена из эпохи испанского народного восстания против Мюрата, в 1808 году), известной под названием „2-е мая“ и изображающей расстреливание испанцев французами, отталкивающее впечатление браваурной техники подавляет всякое другое впечатление. . .“ Религиозную живопись Гойи Люкке ценит еще ниже. Он говорит, что, конечно, тут есть у него иногда хорошие эффекты колорита, но содержание картин и фресок столько же небрежно и неисторично, как у всех декоративных живописцев XVIII века, которым задавал тон

какой-нибудь Тьеполо со своими „grandes machines religieuses“. Все тогдашние живописцы: Ресту, Натуар, Фрагонар, с их разверзтыми небесами, улыбающимися, соблазнительными, кокетливыми фигурами ангелов и святых изображали только легкомысленный идеал общества XVIII века. Но святые Гойи стоят на несколько ступеней ниже своих французских товарищей: красоты его ангелов заимствованы всего чаще от испанских „манол“, и у них нет даже той элегантности формы, той веселости колорита, с которыми выступает легкомысленное французское искусство... Внутреннее ничтожество религиозной живописи XVIII века нигде так ярко не выказывается, как, например, во фресках Гойи в церкви San Antonio de la Florida... Гойя был всего счастливее в портретах, говорит далее Люкке. Обычно его сравнивают в этом отношении с Веласкесом. Без сомнения, Гойя изучал этого мастера более, чем всякого другого, и именно еще в самом начале своей карьеры. В портретах Гойи очень заметно, как он в тоне воздуха стремился к живописному впечатлению этого великого мастера. Но когда Гойю называют Веласкесом XVIII века, то это не что иное, как хвалебная фраза. Лучшие его портреты, в сравнении с дышащими могучею жизнью портретами Веласкеса, выходят плоски и жидки; в сравнении с гениальным реализмом Веласкеса, с энергией и духовною силою его творчества, творчество Гойи оказывается лишь очень обыкновенным, позы его фигур отзываются „позированием“... Вообще, однакоже, портреты Гойи все-таки стоят далеко выше манерных портретов современных ему живописцев.

Таковы разнообразные мнения о Гойе, как собственно живописце. Но когда дело идет о гравюрах Гойи, суждения получают несравненно более единства. Разногласия у критиков и ценителей почти не оказываются. Гравюры Гойи всегда были гораздо более известны. Тогда как картины Гойи масляными красками почти все целиком находятся в одной только Испании, так сказать, почти все „прикованы“ к Испании, гравюры его еще с начала настоящего столетия поехали по всей Европе, сначала маленькими отдельными группами, потом целыми массами и теперь находятся во всех главнейших публичных и частных коллекциях. Поэтому их давно уже узнали и оценили.

В течение 40—50 лет не было такой статьи, большой или малой, о Гойе на испанском, французском, немецком, английском и даже итальянском языках (русские оставались в стороне, как мы говорили уже выше), где бы не превозносились гравюры Гойи, где бы не отдавалось полной справедливости силе, выразительности, энергии, остроумию, едкости и, более всего, национальным стремлениям Гойи в этих его созданиях. Приводить образчики европейских суждений о гравюрах Гойи затруднительно: их слишком много и слишком мудро решить на которых из них остановиться. Но все-таки я представлю хоть несколько из числа самых характерных и значительных.

Неизвестный автор статьи о Гойе в мейеровом „Conversation Lexicon“ говорил еще в 1848 году, что в своих гравюрах он „почти равняется Рембрандту“.

Испанец Кардерера, описывая и критически разбирая подлинные рисунки Гойи, послужившие потом оригиналами для его гравюр, говорит про „Бедствие войны“: „Эти создания закрепляют за Гойей самое высокое место среди художников. Нагие человеческие фигуры

убитых были изучены им с натуры, и формы часто полны такого благородства и такой живописной убедительности, которые неизвестны художникам-натуралистам и даже самому Рембрандту“. Про „Пословицы“ Гойи он же говорит: „Эти рисунки обнаруживают такое смелое, такое капризное, такое близкое к грандиозности воображение, что, по нашему мнению, никогда ни один художник не создал ничего подобного. Так и хочется сказать, что этот арагонец спускался в самые мрачные сферы ада вместе с бессмертным Дантом. Довольно будет указать на фигуру тощего и нагого человека, похожего на какое-то привидение, с большими драконовыми крыльями, который цепляется за скалу, готовую повалиться, а сам смотрит на небо, на которое хочет вскарабкаться. Как описать выражение ужаса этой тощей лысой головы? Как рассказать совершенство рук, хватающихся за выступы скалы?..“

Что касается до исполнения, то Кардерера в одном месте статьи с энтузиазмом восклицает: „Иные из этих гравюр были бы достойны того, чтоб под ними подписался Рембрандт“ („Gasette des beaux-arts“, 1860, vol. VI, 1863, vol. XV).

Еще выше ставит в своей книге гравюры Гойи Ириарте. „Карикатура или, лучше сказать, сатирический рисунок, — говорит он, — занимает очень невысокое место в истории искусства. Но когда несколько черт, наскоро набросанных гением, пропитанным всеми движениями, страстями и идеями своей эпохи, попадутся на глаза человеку, изучающему политическую, нравственную или религиозную историю известной нации, и раскроют ее при совершенно особенном освещении, гравированный листок становится историческим архивом и самый суровый мечтатель обязан изучить его. Часто, почти всегда, пронзительный вскрик Гойи есть вскрик национальный, и тот кто не перелистывал собрания гравюр Гойи, худо знает историю тревожной эпохи, прожитой Гойей с 1766 по 1822 год... Гойя всего более ужасен. Его офорт полон содержания. Когда закроешь альбом, эти офорты заставляют думать, точь-в-точь так же, как страница Паскаля или Монтескье. Гойя — мыслитель. Но про него можно сказать то, что Джонсон сказал про одного современного писателя: „Он всего совершеннее в ненависти“. Он поочередно насмехается то над королями, то над их фаворитами, то над богами и их прислужниками, то над карикатурностью и невежеством сильных мира сего, и над общественными учреждениями, и всяческими произвольными постановлениями. А когда он нам рассказывает страдания народа, его бедствия или пороки, он всегда схватывает сатирическую сторону скорее, чем сторону, заслуживающую жалости... У Гойи нет того легонького темперамента, который улыбается эшафотам и кровавым реставрациям, он раздирает, он вонзает стрелу в самую глубь сердца. Нельзя довольно удивиться тому, что Гойя умер в добровольной ссылке, а не погиб под ударами всемогущих людей, на которых нападал, и жертвой мщения невежд, бичеванных его могучею рукой. Страсть ослепляла его, он выходил за пределы своей задачи. Он иной раз художественно лжет, но он грандиозен в своей ярости с гравюрной иглой в руке: это — его протест и мщение. Есть еще, сверх того, целая великолепная сторона в его гравюрах: это — постижение, отгадывание маленьких людей, сострадание к ним, прославление преследуемых и

задавленных. Просто верить не хочется, чтобы в Испании в конце прошлого века нашелся человек, способный видеть первые зарницы новой эры и начать борьбу, столь блестяще поддержанную писателями времен реставрации, — человек, который, даже опередив этих последних, высказал в своих гравированных созданиях гуманитарные теории Фурье, Сен-Симона и Прудона, теории, сформулированные в те времена еще только одним Оуэном, а о нем Гойя не имел ни малейшего понятия... Но даже и собственно художественное значение гравюр Гойи достаточно для того, чтоб закрепить за ним значительное место. Трудно превзойти Гойю в знании эффекта и света, а в серии гравюр, носящей заглавие „Бедствия войны“, Гойя победоносно отвечает на часто обращенные к нему упреки насчет рисунка. Везде тут у него могучие ракурсы, сложные и мудреные позы, трудности, словно нарочно накопленные. Производимое всем этим впечатление — громадно. Вас что-то захватывает, относительно и привлекает; чувствуешь гения могучего, своевольного, который сильно поражен, да хочет и вас поразить. Отнимите у гравюр Гойи их политическое и философское значение, столь много придающее им силы, — и все-таки, даже одни художественные их совершенства: игра света, поз, сила рисунка, стиль, общий поворот, комизм, привлекают и приковывают...“

Лефор в превосходной своей монографии о Гойе („Francisco Goya“, *Etude biographique et critique*, Paris, 1877) говорит про первую серию гравюр Гойи: „Капризы“ Гойи, это — удивительно сложное создание, сатира, полемическое произведение, памфлет, где гравировальная игла буквально заменяет перо. Но если мыслитель вдохновляет здесь художника, владеет им и подчас заслоняет его, то, в свою очередь, и гравер ступшевывается за живописцем, которого никогда не покидает его тонкое чувство колорита и эффекта и который этим самым выкупает иной раз даже некоторую сухость или слабость технического выполнения... Я полагаю, что для полного овладения техникой акватинты (играющей большую роль в его гравюрах) Гойя одно время учился на гравюрах французских „маленьких граверов“ XVIII века (каковы Дебюкур и другие). Но здесь нет никакого другого сродства, кроме одного технического: Гойя одному себе обязан тем высоким национальным „запахом и вкусом“, тою оригинальностью, тою глубиной впечатления, которые делают его „Капризы“ не похожими ни на что известное в искусстве. Гойя понимал гравюру офортом, как живописец и колорист. Нет ничего решительнее, свободнее, и на первый взгляд, более мгновенного, чем его манера... Нельзя налюбоваться в его гравюрах на мастерство светотени, на совершенство постепенного ослабления сильных пятен и еще более на художественную воздержанность Гойи, заставляющую его сознательно пренебрегать второстепенными деталями, аксесуарами, даже фоном, для того, чтобы главный эффект получил всю свою силу и значение. В его нервном рисунке, полном выразительности и всегда живописном, все живет и движется...“ Говоря про лучшие гравюры из серии „Бедствия войны“, Лефор восклицает: „Это — как бы политическое и философское завещание старого, смелого, свободного мыслителя: это — его последняя и грандиознейшая битва за все, что он любил, против всего, что он так сильно ненавидел. Какие порывы гнева,

иронии против интриги, обскурантизма и ипокритства, душащих прогресс, сковывающих свободу и стесняющих выражение человеческой мысли!..“

В своей биографии Гойи, помещенной в издании Доме: „Kunst und Künstler“, Люкке также говорит: „Гравюры Гойи — по большей части истинные капитальные образцы гравюры офортом. Смелость техники, бравурность штриха, пыл и огненность выполнения, столько поразившие французозов, основаны здесь на самом твердом владении техническими средствами и часто на более строгом художническом взвешивании, чем вначале иному покажется... Конечно, нередко встречаются здесь также хлыщеватые черты и художественное фразерство. Но гораздо чаще мы встречаем непосредственное, поразительное выражение. Быстрыми набросками, в самых легких очертаниях, немногими резкими линиями рисунка Гойя умел очень часто достигать самых поразительных эффектов непосредственной жизни. Ничто не было так чуждо для Гойи, как постижение подробностей. Иногда подумаешь, что Гойя во всей природе различал только массы, жесты, движения. Он пропускает все единичное, свет сосредоточен у него на немногих пунктах, выступающих из темноты глубоких теней...“

Характеризуя затем во всей подробности каждую из отдельных серий Гойи, Люкке в общем замечает, что „Гойя везде полон ненависти и злобы против испорченного мира; он дышит полемикой, сатирой, отрицанием. Так, например, на одном листе в „Бедствиях войны“ у него изображен мертвец, с усилием поднимающийся из могилы посреди двух привидений и пишущий на песке: „Nada“ (ничто)“.

Таковы главнейшие из разнообразных суждений и приговоров о Гойе. С которым же согласиться?

Я думаю, для нас будет всегда казаться самым верным, самым важным и самым симпатичным тот взгляд, который ценит Гойю всего более как автора гравюр. Здесь он проявил истинную гениальность, весь настоящий свой оригинальный, совершенно своеобразный талант.

Как живописец Гойя обладал многими хорошими, почтенными качествами, делающими его интересным, достойным уважения. Но этого еще мало. Останься он на всю жизнь только живописцем масляными красками, не сделай он на своем веку ничего другого, кроме своих картин, фресок и портретов, он был бы только одним из второстепенных живописцев XVIII века и затеривался бы в общей массе талантливых людей своего времени. Правда, XVIII век не был особенно благоприятен искусству. Общий вкус Европы был сильно развращен „жантильностью“, придворным и театральным кокетством, условностью, приторностью и балетною грациею; поэтому не мог не отличаться между остальными своими товарищами Гойя, чуждый по самому существу натуры своей всего галантейного, сладкого, цветочного и условного. Его здоровая прямая натура, его неиспорченный тогдашним повальным классицизмом вкус выдвигали его на совершенно особенное место и с первого же взгляда придавали его произведениям своеобразный характер и значение. Но нельзя сказать, чтобы Гойя остался от головы и до пят не затронут зловредными влияниями своего века. В первый период своей художественной жизни он все-таки до известной степени покорялся общему настроению своего века, писал и рисовал многочисленные сцены, группы, фигуры

в ветреном или сахарном роде француза Ватто или итальянца Тьеполо. Это наверное происходило у него бессознательно, по привычке глаза и руки, развращенных бесчисленными примерами современности в школе, музее и церкви; наверное он и сам хорошенько не чувствовал, на кого похожи были испанки и испанцы, выходявшие в 30-х и 40-х годах его жизни из-под его кисти и карандаша, как мало правды было во всех этих конфетных пастушках, танцующих и улыбающихся на берегах Мансанареса, мирно благоденствующих пейзажах, совершающих какие-то идиллические глупости под гирляндами карточных городов и деревень и одетых в изящнейшие куртки и юбки, тогда как настоящая Испания стонала от инквизиции и фанатика-короля, дрожала от голода и нищеты, от преследования и стеснений, от хомута и кнута на каждом шагу. Гойя был такая здоровая, нетронутая, цельная художественная натура, что, почувствуй он даже и невольное свое сходство с Ватто и Тьеполами, он своими руками сам же разрезал бы на куски свои холсты и рисунки. Но в том-то и беда, что он этого еще не замечал. И потому-то слишком много из того, что он писал и рисовал в своей молодости, носит еще тот отталкивающий теперь для нас бессмысленно-игрушечный характер, которым XVIII век наполнил большинство своих созданий.

Испанцы отвели в своем мадридском музее целую огромную залу в верхнем этаже картонам Гойи, послужившим оригиналами для вытканых по ним придворных ковров. Что ж? И очень хорошо они сделали. Уважая которого-нибудь своего талантливого человека, нельзя воздержаться от того, чтобы старательно не хранить все, что еще добыть можно из „полного собрания сочинений“ этого талантливого человека. Надо, чтобы все его исторические документы и *за* и *против* были налицо. Но это еще не резон восхищаться всем собранным. Навряд ли теперь много найдется таких фанатиков Гойи, которые, на манер французов, первоначальных „открывателей“ этого художника, все еще станут, даже и теперь, восхищаться картонами Гойи и всеми подобными его молодыми созданиями. Теперь слишком уж ясно, что тут нет у него никаких испанцев и испанок прошлого века, а только фальшивое, рассахаренное их эхо и тень. В своем энтузиазме от Гойи, Теофиль Готье (всегда фразер и ритор) уверял, что в „могиле Гойи погребено старое испанское искусство, навсегда исчезнувший мир тореров, манол, контрабандистов, воров, альгвазильей и колдуний, все местные краски полуострова“, что „Гойя пришел именно во-время для того, чтобы собрать и закрепить все это. Он воображал, что рисует только свои „капризы“, но нарисовал портрет и историю старой Испании, сам не сознавая того, что служит новым идеям и верованиям: его карикатуры будут скоро историческими памятниками“. Многие повторяли печатно эти легковесные пустячки старого французского верхогляда. Гойя, низведенный на степень этнографического фотографа! Какое заблуждение и какая близорукость! Точно будто это была бы великая заслуга с его стороны скопировать с натуры испанских воров, альгвазильей, тореров, манол, разбойников и колдуний XVIII века, которые вдобавок вовсе даже и не содержат в себе всю старую Испанию! Как будто в этой старой Испании не было ничего поважнее и похарактернее такого „местного колорита“! Но всего важнее то, что даже и со стороны „местного колорита“

Гойя вовсе не играл отведенной ему хвалителями роли в тех произведениях, на которые обыкновенно в этом случае указывают. В первую половину своей жизни он все еще был не действительный, не настоящий реалист, и не вполне еще разорванная связь его то с классической школой, то с принятыми привычками сказывалась у него в созданиях на многом. У него все еще висели на ногах какие-то пуды предания и условности, а с ними мудро двигаться свободно и самостоятельно. От этого-то все почти изображения испанского простонародья в картинах и рисунках первой половины жизни Гойи, как ни просты и как ни правдивы иной раз, а все-таки не могут считаться изображениями, вполне верными и истинно национальными. Он одним из них придавал нечто классическое, с ложным „достоинством“ и „важностью“, во вкусе итальянском; другие делал более галантерейными, во вкусе французском, с ложным пейзажем и раздушенными грациями. Кажется, никогда нельзя будет признать настоящими испанскими мужиками, мещанами и мещанками тех эlegantных мужчин, юношей и мальчиков, всех тех дам, девиц и девочек, которые в шелку, атласе и бархате, с театральными улыбками, позами и движениями, наполняют картины Гойи, назначенные оригиналами для ковров и носящие заглавия: „Завтрак на берегу Мансанареса“, „Праздник у церкви св. Антония“, „Дети, снимающие плоды с дерева“, „Игра в мяч“, „Качели“, „Цветочницы“ и т. д., которые наполняют, далее, его фрески в аламеде герцогов Оссуна, которые запружают, наконец, знаменитый его плафон в церкви св. Антония де ла Флорида. Одни из них (первые) — балетно-эlegantны и ложно-галантерейны, как пейзажи Ватто; другие (в церкви св. Антония), хотя и носят испанские народные костюмы, но столько же классичны и условны, как, например, итальянцы в картинах Леополя Робера: „Жнецы“, „Мадонна дель Арко“ и т. д. И если между французами, немцами и англичанами все еще есть люди, способные радоваться на этот ублюдочный род искусства и согласные прощать всю его ложь из-за каких-то дилетантских соображений, из-за какого-то праздного любованья на раскраску или рисунок, то нам, русским, все это уже только смешно или жалко.

В своих религиозных картинах и фресках Гойя еще более неудовлетворителен. Ни действительного религиозного чувства, ни действительного религиозного настроения у него в натуре не существовало. Какого же можно было бы ожидать от него изображения различных сверхъестественных личностей, святых, ангелов, мучеников и даже простых благочестивых людей? Понятно, что при недостатке главного — того чувства, которое должно все собою одушевлять, — при равнодушии или враждебности автора к его сюжету и действующим лицам, у Гойи должны были выходить картины только притворные, холодные, чисто формальные. Это и признают историки и критики Гойи, даже самые энтузиастные, но только стараются выгородить Гойю посредством колорита, заставляющего будто бы забывать все недостатки сущности. Но что же такое колорит, один, сам по себе взятый? Он уже недостаточен для того, чтобы удовлетворить нынешнего, интеллигентного зрителя, думающего и взвешивающего прежде всего содержание, так, как бывало удовлетворял он старинного зрителя, прежде всего интересовавшегося виртуозностью и менее

всего заботившегося о содержании художественных произведений. Притом же колорит Гойи, хотя вообще изящный, теплый и красивый, все-таки не обладает такую необычайную силою, которая поражала бы зрителя до самозабвения и заставляла бы на минуту замолчать его рассудок, принуждала бы простить, хотя на время, все недостатки содержания и формы.

Между собственно „колоритными“ созданиями Гойи особенно славятся фрески его в маленькой церкви Сан-Антонио де ла Флорида, близ Мадрида. И действительно, как фреска в куполе: „Св. Антоний воскрешает мертвого“, изображающая громадную толпу народа, так и многочисленные ангелы, написанные Гойей на сводах, чрезвычайно приятны для глаза по своему веселому, живому, праздничному, яркому и немножко пестрому колориту; но приятность эта недолго действует на глаз, и уже через несколько мгновений зритель остается недоволен и ангелами, явно списанными с красивых элегантных дам испанского двора, в бальных костюмах, и народной толпой, прикрашенной, „облагороженной“, прилизанной и сильно обесхарактеренной.

Другие религиозные картины Гойи: „Предание Иуды“, „Причастие св. Иосифа Каласанта“, „Св. Франциск у постели умирающего“, „Св. Юстина и Руфина“ и т. д., банальны и незначительны в такой степени, что никакой колорит, хотя бы в десять раз более изящный, чем тот, что у них в действительности есть, не придал бы уже им теперь интереса и значительности.

Что касается портретов Гойи, столько расхваленных в прежнее время французами и испанскими писателями, то они нас нынче не поражают. Характеристики и психологии, т. е. всего самого важного в портрете, в них вовсе нет; позы деревянные и искусственные, а группа из нескольких портретных фигур (как, например, в прославленной столькими прежними писателями картине, изображающей весь испанский королевский дом конца XVIII века) всегда расположена академично и условно, совершенно на манер всех подобных же картин, столько посредственных, прошлого столетия. Краски Гойи в этих портретах, конечно, до известной степени изящны, ласкают глаз, но далеко не представляют собою великого совершенства правды и силы. Нет, во всех этих портретах не только далеко нет жизни, истинности и поразительной натуральности портретов Веласкеса и Рембрандта, с которыми их так некстати много раз сравнивали, но нет даже и несравненно более скромных и умеренных качеств эклектика Рейнольдса, современника Гойи.

Многие хвалители Гойи с энтузиазмом указывали на быстроту, с которою он писал свои картины и портреты — иногда в несколько часов. Они при этом случае рассказывают, что он иной раз писал не только кистью, но и чем ни попало — деревянной ложкой, тряпкой, палкой, всем, что случайно приходилось под руку. В этом часто видели доказательство кипучей, огненной, необузданной художественной натуры. Но пора уже бросить этого рода детские доводы в пользу талантливости. Зрителю очень мало дела до того, скоро или тихо писана картина и чем именно, кистью или тряпкой. Все дело состоит для него только в том, чтоб картина была талантлива и правдиво выполняла свою задачу. Но коль скоро именно этого-то и не присутствует в картинах и портретах Гойи, если зритель сам собою не замечает в них

ни порыва, ни пламенного огня, то к чему нам знать пустейшие анекдоты о том, как и чем Гойя работал, да еще и восхищаться ими?

Нет, ни в картинах, ни в фресках, ни в портретах Гойи нет еще настоящего Гойи. Повторяю: если б он ничего не сделал на своем веку, кроме этих картин, фресок и портретов, он занял бы, конечно, очень еще незавидное место в истории искусства. Он принадлежал бы только к числу очень недурных, отнюдь не бесталанных художников своего века. О нем упоминали бы, не без симпатии, как об одном из второстепенных, довольно многочисленных живописцев прошлого столетия. Но он пошел выше и дальше этого. В его натуре и его произведениях есть нечто, поднимающее его над уровнем не только современных с ним художников, но многих, даже большинства, художников нашей эпохи. Он есть художник действительно исторический и национальный.

Неизвестный автор биографии Гойи в мейеровом „Конверсационс-лексиконе“ говорит: „Счастье Гойи, что он поехал в Италию на свой счет, а не был послан туда, и ни с кого и ни с чего там не копировал. Если бы он был послан от начальства и выполнял то, что требуется, он, может быть, и далеко бы пошел, да никогда не сделался бы автором „Капризов“. Эти слова — глубокая правда. Но только эта правда выказалась лишь тогда, когда Гойе стукнуло уже 50 лет; до этих пор его самостоятельность, его истинный характер и натура еще не просияли во всем блеске, он все-таки рисовал и писал полуфальшивый народ, посредственных ангелов, притворных святых, как десятки или, может быть, сотни его сверстников и товарищей. Его до сих пор слишком увлекала самая жизнь, он слишком захвачен был ее наслаждениями и сладкими отравками, его кипучая натура слишком была через край и все еще не угомонялась. Но в начале 50-летнего своего возраста Гойя точно переродился. Он становится вдруг каким-то иным человеком.

Гойе словно надоели прежние платонические, почти бесцветные его занятия живописью. Современная жизнь слишком больно колола его в сердце, и ему показалось чересчур мало и бедно разделяться со всеми ее невзгодами, со всеми ее безобразиями лишь одними острыми или едкими словцами, произносимыми во дворцах и аристократических домах; ему стало мало одного праздного и безобидного подтрунивания, ему стало мало одного негодования в интимной беседе с друзьями и товарищами. Он вспомнил, что у него в руках есть сила, до тех пор праздная, — искусство, и он эту силу увел прочь от прежних пустых и притворных или безразличных задач и поворотил на то, что его с утра и до вечера жгло и мучило. Он забросил, и надолго, куда-то в угол кисти, холсты и краски, схватил лист бумаги, карандаш, медную доску, свои прежние гравировальные иглы — и вдруг превратился в настоящего, могучего, полного значения художника, каким его родила и давно растила природа. У него полились из-под карандаша те сюжеты, которыми он в самом деле жил и страдал. С этой минуты искусство становится для него тем, чем оно всегда бывает у тех художников, которым, в самом деле, есть и нужно что-то сказать: могучим и вдохновенным средством выражения.

Но Гойе невозможно было так-таки начистоту, напрямик рисовать то, что ему казалось в современных порядках его отечества

мерзко, низко, нестерпимо. У каждого тогда под боком, за спиной, везде за углом, была „святая инквизиция“, которая спуска не давала и с которою счеты были плохие. Вот Гойя и прибегнул к аллегориям, к иносказаниям, всяческим намекам и умышленным темнотам. Издавая в свет первую тетрадь своих „Капризов“, он даже написал в предисловии (впрочем, оставшемся тогда неизданным и уцелевшем лишь на печатном пробном листке), что он „выбрал все такие сюжеты, которые дают оказию поднимать на смех и клеймить предрассудки, обманы, ипокритство, увековеченное временем“, но громко заявил, что „ни один из этих рисунков не содержит личной сатиры, потому что это значило бы ошибаться насчет цели искусства и средств, влагаемых им в руку художника“. Далее Гойя прибавляет еще, что ни одно лицо, ни одна фигура не скопированы у него с природы, а избреты воображением, „а именно благодаря этому художник становится создателем, а не рабским копиистом“ (статья Кардереры в „Gazette des beaux-arts“, 1863, стр. 240). Сверх того Гойя сделал под рисунками такие подписи, которые указывали, что тут речь идет об общих человеческих недостатках и пороках, а вовсе не о современных живых личностях, на каждом шагу проявлявших свою ложь, разврат, деспотизм и презрение к человечеству. Все это было очень благоразумно и осторожно и, однакоже, без заступничества самого короля, добродушного и малопонятливого, продолжавшего видеть в Гойе милого, веселого, ни о чем серьезно не думающего собеседника, художник тяжко поплатился бы за свои „Капризы“. Но этого не случилось. „Капризы“ остались в общем обращении; они достигли туда, куда должны были достигать, в сердце и ум народный, они сделали свое дело. „Гойя принадлежит к семейству Вольтеров, Дидро и Даламберов, — говорит Ириарте. — ...Пока во Франции происходил великий переворот конца XVIII века, живописец Гойя, первый в Испании, нанес удар обскурантизму, протянул руку тогдашним могучим мыслителям и продолжал их дело. Он первый напал в своем отечестве на инквизицию и стал требовать свободы мысли...“

Полстолетия тому назад, когда впервые пошла в Европе речь о Гойе, почти ровно ничего не было известно о настоящем смысле картинок, входящих в состав „Капризов“ Гойи. Конечно, многие подозревали, что тут что-то да кроется; однако никто не мог хорошенько разобрать, к чему именно это относится и что именно означает. Нынче разгадка есть налицо: биограф и критик Гойи, француз Лефор, добыл после долгих поисков в Испании две современные Гойе рукописные тетрадки, где точно и подробно рассказывается истинное содержание каждой картинки, с поименованием всех действующих лиц и событий. Никакое сомнение долее уже невозможно. Теперь оказывается, что нет в „Капризах“ ничего отвлеченного, общеидейного, наставительно-морального и рассудочного. Все относится прямо и непосредственно к современным событиям эпохи. Что совершалось при дворе и в народе, в среде инквизиции и на площадях, в тюрьме, в барских палатах, или в кельях, людьми в рясах, в бархатных кафтанах или лохмотьях, — все это изображено в мастерских фигурах и группах у Гойи.

„Пословицы“ — собрание рисунков Гойи, служащих продолжением „Капризам“. Одна из лучших и значительнейших картинок из „Посло-

вид" воспроизведена в первом рисунке, приложенном к настоящей статье. Эта картинка есть № 3 сюиты, и, по мнению Лефора („Francisco Goya“, стр. 83), „есть как бы пророчество Карлу IV и всему его двору, вскоре потом действительно осуществившееся: все они, слушая какого-то мрачного левита, сидят на засохшей ветке дерева, над пропастью“.

Одно только досадно: зачем в обеих коллекциях так много аллегорий и иносказаний, зачем так много ослов, заседающих перед генеалогическими книгами или едущих верхом на несчастных мужиках, так много обезьян, проделывающих штуки над целой толпой олухов или стригущих друг другу когти, так много медведей, козлов, баранов и овец, так много сов, проповедующих перед монахами, попами и темным людом, так много нетопырей, — все это вместо живых людей, которые должны были бы тут быть изображены; наконец так много фантастических, сверхъестественных фигур, ведьм, крылатых уродов и чудовищ и всякой небывальщины? Но что делать? Обстоятельства того требовали, и Гойе без всего этого аллегорического хлама нельзя было обойтись.

Однакоже не из одних аллегорий и зверей состоят „Капризы“ и „Пословицы“. На их страницах являются целые сотни действительных испанцев и испанок из всех сословий: аристократов, монахов, увядших, но молодящихся старух-графинь, лихих франтов, нахальных кокоток всякого сорта, снизу и доверху, невежественных попов, злых давителей и гасителей всякого рода, несчастных забитых мужиков и мужичек, доведенных до идиотизма духовенством, придворных фаворитов и т. д. Прямо с первой же страницы „Капризов“ начинаются у Гойи лица и сцены действительной, настоящей, невымышленной Испании. Первая картинка называется: „Они говорят „да“ и подают руку первому, кто подойдет“, и изображает красивую, изящно сложенную молодую женщину, с полуоткрытою грудью, но в маске; у нее одна рука завязана назад, а другую она ласково подает какому-то безобразному старому уроду. Из среды народа, являющегося в фоне, одни спят и ничего не видят, другие вопят и свищут; позади молодых две отвратительные старухи радуются и умиленно складывают руки. Лефор, на основании своих документов, говорит, что эта картина изображает брак короля Карла IV с Марией-Луизой. Далее следуют сатиры на безобразное воспитание испанских королевских детей. Мать пугает их букой, и они с плачем прячутся к ней в юбку. В манускриптном тексте Гойя говорит: „Пагубное злоупотребление! Во время самого первого же воспитания приучают ребенка бояться буки больше, чем родного отца, трусить того, чего вовсе нет“. № 4: „Старый испорченный ребенок“ (придворный лакей с усилием тянет на помощках старого человека, одетого в ребячье платье, туда, куда тот не хочет и упирается, засунув пальцы себе в рот): эту картинку Лефор объясняет тем, что это — карикатура на Карла IV. Далее следует целая масса картинок, содержащих сатиру на нравы и похождения (даже иногда уличные) королевы Марии-Луизы, на ее любимца принца Мира, на безумное и бестолковое воспитание инфантов и т. д. К числу самых едких, но вместе и характерных сатир относится № 11, где представлено несколько злых, безумных и нахальных цыган, в испанских костюмах, сидящих где-то в пустыре и совещающихся,

точа тут же ножи и готова веревки, как им лучше грабить и укокошивать: по объяснению рукописи Лефора под видом этих негодяев разумеются разные члены тогдашнего испанского правительства. № 35 изображает красивую молодую женщину в изящном испанском наряде, ловко бреющую какого-то испанца, покорно поджавшего под себя ноги и с наивной любовью взглядывающего на нее. Гойя прибавляет в тексте: „Вольно же ему было доверяться такому цирюльнику“. Этот молодой человек—сама Испания конца XVIII века. Это все—уже не фантазия, не символика. Это живая современная действительность Гойи.

Но как ни хороши, как ни изящны, как ни важны по содержанию „Капризы“ Гойи, но его „Бедствия войны“ еще выше, изящней по форме, еще глубже по содержанию и могучее по выражению. Это—совершеннейшее и талантливейшее создание Гойи. Тут уже окончательно нет ни аллегорий, ни фантазий, ни символических зверей и фигур. Тут—все только живые люди.

Правда, здесь в художественном отношении все есть еще у Гойи один существенный недостаток, остаток прежних привычек: отсутствие реальных фонов. Очень часто та или другая сцена Гойи, поразительная по силе и выражению, происходит неизвестно где: на улице, внутри дома, в поле, где угодно,—никто этого не поймет. Ничего в картинке не обозначено. Гойя, особенно в первый период своей художественной деятельности, бог знает почему часто пренебрегал этим и довольствовался тем, что наполнял свой фон какими-то неопределенными штрихами и тушевкой. Нашлись энтузиастные хвалители, которые даже и это поставили Гойе в заслугу: так, например, французский ритор Теофиль Готье говорит: „Фон не существует у Гойи; подобно Микель-Анджело, он вполне презирает внешнюю природу и берет из нее в обрез только то, что ему нужно для того, чтобы поставить или посадить свою фигуру, и все-таки много их остается у него на облаках. От времени до времени край стены, перерезанный глубокою тенью, темная аркада тюрьмы, едва обозначенные кусты— вот и все“. Какая странность! Ставить порок, недочет в заслугу! Точно будто пример Микель-Анджело, идеалиста XVI века, может годиться или служить защитой реалисту XIX века! Точно будто вечно надобно следовать старинным примерам, подражать „классикам“ или опираться на них! По счастью, это в отношении к Гойе неправда. Конечно, в молодые годы этот недочет, отсутствие фонов, существовал у него, но и тогда только до известной степени. Позже он все более и более у него исчезал, и в „Бедствиях войны“ исчез почти вовсе; почти более не встречаешь сцен без настоящего и полного обозначения местности, что так всегда нужно для нынешнего реалиста.

Но оставляя в стороне этот недостаток или то, что от него еще уцелело в последние, самые зрелые годы у Гойи, посмотрите, как великолепны, как зрелы все картинки последней и лучшей сюиты гравюр Гойи: „Бедствия войны“.

Ничто не может сравниться с трагичностью изображенных здесь сцен, но ничто не может также превзойти и силу, техническое мастерство, энергию и ужас впечатления в этих картинах. Гойе было уже более 60 лет, когда он принялся их рисовать; но пыл гнева, ярости, негодования был так могуч в этом старом человеке, ходил

у него в груди такими великанскими волнами, что ушли на далекий план годы Гойи, и о них никто уже никогда не вспомнит. На одной из картинок Гойей подписано: „Я сам это видел“ (№ 44). Но если бы он этого и не подписывал, все бы и так сами догадались. Раньше Гойи никто не пробовал так смело, так дерзко правдиво нарисовать, как происходят нашествия одного народа на другой, как совершаются эти безумные свирепые варварства, как люди становятся мерзкими зверями и как далеко от сырой правды до тех ложных и красивых реляций, в печати и на холсте, которые потом одни остаются в истории. Иногда сравнивали Гойю с французом Калло и „Бедствия войны“ Гойи с „Бедствиями и несчастьями войны“ (Les misères et malheurs de la guerre) Калло. Это — полнейшее заблуждение. Калло был талантливый, оригинальный художник; его стоит в наше время и знать и помнить, его необходимо изучать, и я надеюсь представить однажды нашей публике этюд о нем. Но Калло — это совершенно иная натура, чем Гойя. Он как-то добродушно, мило и спокойно смотрит на все величайшие несчастья, варварства и лютоści и изображает их с такою же мирною и невозмутимою изящностью, с размеренным мастерством, как всякие другие события жизни. Что зверское сражение, что ярмарка, что веселая пляска цыган, что вешанье людей на виселицах, — все это у него одинаково равнодушно бывает представлено со стороны курьезности этнографической, со стороны интереса для прохожего, постороннего зрителя. Какая разница Гойя! Этот кипит и пылает в своих картинах; он полон злобы, негодования на совершающееся зло, на его безнаказанность, на его привычность для его заправителей и жертв, для его капельмейстеров, хористов и для кроткой публики. После Гойи был только один художник в Европе, который подумал и почувствовал то же, что и Гойя, насчет войны: это — наш Верещагин. Обоим им не приходило в голову рисовать самые сражения. Это они предоставляли счастливым, всегда взысканным почестями „баталистам“. Те пусть пишут самыми яркими и лживыми своими красками торжества побед, литавры и трубы, сияющие и счастливые лица и блестящие дела. Гойя и Верещагин, вместо того, взяв себе в удел человека, погнанного от ежедневных житейских своих занятий на войну, скоро там одичавшего и освирепевшего и совершающего уже потом величайшие беззакония или терпящего величайшие страдания. В иных картинах своих Верещагин (никогда не выдавший гравюр Гойи) сходится с Гойей. Так, например, знаменитая картина Верещагина из последней болгарской войны, где изображены турки, сдирающие платья с русских убитых и натягивающие их со смехом на себя, — настоящий pendant к картине Гойи № 16, где французские солдаты Наполеона I с хохотом обдирают убитых в бою испанцев; внизу — подпись „Se arrovechan“ (Припадают себе). Точно так же некоторые туркестанские картины Верещагина, где изображены русские солдаты, преспокойно лежащие или сидящие среди неприятельских трупов и покуривающие трубочки, — истинный pendant к картинке Гойи № 36 под названием: „Тамросо“ (Тоже), где французский солдат в меховой шапке сидит на камушке перед повешенными испанцами и одному из них глядит в лицо, спокойно облокотившись на руку. (Обе эти картинки Гойи воспроизведены у нас.) Чтобы объяснить эту подпись под картинкой: „Тамросо“

(Тоже), надо сказать, что предыдущая картинка, № 35, изображает несколько испанцев с крестами на шапках (знак священной национальной войны), которых французы задавили железными ошейниками у столбов: эта казнь у испанцев равняется общеевропейской виселице. У всех этих задавленных испанцев по кресту в руках — напутствие покорных патеров; внизу, под эшафотом, Гойя подписал: „No se puede saber por que“ (Нельзя знать за что)). И вот за этой картинкой следует наша, № 36, с повешенным наа дереве испанцем, на которого совершенно *à son aise* и с удовольствием поглядывает французский солдат; Гойя и подписывает внизу: „Татросо“ (т. е. и про этого неизвестно — за что). К числу капитальнейших картинок Гойи принадлежит еще в этом собрании № 12, где представлена груда тел, людей мертвых, умирающих, исковерканных, шатающихся в последней агонии, мечущих ртом потоки крови. Внизу подпись Гойи: „Para eso habies nacido“ (И для этого-то вы родились!) Не это ли еще картина и подпись совершенно в верещагинском роде? Множество других подобных же параллелей и сходств можно бы было указать у Гойи с Верещагиным. Только чего нет у Верещагина — это негодования и ярости восставшего народа, геройства и отчаянной самозащиты женщин, всей силы поднявшегося народа. А именно картины с подобным содержанием принадлежат к числу капитальнейших и многочисленнейших у Гойи в „Бедствиях войны“. Женщины, стреляющие из пушек, взобравшись в энтузиастном порыве поверх груды трупов (№ 7); женщины, с остервенением отбивающиеся ножами от французских солдат (№ 9); мужики и бабы, вилами и палками разделяющиеся с французами (№ 28); они же, за ноги волочащие убитых врагов (№ 29); крестьяне, хоронящие своих (№ 18); отбегающие со всем своим добром от свирепых разбойников-французов (№ 45); женщины из простонародья, помогающие раненым и изувеченным (№ 49); зарезанные женщины, уносимые крестьянами (№ 50) и множество других в том же роде — очень часты у Гойи и вовсе не встречаются у Верещагина. Но что замечательно, оба они, Гойя и Верещагин, с одинаковым чувством жалости и соболезнования относились к обеим сторонам, к своей и к чужой. Варварства и безумства *своих* казались им обоим столько же дикими и отвратительными, как варварства, одичалость и безумства *врагов*, и с этою мыслью они оба рисовали и писали свои великие произведения. Зато никакое потомство никогда не забудет их.

И вот с этой-то стороны правды, естественности, глубокой мысли, горячего чувства, национальности и историчности, Гойя есть, на мои глаза, лучший и высший художник конца XVIII и начала XIX века. Поэтому-то мне давно хотелось рассказать нашей публике его биографию, указать его направление.

Как смешны и жалки доктринеры и педанты, подобные Люкке, которые пробуют уверять, что „карикатуры“ Гойи — еще не настоящее искусство! Им от искусства все только тот праздный, идеальный хлам нужен, которым всего более загромождены все музеи. Им надо, чтобы душа и жизнь молчали в искусстве.

УЧИЛИЩЕ ПРАВОВЕДЕНИЯ СОРОК ЛЕТ ТОМУ НАЗАД

1836—1842 гг.

I

Я поступил в училище правоведения весной 1836 года. Мне тогда было 12 лет. Мое поступление произошло совершенно неожиданно для меня, настоящим экспромтом. До тех пор я всегда воображал, что буду непременно архитектором и потому очень скоро поступлю в Академию художеств.. Все мои вкусы и даже игры были направлены к искусству, и когда мне было еще лет 9 или, много, 10, я по целым дням делал маленькие архитектурные чертежи, возился с циркулями, вычерчивал по маленькому итальянскому Витрувию, привезенному моим отцом еще из Италии, ионические волюты и дорические колонны; я сочинял также маленькие проекты домов, колоколен и церквей, которые вычерчивал, по всем правилам, циркулем и по масштабу. Однажды мой отец подарил мне несколько ящиков маленьких кирпичей, нарочно для меня заказанных, величиной в $\frac{1}{2}$ вершка, всякой формы, прямых, круглых, треугольных, — из обожженной глины, и я два-три года сряду складывал из них, по планам и чертежам, под надзором своего отца, большие правильные дома, с печами и лестницами, окнами и дверями, комнатами, подвалами и чердаками. С ранних тоже лет я всякий год ездил со своим отцом на все его постройки (особливо, когда шла постройка Измайловского и Смольного соборов) и целые дни проводил на лесах, среди чертежей и шаблонов, десятников и рабочих, архитектурских помощников и членов комиссий, восхищаясь всеми подробностями архитектурного дела и с беспредельным интересом следя за всем, что вокруг меня приготовлялось и совершалось. Ничто не могло быть дальше от моих мыслей, как Училище правоведения, карьера чиновника, да еще законника. Мой отец, казалось мне, тоже разделял мое убеждение, что мне быть архитектором, как он сам; наши разговоры с ним постоянно вертелись на этой теме. И однакоже, оказалось потом, что в Академию художеств он вовсе и не думал меня отдавать.

Летом 1835 года меня свезли однажды в Царское Село, где тогда в одном из дворцовых корпусов помещался лицей. Я провел с величайшим удовольствием недели полторы с целой толпой разнокалиберных мальчиков, приехавших, как и я, держать экзамен. Но этого экзамена я каким-то чудом не выдержал, даром что вовсе не бог знает что нужно было знать для того, чтоб поступить в самый маленький класс лицея, да притом же я дома всегда очень хорошо

учился и был прекрасно приготовлен. Позже мы услышали, что я не был принят потому, что моя вакансия понадобилась для сына или родственника какого-то важного господина того времени: вот мои экзаменные отметки и оказались вдруг неудовлетворительными. Конечно, было сначала очень досадно, однако мы с моим отцом не очень печалились: он видел, что тут моей вины не было, да и я тоже очень хорошо знал про себя, что все это случилось как-то „так“, и ничуть не лучше меня экзаменовались и не больше меня знали те мальчики, которых приняли. Чувство справедливости, оценка знания товарищей и сверстников всегда очень живы и верны во время детских и отроческих годов, — гораздо вернее всевозможных баллов и экзаменов. Я думаю, каждый согласится со мною, если вспомнит свои школьные годы. Впрочем, просматривая впоследствии свое прошедшее, я много раз приходил к тому убеждению, что неудача с царско-сельским лицеем была для меня к лучшему. Мне всегда потом казалось, что, попади я в лицей и проведи я 6 или 7 лет с тогдашними своими товарищами, — моя жизнь получила бы совершенно другой склад и настроение, гораздо менее для меня благоприятное. Почему так мне кажется и в чем была бы, по-моему, разница, я попробую рассказать ниже.

Прошел почти целый год, я давно забыл про свою царско-сельскую неудачу. У нас никогда о ней не было даже и помина, и я продолжал уроки с учителями, а также всегдашнюю возню с маленькой своею архитектурой. Но вдруг все разом пошло в другую сторону. Однажды, в воскресенье, у нас были гости, и после обеда мой отец собирался с тремя партнерами садиться за вист. В это время один из них, толстенький и низенький, с круглой головой и вечно оскаленными из-под толстых губ зубами, член управы благочиния, Тимофей Александрович Александров, хороший знакомый моего отца, держа карту в руке и направляясь к ломберному столу, совершенно неожиданно и вследствие бог знает какого течения своих мыслей, сказал моему отцу: „А что, Василий Петрович, вы не отдадите Володю в правоведение? Заведение новое, им так интересуется принц Ольденбургский и сам государь, выгоды предоставлены такие значительные... вот бы вам... вас же принц нынче так знает... Вам бы стоило только попросить... Что ему еще дома оставаться?.. Вот видите, какой он баловник, все шалит... А оттого, что все дома... балуют его все... пора бы и за учење, за настоящее...“ А все мое баловство и шалости состояли только в том, что я был живой ребенок, терпеть не мог смирно сидеть на месте и везде попевал, особливо туда, где большие разговаривали. Но члену управы благочиния, хотя он и прекрасный, и добрый был господин (что не помешало ему по своей должности принакопить порядочно деньжонок и выстроить несколько каменных домов, на имя жены), живость и шумливость маленького мальчика казалась уже беспорядком, с которым надо распорядиться. Мой отец отвечал: „Да, да, правда, — надо подумать“, и они сели за свой робер.

Правоведение! Что это такое? — мелькнуло у меня в голове. Что это, хорошо или дурно? Должно быть славно! Опять много мальчиков в курточках или в мундирах, опять шум, беготня, рассказы, много народу, большие комнаты с паркетом, гулянье в саду — должно

быть чудесно! Ко всему этому, перспектива носить и самому тоже мундир с серебряным галуном на воротнике, треугольную шляпу на голове — как я видал это на правоведах, начавших появляться на петербургских улицах уже с полгода тому назад, — это приятно шевелило мне воображение. И я с восхищением вертелся по комнатам (которых у нас, впрочем, было немного), напевая что-то про себя.

Недели через две-три спустя, мой отец объявил мне, что он просил принца, и меня велено принять; только надо наперед меня немножко проэкзаменовать, что я знаю и в какой класс правоведения гожусь. Я был в восхищении. Неизвестное новое прельщало меня, и я с нетерпением стал ждать дня приема. Это ощущение может сравниться только с тем, какое я испытал позже, 15 лет спустя, в 1851 году, когда вышло, что я поеду за границу, и скоро, и именно в Лондон, Париж и Италию. И то, и другое ожидание было прелестно, воображению представлялись неведомые, увлекательные горизонты. Наконец настал великий день. Пришел вечер, и меня, наконец, повезли в дом на Фонтанке, против Летнего сада. Я все торопил извозчика; мне казалось, дрожки его точно стоят на месте. Наконец вот я в квартире у самого директора. Несколько секунд надо было подождать, пока он выйдет из своего кабинета. Любопытство мое было возбуждено до высшей степени, я нетерпеливо караулил дверь, скоро ли она повернется на петлях и отворится. Наконец вышел директор, генерал Пошман, в золотых очках и вицмундире с яркими металлическими пуговицами. Он мне показался сразу хорошим, ничуть не страшным, как иные дома меня пугали, и я без всякой робости отвечал ему: как меня зовут, сколько мне лет, у кого я учился, одним словом, дал ответы на все, что в таком случае спрашивается у ребенка директором, в присутствии отца, к которому он благоволит. Мои ответы выслушивались с приятной улыбкой, и господин директор обещал сверх того, что если я поступлю (а это, казалось, было дело решенное), он даст мне и время, и место, чтоб продолжать ученье на фортепиано. Потом стали приходить, один за другим, мои экзаменаторы из тех, что служили в училище гувернерами (воспитателями) и преподавали в маленьких классах, кто русский, кто французский или немецкий язык, кто арифметику, кто географию. Мой экзамен произошел в кабинете у директора и при моем отце, т. е. совершенно по-дружески и интимно, а, главное, очень быстро. Оказалось, что я подготовлен очень недурно и вполне годен для маленького класса. Затем директор сказал мне, что я принят, и повел меня по своей маленькой деревянной лестнице наверх, в училище.

Едва пройдя два коридора, высоких и повсюду со стеклянными дверями, я вдруг очутился в большой розовой мраморной зале (нынешняя библиотека, как она была впоследствии устроена из этой залы моим отцом). Впереди шел директор с моим отцом, сзади их — я, полный ожидания и нетерпеливого любопытства. Шум вдали все более и более увеличивался, по мере того, как мы подходили — было время рекреации — и для меня являлось совершенно новым, отроду невиданным зрелищем то, как попадавшие нам по дороге мальчики, опрометью бежавшие по коридору, при встрече с директором вдруг окаменевали, вытягивались в вертикальную линейку и стояли,

прижавшись к стене, пока мы проходили, а директор спрашивал не очень-то строгим голосом: „Куда бежите? Тише, тише...“ Точно такое же окаменение увидел я и в большой розовой зале, куда мы теперь вошли. Такой большой залы я еще никогда не видел до тех пор. В Царскосельском лицее все те, что я видел, были гораздо меньше. Эта розовая под мрамор зала была прежде танцевальной залой Неплюевых, прежних владельцев дома. Здесь задавались, говорят, великолепные балы, где бывал чуть не весь Петербург. Уже одна зала с блестящими, как зеркала, стенами, с высокими и широкими окнами, порядком меня поразила. Но гораздо еще больше поразило меня „превращение“, точно в роде тех, какие я впоследствии видал в балетах. Целая зала, полная суетни, движения мальчиков в курточках с зелеными воротниками, бегающих по всем направлениям или прохаживающихся парами, обнявшись за талию или схватившись за локти, все это разом утихло и замерло, и только дежурный гувернер брался откуда-то и подходил к директору с приятным разговором. Меня тут оставили. Директор с моим отцом ушли на постройки или перестройки, производимые тогда моим отцом в доме училища.

Я остался совершенно одинок среди толпы незнакомых мальчиков, снова оживших, снова принявшихся ходить, шуметь, бегать, громко разговаривать на сто голосов. Мне некогда было рассматривать розовую мраморную залу, я и сам с первой минуты попал в переделку. Меня окружила толпа мальчиков в курточках с зелеными воротниками; никто меня не спрашивал, как меня зовут, но меня только спросили: в какой я класс и где я учился, дома или в пансионе, и потом уже тотчас посыпались на меня со всех сторон замечания, подтрунивания и насмешки. Я был вроде как котенок, которого притащили за шиворот и поставили посередине на стол, а он не знает, куда деваться. Я вначале был немножко озадачен новостью, но потом скоро воротилась моя храбрость, и я стал понемногу сердиться. Стоя внутри окружавшей меня маленькой толпы, как в центре круга, откуда нельзя выскочить вон, я стал с беспокойством озираться и скоро заметил, что главный мой преследователь — маленький черномазенький человечек, с блестящими карими глазами, почти оливковым цветом лица и неловким шепеляньем во рту. Он больше всех дергал и трепал меня сзади и вертелся кругом, так что, в своей неловкости, я никак не мог его поймать, а он всех больше смешил других на мой счет. Я все больше и больше начинал сердиться. Дело дошло бы, пожалуй, до какой-нибудь баталии, но дежурный гувернер от времени до времени подходил к нам, защищал меня начальническим тоном и стыдил мальчуганов, как им не стыдно так приставать к новому поступившему, даже с самой первой минуты. Скоро зазвонили к ужину, гувернер громко закричал: „Строиться!“ и от меня отхлынули все враги. Тут я узнал, что такое значит эта тогда еще неизвестная для меня новость: „Строиться!“ Вся толпа быстро рассыпалась по сторонам и стала становиться в две шеренги по росту, четыремя отдельными кучками (тогда было еще всего четыре первоначальных класса). Меньшие два класса бегали и суетились, старшие два, как уже „большие“, проявляя солидность и зрелость, шли в свои ряды не торопясь и не суетясь: ведь там уже каждому было лет по 15-ти, по

16-ти! Меня выдвинули почти в конце всего класса, я был из самых рослых, гувернер скомандовал: „Налево — марш!“, и мы пошли парами по возвышающейся лестнице. В столовой — новая неожиданность! Мы не сразу сели за столы ужинать: все вошли сначала внутрь пространства между скамеек и столов, повернулись по направлению к образу, вверху на стене, и вслед за одним молодым басом, очень плохим и дребезжащим, но управляющим хором, запели громким хором „молитву перед трапезой“ (очи всех на тя, господи, уповают). Это пение и ужин, в первый раз в такой большой компании, в такой большой зале, все только с одними мужчинами, все это устремило мое внимание в сторону, я забыл приставания. Но после ужина — они опять возобновились.

По тогдашним правилам училища нас не тотчас же вели в дортуары — спать ложиться. Это считалось вредным для здоровья, и еще с полчаса мы прохаживались по залам или по саду. В этот день в сад не водили, и мы остались наверху, в нескольких небольших залах среднего этажа, близ спален нашего класса. Меня затерли непроходно и безвыходно в маленькой зеленой зале, закруглявшейся в глубине и, вероятно, служившей у Неплюевых спальней. Меня снова окружила толпа мальчиков в курточках с зелеными воротниками, с которыми дело у меня шло, казалось, так хорошо за ужином, и снова на меня посыпались приставания, дергания и задиранья. Но дело в том, что всех подмывал и науськивал мой прежний преследователь, мальчик с оливковым лицом и сверкающими глазами. Он был самый живой и бойкий из всех, его пример действовал на других, как шпора. Он громко хохотал на каждом моем слове, насмехался над тем, что я ему неумело отвечаю, и больше всех щипал и дергал меня. Сначала я отбояривался и отгрызался как умел, то отшучивался, то бранился, потом стал отмахиваться и толкать от себя врага. „Отстань! отстань!“ — закричал я ему несколько раз, все громче и громче, но ничто не помогало: оливковый мальчик с блестящими глазами только все больше смеялся надо мной и жужжал мне в уши, словно комар. Тогда боль и стыд одолели меня. Я бросился вперед и, неожиданно для самого себя, схватил своего врага обеими руками изо всей силы за уши, пригнул его к земле да так над ним и застыл. Эффект произошел большой. Мой враг мне покорился и громко запросил пощады. Окружающая маленькая толпа хохотала и громко хвалила меня; гувернер дежурный был далеко. Я оставил уши побежденного и с чувством гордого достоинства пошел по комнате. Я был совершенно счастлив, я чувствовал приобретенный неожиданно вес, мне нравилось и крепко льстило самолюбие, что я сразу сделался чем-то в том новом мире, куда меня только что втокнули. Но оказалось впоследствии, что моя героическая расправа имела важные результаты не только для той минуты и для моего мальчишеского самолюбия, но и для всей последующей моей училищной жизни. С этого же первого вечера я уже никогда не был „преследуемым“, никогда не был тем, к кому можно приставать и над кем потешаться. Класс меня „уважал“. Но мы ничуть не сделались врагами с тем мальчиком, который атаковал меня в первую же минуту моего появления в училище. Напротив, с первого же дня мы сделались величайшими друзьями и никогда не ссорились во все семь лет моей

училищной жизни. Он мне очень нравился: это был один из самых умных, энергичных, даровитых мальчиков не только нашего класса, но целого тогдашнего училища. Его звали Алексей Оголин. О нем я буду еще не раз говорить ниже.

Первую свою ночь в училище я проспал превосходно, как будто я тут давно уже жил. На утро встал тоже как будто у себя дома. Как я ни любил свой дом и всех своих домашних, но я и не думал тосковать. Любопытство и интерес ко всему новому были так сильно возбуждены, что поглощали меня всего. Училищная жизнь пошла для меня как по маслу; я скоро стал привыкать ко всем новым подробностям и порядкам жизни.

Наше училище появилось на свет всего лишь за несколько месяцев до моего поступления, и именно в декабре 1835 года. История его происхождения — совершенно исключительная и особенная между всеми нашими училищами. Все у нас в России, от верху и до низу, очень хорошо понимали в то время, что одна из самых больших наших язв — проклятое чиновничество, прогнившее до мозга костей, продажное, живущее взятками и не находящее в них ровно ничего худого, крючкотворствующее, кривящее на каждом шагу душой, пишущее горы дел, лукавое, но не умное, едва грамотное, свирепое за бумагами, хотя добродушное на вид дома и за вистом. Все на него горько жаловались в разговорах и рассказах, все поднимали его на зубок в романе и на театре, и, однако, дело не трогалось с места. Разговору было много, и все-таки никто ничего не предпринимал, никто ничего даже и не предлагал, чтобы помочь общей беде и вытравить гнойную болячку. И вдруг нашелся помощник, выступил вперед смелый начинатель, придумавший, что надо сделать и в ту же минуту энергичски принявшийся за дело. Это был 23-летний юноша, едва сам кончивший воспитание, едва вступивший в период самостоятельности, — но тем-то его почин и решимость были неожиданные. То было для него самое время для веселой и беззаботной жизни, для праздников, торжеств и пиров — он этого не захотел, от всего отказался и вместо того задумал крупное дело, серьезное и важное, требовавшее всего человека, всего его времени, забот и помыслов. Этот молодой человек, представлявший такое необыкновенное исключение в свои годы, был принц Петр Ольденбургский. По отцу, религии и серьезному, солидному воспитанию он был полуиностранец, хотя родился в России и по всем симпатиям и чувствам был настоящий русский. А когда он достиг совершеннолетия, то очутился владельцем нескольких миллионов, разросшихся, в продолжение его малолетства и юношества, из основной суммы, пришедшейся на его долю после его матери, великой княгини Екатерины Павловны. Как племянник императора, он скоро добился возможности осуществить свою мысль. Ему позволено было основать Училище правоведения, а приступая к его устройству, он отдал целый миллион на покупку дома и его обзаведение. Он считал училище чем-то своим, родным и близким себе: все свое время, все заботы и помышления отдавал ему. В училище он приезжал почти всякий день, иногда по несколько раз в день, присутствовал при лекциях в классах, бывал во время рекреаций, навещал училище при обедах и ужинах; даром что сам лютеранин — стоял нередко на обедне и всенощной в училищной церкви и

иногда приезжал даже ночью, возвращаясь из дворца или с какого-нибудь неизбежного собрания, бала, театра, и всякий раз оставался по нескольку часов. Тут он проходил по всем этажам и залам. Вообще говоря, навряд ли была такая подробность училищной жизни, которой бы он не видал собственными глазами и которую от него можно было бы спрятать или исказить. Все это имело чрезвычайно важные последствия: училище стало на такую ногу, на какой не стояло ни которое из тогдашних русских училищ, и во многом получило особенный характер. В нем несравненно менее было казенного, формального, рутинного и зато было (по крайней мере в первое, мое время) что-то, напоминавшее семейство и домашнее житье. Обращение было совсем иное, чем во всех других учебных заведениях.

Начать с того, что персонал нашего начальства, и малого и большого, был выбран не как попало, а с большим разбором и с большой заботой о воспитанниках. Между этими людьми не было ни одного деспота, ни одного злого или свирепого командира, какими тогда отличалось, к несчастью, большинство остальных русских училищ. Такое было тогда время, что каждого начальника выбирали, прежде всего, за умение расправиться, держать в ежовых рукавицах. У нас было совсем другое: все наши начальники были избраны самим принцем, а он хотел, чтобы взятый им человек был, прежде всего, хороший человек. Конечно, не все вышли тут верхом совершенства, у многих были свои слабости, иногда крупные недостатки: нам, молодым мальчикам, они всегда были видны, как на ладони, известны до тонкости. И однакоже, в общем итоге, это все были люди очень недурные, честные и человеческие, с которыми многие из нас продолжали с удовольствием знакомство и впоследствии, после выхода нашего из училища. Одно только, что можно было бы заметить, это то, что большинство главных наших начальников, да даже и преподавателей, были все иностранцы, по большей части немцы.

Наш директор Семен Антонович Пошман был, раньше училища, чиновником министерства юстиции; он служил по консультации. Это был человек малообразованный, довольно ограниченный, отроду на своем веку не читавший, кажется, даже газет и разве только в училище получивший кое о чем понятие, тершись постоянно о профессоров, учителей, курсы и классы. И все-таки это был человек, имевший большое уважение к наукам и просвещению. Почему он вздумал сделаться директором Училища правоведения — того, я думаю, никто бы сказать не мог. Выгодная оказия представилась, вот и все, конечно. Он был строг, порядочный крикун, но в сущности добрый человек и никого не сделал несчастным из всех сотен мальчиков и молодых людей, попавших под его начало. Любил „хорошие манеры“ (которые нам всегда рекомендовал), с родителями и родственниками, особливо чиновными, знатными или богатыми, предпочитал говорить по-французски, и наврядли кто слышал его говорящим по-немецки, не взирая на его национальность, точно так же, как наврядли кто видал его иначе, как в вицмундире с утра и до вечера, а иногда даже и ночью, когда он сопровождал принца по дортуарам. Во все семь лет моего пребывания в училище я всего как-то раз встретил его в коричневом сюртуке, но и то было на страстной неделе, у него на квартире, когда все училище было распущено по домам. Я потом

рассказывал это событие товарищам, как какое-то чудо: удивлениям и комментариям не было конца. По субботам, вечером, у него бывали маленькие собрания, куда водили лучших и развязнейших учеников, надев им мундиры, и это считалось великою честью и отличием. На эти вечеринки приезжали родственники, и всего более родственницы воспитанников, сестры, кузины, молодые матери и тетушки, и приходили танцы. Начальнические отношения еще более исчезали тут, и вечеринки происходили точно будто дома или у знакомых. Мы очень любили Пошмана (когда только не бранили, как бранят всякого вообще начальника, даже лучшего, — это уже дело неизбежное), но все-таки пускали про него множество выдуманных рассказов, анекдотов и соображений. Например, у нас всегда рассказывали, что у него в семействе есть налицо представители всех религий мира: сам он католик; жена его Анна Петровна, молчаливая, но добрая и совершенно ничтожная дама с красными пятнами во все лицо, всегда усердно предлагавшая нам „еще одну чашечку чаю“, — русская; сестра Анна Антоновна, маленькая горбатенькая старушка с черными острыми глазами и часто насмешливою, злою речью, великая фортепианистка, — лютеранка; лакей Игнатий, с толстой, курчавой, черной головой, про которого в одной нашей песне распевалось, что во время субботних танцев „Игнашка разносит пастилки“, — магометанин, а толстая разжиревшая собачонка, любимица горбатой сестры директорской, — язычница. Да, мы распевали, рассказывали и распускали про Пошмана мало ли что; иной раз насмеялись над ним, но все-таки любили, потому что он был почти что совершенно справедлив и если кривил иной раз душой, ради связей и важных знакомств, то всегда скорее в пользу кого-нибудь из нас, никогда к невыгоде; но главное, в чем его никогда никто из всех нас не упрекал и не заподозревал, — это в корыстолюбии или взяточничестве. Весь свой век он прожил честным бедняком, — а это молодой народ ценит куда как высоко.

Инспектором у нас был барон Врангель, бывший до того профессором права в Царскосельском лицее, — человек добрый и хороший, но совершенно ничтожный, и особенно вследствие полнейшей своей бесхарактерности. Раза два, в мое время, он вздумал было рассердиться и раскричаться на кого-то из воспитанников, конечно, считая обязанностью показать свою власть и значение, но произвел эту эволюцию, как всегда бывает у слабых и бесхарактерных людей, вдруг вошедших в азарт, совершенно нескладно и невпопад, так что всех только насмешил, и надолго. Впрочем, его довольно любили и даже уважали, и когда в залах или в котором-нибудь классе появлялась его длинная селедкообразная старая фигура, в мундире и золотых очках, она не производила на нас ровно никакого эффекта, исключая тех первых дней месяца, когда он приходил читать нам баллы и „средние выводы“ за прошедший месяц. Об этом у меня будет еще говорено ниже.

Гувернеров в училище называли (в первый еще раз в России) — „воспитателями“. С точки зрения национальной филологии — прекрасное нововведение. Только вещь не соответствовала имени. Эти господа столько же мало нас воспитывали, как и все остальные гувернеры на свете, действительно „гувернирующие“, но дальше того никакого понятия ни о чем не имеющие. Все это были люди доволь-

но обыкновенного, невыдающегося типа, самые обычные мелкие чиновники, обрадовавшиеся случаю получать что-то вроде двух жалований разом (раз — как преподаватели и два — как „воспитатели“), да напридачу казенные квартиры с отоплением и освещением, да еще, сверх того, право поместить будущих сыновей на казенный счет в это самое училище. Но, надо признаться, наши „воспитатели“ во всех отношениях заслуживали этих милостей и благодарей: они от первого до последнего были люди прекрасные, никогда не притесняли и не давили нас, далеки были от того подлого подкарауливания и приставания каждую секунду из-за самых мелких пустяков, какие каждый гувернер и гувернантка прежнего времени вменяли себе в особенную честь. Они давали нам довольно большую, по-тогдашнему, свободу, не заводили себе ни фаворитов, ни преследуемых жертв и жили с нами почти в дружбе. Одни из них были русские, другие французы, третьи немцы, четвертые англичане, иные даже поляки; одни были из оставших военных, другие из коренных штатских; одни капельку посильнее, другие капельку поуже характером; одни помужиковатее, другие поделикатнее, но особенной разницы ото всего этого для нас не было чувствительно. У них у всех был приблизительно один и тот же тон: порядочности и доброго расположения. Один из них, большой черный и коренастый, с большим орлиным носом и пронзительными глазами,¹ кажется бывший путеец, звался у нас всегда „маиором“ и „крикуном“, потому что он любил щеголять своей военной, наподобие грома, отрывистой командой. Мы, из маленьких классов, считали его великим математиком, потому что он преподавал алгебру и геометрию в старших классах, а все, что происходило в этих классах, зараз с теми, кто там читал лекции, казалось нам чем-то необыкновенно великим и высоким. Но, несмотря на такое величие, мы любили „маиора“, потому что, когда не надо было командовать и кричать на нас военным голосом, „маиор“ оказывался добрейшим малым и иной раз (особенно в субботу вечером и воскресенье утром, когда классов уже не было и все в училище принимало, еще более обыкновенного, не казенный, а почти домашний вид) рассказывал группе старших преудивительные анекдоты, в которых всего чаще не было ни слова правды, но от которых, схватившись за животы, хохотали все присутствующие, даже и мы маленькие, стоявшие кругом воспитанников из старших классов. Так, например, то он рассказывал, как однажды в дворцовой церкви вышиб золотую табакерку из рук у одного важного графа за то, что тот осмелился не довольно тихим голосом разговаривать с соседом во время обедни, то как объяснялся по-французски с некоторой очень аристократической барыней в то время, когда еще сам вовсе по-французски не умел, и т. д. Он очень хорошо видел, что никто ему в ту минуту не верит, но удовольствие „благировать“ было в нем очень сильно, он ему предавался с каким-то увлечением, и по блуждающим глазам его видно было, что мы все для него в то время не существуем. Но когда наставала минута команды и распоряжения, „маиор“ вдруг преображался, отступал два шага назад, глаза у него становились строги и грозны, и он своим громовым голосом кричал

¹ Алексей Семенович Андреев.

своим только за секунду друзьям и веселым слушателям: „Смир-но!* или „Строиться!“

Другой русский „воспитатель“¹ был маленький человек, преподававший и печатавший русскую грамматику, что было в те времена не малое чудо, при беспределном господстве повсюду Греча и его никуда не годной грамматики. Наш правоведский лингвист пробовал быть поновее и пооригинальнее и особенно гордился тем, что, на основании своих филологических исследований, заставил написать на вывеске училища: „правовѣдѣніе“, а не „правовѣдение“, как до тех пор все писали. Он был добряк, вечно суетящийся и заторопленный. Его звали „ершом“ — за брови, простиравшиеся врозь остриями, как плавательные перья, но любили и уважали.

Еще другой наш воспитатель был француз,² ужасно сухой и холодный на вид, с неприятно выбритым пергаментным лицом и высоко закрученным наперед вверх хохлом (на манер Аполлона Бельведерского, как тогда носили многие, в том числе и знаменитый живописец Брюллов); челюсти у него были как у акулы, глаза маленькие, ходил он сутуловато, вывертывая ноги и помахивая длинными фалдами вицмундира. Я таких французов видел только на французском театре, когда представляют какого-нибудь школьного учителя, педанта; должно быть, кроме этих, нет более во Франции подобных субъектов. И все-таки наш француз был педантом лишь слегка и вне классов, где нас мучил напечатанными, для сбыта нам за деньги, своими таблицами: „*homonymes français*“ т. е. примерами, из которых мы узнавали, что хотя „*chérubin*“ и „*coquin*“ одинаково кончаются на „*in*“, но обозначают совершенно различную деятельность. Впрочем, несмотря на свое сухое ковырянье во французском языке, он был довольно весел и любезен.

Еще один воспитатель был немец,³ пожилой и белокурый, с квадратной головой и подслеповатыми глазами, тускло глядевшими из-за золотых очков, до того любитель физики, что не только преподавал ее в маленьких классах, но даже большую часть жалованья употреблял на покупку физических инструментов, которыми и заставил всю свою квартиру. Он был в восхищении, когда мы допрашивали его о физических опытах, и иной раз звал многих из нас к себе на квартиру, чтоб еще поделаться тех опытов, что не все успел докончить во время класса. Мы смеялись над тем, как он немощно гнусил и вяло тянул слова, все равно и на лекции, и в разговоре, и во время команды, а все-таки любили его, как очень справедливого, доброго и милого господина.

Потом еще одним из воспитателей в первое время был⁴ отставной офицер путей сообщения, из поляков и католик, значит, в тогдешнее время преследований, человек совершенно бесцветный и незначительный. Он у нас недолго оставался и никакой особенно худой памяти по себе не оставил, кроме того, что громко хрюкал носом и горлом, когда с какой-то особенной аффектацией командовал: „Нале-во,

¹ Ардалион Васильевич Иванов.

² Жозеф Берар.

³ Егор Иванович Дёринг.

⁴ Франц Иванович Кононович-Горбацкий.

и вместе с эстим марш!“ Он находил, что это ужасно остроумно и забавно, но мы были с ним согласны только наполовину.

Были еще у нас, между „воспитателями“, один немец,¹ маленький, живой и очень подвижный, преподаватель немецкой грамматики и примеров в стихах, человек недурной и довольно приятный; француз,² человек старый и трусливый, но живой как француз, хотя у нас и уверяли, что он из отставных солдат наполеоновской армии.

Наконец, когда открылись верхние классы, к нам поступили еще: один немец, Шнерринг, высокий и флегматик на вид, медленный и равнодушный, но в сущности человек с золотым сердцем и солидно по-немецки образованный, недавно только и сам из одного немецкого университета; другой — тяжелый, немножко меланхолический англичанин Бушман, любивший иногда похвастаться мастерской своей гимнастикой и боксерскими подвигами жилистого своего кулака. Эти два последние „воспитателя“ были, наверное, лучше всех остальных, — превосходные, симпатичные люди, еще более всех остальных разговаривавшие с нами о книгах, литературе и даже искусстве. Многие из нас (в том числе и я) всего более обязаны именно им своим образованием. Эти два последние человека составляли решительное исключение между всеми другими и по действительной просвещенности своей, и даже по некоторому европеизму, насколько он возможен в человеке, выбранном в гувернеры казенного заведения. Зато они были недостаточны как „гувернеры“ и каким чудом спасались от неприятных историй — я уже и не знаю. Разве потому только, что мы сами их очень любили и щадили.

Учителя и профессора были у нас не бог знает какие, однакоже, приблизительно все лучшие, каких тогда можно было достать в Петербурге. Многие были взяты к нам, для старших классов, из числа тех, что преподавали в Царскосельском лицее, а лицей считался в то время лучшим штатским заведением, тем самым, чем был Пажеский корпус между военными. Правда, между этими „лучшими“ профессорами были такие допотопные руины, как Кайданов и Георгиевский. Оба они тяжелые поповичи, неповоротливые и грузные, словно киты, в своих вицмундирах с темнозеленым бархатным хомутом на шее, добрые, но оба отсталые педанты даже и для тогдашнего не слишком взыскательного времени; оба проповедники мнений и морали, еще более наивных и младенческих, чем те, что царствуют в „баснях“ Крылова (только без талантливости и неподдельной национальности Крылова). Все это стоит отпечатанное в их курсах. Над ними все училище смеялось, впрочем, добродушно, — но где же было взять „известных“ профессоров лучше? Отрывать и пробовать новых было некогда, да и кому же впору? Впоследствии Кайданова заменил в училище Шульгин. На него вначале долго смотрели, как на необыкновенное светило новой науки, но впоследствии который-то из нас услышал, вне училища, что у Шульгина все прямо по Гизо; мы тотчас добыли Гизо, сверили, и Шульгин потерял весь престиж, даром что излагал нам что-то новое, неожиданное, „мысли об истории“, хитро проведенные сквозь всякие события и факты. Нам ведь непременно

¹ Петр Васильевич Томсен.

² Луστοно.

надо было, чтобы каждый профессор читал „свое“, не то он для нас ничего не стоил, даром что мы сами ровно ничего не знали. Был еще у нас француз Аллье, читавший французскую литературу в высших классах и жевавший постоянно, на кафедре, неизвестно для чего, анис, который носил в жилете: это был прекрасный, любезненький, веселый французский старичок, по обычаю всех французов никогда не ограничивавшийся своим предметом и, кроме Мольера и Корнеля, читавший нам во французских старинных переводах сотни страниц из „Илиады“, Софокла, Эврипида, Аристофана и Плавта, о которых, если бы не он, мы никогда не имели бы никакого понятия, даром что всяких профессоров и курсов было у нас множество. Был у нас профессор английского языка, Уарранд, седой, но беломомте и раздушенный франт, не признававший никакой грамматики и никакой системы для английского языка, кроме нескольких механических отрывочных правил, и в то же время терпеть не могший Байрона, говоря, что он был препосредственный поэт по своей форме, а по содержанию — стыд и срам английского народа. Был у нас преподаватель географии — старый путей сообщения полковник Вранкен, со свесившимися на широкую богатырскую грудь тяжелыми рассыпавшимися эполетами, заставлявший нас зубрить уезды русской империи и произведения разных стран света — в виде дубовых стихов, им самим сочиненных: за пропуск одного имени или одного произведения скидывалось от 12-ти (полного балла) по баллу долой. Мы усердно долбили что было велено, отвечали исправно, получали хорошие баллы, полковник Вранкен радовался, а мы все-таки никогда не знали, ни тогда, ни теперь, всех уездов России и всех произведений всех стран света. Было у нас еще немало других профессоров, чудаков или педантов, но все-таки добряков и старательных людей, которые преподавали нам, как умели, науку не слишком высокого и солидного калибра, а все старинного покроя. Они иной раз немножко надоедали нам или смешили нас, но по крайней мере никогда не преследовали нас и давали нам довольно свободно дышать (даром что большинство между ними были немцы), — а это такая редкость в каждом училище.

Я думаю, всех лучше и замечательнее между ними был правоведский священник, Мих. Измайл. Богословский. Он нес несколько должностей зараз: он служил в церкви, был нашим духовником, преподавателем закона божия в маленьких классах, преподавателем логики и психологии в старших, и все эти должности он исправлял с такою строгостью и добросовестностью, которым каждый из нас не мог не отдавать полной справедливости. Во всех отношениях своих к нам он был необыкновенно строг и взыскателен — быть может, строже всех остальных наших профессоров, директора и „воспитателей“, но мы никогда не были за это на него в претензии и более всех уважали именно его. И дети, и юноши никогда не прочь от серьезности и строгости отношений, когда в них высказывается сила, самостоятельность, мужественная прямота и чистота намерений, хотя бы иногда и заблуждающихся. Им противны только слабость, низость или пристрастие. Для нас священник наш был настоящим оракулом во всем самом важном, и мы нередко вступали с ним в длинные беседы обо всем для нас интересном и важном. Случалось, когда мы были уже в средних классах, что давно уже пробил звонок и началась рекреация, большая

зала рядом давно уже полна шума, криков и волнения движущейся толпы молодежи, а наш Богословский все еще продолжает сидеть на кафедре и около него стоит кучка ревностных его поклонников и ценителей и продолжает толковать с ним, интимно, нараспашку, о всем, что нас интересовало в прочитанных книгах, в исторических событиях старого и нового времени, в понимании и определении тех или других важных, интересных для нас личностей. „А ведь наш батька-то — лихой батька!“ — говаривали мы потом друг с другом, когда он, наконец, уходил к себе домой. И все-таки это не мешало нам не соглашаться с ним во многом. „Что ж ему делать! поповское воспитание! священник! так уже вырос, так привык!“ — говорили мы и много раз соглашались друг с другом, что, родись он в простом звании, он был бы еще лучше, и значительнее, и драгоценнее.

Класс, в который я попал, был, наверное, один из лучших и замечательнейших классов всего училища. Конечно, он был довольно разношерстен, как всякое собрание людей, составившееся случайно, по нечаянности. Тут, между 30 почти мальчиками, немало, по-всегдашнему, было, конечно, бездарных и глупых, совершенно ничтожных и пошлых, а отчасти даже и подловатых по натуре людей, но тут же было несколько крупных личностей, выдававшихся и характером, и умом, и интеллигентным настроением. Эти шестеро или семеро в короткое время стали во главе класса и дали ему особенную окраску.

Один из главных запевал у нас был тот самый черномазый, с оливковой кожей на лице, задорный мальчик, который атаковал меня в первую минуту моего прихода в училище, Алексей Оголин. Это был, наверное, один из самых способных и даровитых воспитанников нашего училища, еще с маленьких классов. Характером он был, как большинство даровитых мальчиков, смел и неугомонен, учился посредственно, но схватывал быстро все, что для учебного обихода было нужно, и часто почти без всякого приготовления ловко выпутывался из беды и молодцом отвечал профессору. „Ну, хват же ты, Оголин, — говаривали мы иной раз: — как ты это ему отвечал? Ведь ты ни вчера вечером, ни сегодня ни одной минуты в книгу не заглядывал?“ — „О, я уже знаю, как надо! — отвечал Оголин. — На что мне долбить к классу по дрянной книжке, когда я мало ли что читаю и так! Ну, и потом сноровка, ну и потом надо быть храбрым, никогда не надо робеть“. Оголин был также один из первых запевал во всех наших играх и предприятиях, молодец, когда все принимались за лапту или бары, молодец также на гимнастике, самый энергичный, решительный и страстный во всем, за что ни принимался. Но кроме всего этого, он постоянно писал очень усердно стихи, казавшиеся нам верхом совершенства. Он знал почти всего Пушкина наизусть, часто декламировал нам, с большим жаром, множество страниц из „Евгения Онегина“, „Бориса Годунова“ и маленьких лирических стихотворений, также множество строф из Козлова и Подолинского, позже из Лермонтова и Мея, и весь класс был всегда в великом восторге от этих декламаций. Правда, Оголин как-то неприятно пришепetyвал и косноязычил своими губами, но это было для нас все равно, что ничего: так увлекал он нас своею горячностью. Иногда случалось, что он делал в читаемой пьесе вставки своего собственного сочинения, и мы ничего не подозревали; нам, в нашей наивности и нашем литературном

младенчестве, казалось, что мы слушаем, без всякого перерыва, Пушкина или Козлова, так что потом не верили даже, когда Оголин сам же над нами подсмеивался и кричал: „Ах вы, простофили, простофили! Я уж вам полчаса читаю свои стихи, а вы думаете, все Пушкин!“ Мы твердо веровали, что такой капитальный сочинитель наверно делается великим поэтом, гордостью нашего училища и нашего времени! Однако ничего этого не вышло, и Оголин, спустя немного лет после выпуска из училища, умер где-то в провинции, откуда вначале и приехал в Петербург, самым ordinary мелким чиновником, спившись с кругом и заигравшись в карты, не произведя на свет ничего не только необыкновенного, но даже и обыкновенного. Нужды нет, он все-таки был для нас *чем-то*, пока был мальчиком, а потом юношей: одних он подвигал на что-то хорошее, потому что постоянно возвышал нашу интеллектуальную и умственную атмосферу, а другим мешал спуститься на тот низкий и пошлый уровень, куда тянула их натура их. Как ни дрянно и низкомерно пошло потом кончил он свою жизнь, многие из нас, благодаря Оголину и его лучшим товарищам, хоть первую юность-то свою прожили впоследствии порядочными людьми, не вредными животными или ничтожными нулями.

Другой из наших товарищей, Замятнин, был, как и Оголин, провинциал родом. Мы вначале подозрительно смотрели на него и одно время даже чуждались его, так как он был сын жандармского полковника из которой-то губернии; однако это чувство антипатии скоро прошло, и все товарищи стали его не только любить, но и уважать. Во-первых, он был мальчик для своих лет даже очень образованный, но, что гораздо важнее было для нас, очень самостоятельный, своеобразный и решительный. Он много читал еще до училища, и хотя имел пресквернейшее французское произношение, толстое и мужицкое, над которым все у нас часто подтрунивали, но прочитал на своем веку столько французского, сколько навряд ли кто-нибудь еще из нас. В нем не было ни малейших следов чего-нибудь „жандармского“; напротив, это была натура самая светлая, прямая и интеллигентная. Все его взгляды были прекрасные и чистые, даже еще в мальчиках. Впоследствии он был рязанским губернатором и одним из хороших деятелей земского комитета, при освобождении крестьян. Один порок его был — падкость к аристократическому кругу и жизни. Там ему мерещилось что-то великое и превосходное, и хотя эта карикатурная склонность далеко не столько еще была чувствительна в мальчике, как сделалась позже чувствительна в юноше и зрелом муже, но все-таки мы прозвали его испанским грандом *Ponte-Monte*, граф Мендоза, *della Butella Aгaka*, произносим все это на его манер, грубо по-русски, что его подчас крепко бесило. Несмотря, однакоже, на его слабость, Замятнин был у нас товарищ, выходящий из ряда вон и по уму, и по образованию, и по всем честным стремлениям, и по всегдашней интеллектуальности направления.

Был у нас еще один хороший человек между товарищами — Габерзанг, которого, по нашему мнению, всего, от макушки головы и до пяток, определяло то прозвище „*Pathfinder*“ (путеводитель в пустыне), которое мы ему дали спустя несколько лет после поступления в училище, когда прочли куперовский роман с этим заглавием, а сами узнали о нем из великолепных статей Белинского в „Отече-

ственных записках“. Это было какое-то дитя природы, враг всякой искусственности и цивилизованных приемов общества, человек, которому надо бы весь век ходить в шкуре и с ружьем в руках, по полям и степям, с глазу на глаз с природою, которую он боготворил и одну только и признавал на всем свете. Всего страннее то, что такое настроение на манер Руссо существовало в человеке, который родился и прожил весь свой век в городе (он был сын доктора конногвардейского полка) и никогда даже не видал ни деревень, ни полей, ни лесов. Его любовь к природе и безыскусственной жизни была самая платоническая и беспричинная и, может быть, оттого-то именно тем она была и сильнее. Кроме „Патфайндера“ мы его звали также „Ноем“, чтоб обозначить его первоначальную, патриархальную личность, и все-таки все высоко ценили его прямой, светлый ум, чистую душу, его непоколебимую честность во всех взглядах и суждениях. Он в самом деле был одним из наших „патфайндеров“, путеводителем в пустыне. Правда, у него были тоже странные и смешные стороны. В своем беспредельном доктринерстве он мало ли чем поражал нас: то объявлял нам, что чувствует в себе поэтическое призвание, и принимался, забыв все классы и уроки, писать сатирические поэмы на все училище и на все его порядки, на всех товарищей и профессоров, и это с таким жаром, что иногда вставал ночью и писал, стоя на коленях, в одной рубашке, при слабом свете лампы, едва светившей сверху от потолка сквозь синее стекло, и положив бумажку на табурет, куда мы клали на ночь наше платье; то он воображал себе, что сделается в короткое время отличным фортепианистом и для этого стоит ему только года два „направить“ (как он говорил) свои пальцы на немом гензельтовском фортепиано: и он хлопотал из всех сил, трудился, не давал себе покоя ни утром, ни вечером, стучал в сквозном классном столе по клавишам немого своего фортепианика — и все-таки ничего не добился; то опять, геркулес складом и ростом, он вдруг принимался трусить за свою богатырскую грудь, изумительно развитую гимнастикой и выдававшуюся вершков на 10 вперед. Он воображал себе, что у него слабы легкие и начинается чахотка: вот он и принимался ходить по улице не иначе, как с респиратором, надетым на рот, словно собачий намордник. Таких затей и причуд у него бывало немало, они шли у него постоянно следом одни за другими. Мы над ними безжалостно и едко смеялись и подтрунивали, а автора их все-таки любили и во всех важных для нас делах класса слушались. У него был один из влиятельнейших голосов. Впоследствии, прослужив более 20 лет в сенате и в министерстве юстиции, он, уже тайным советником, сделался чиновником особых поручений при петербургском обер-полицеймейстере Трепове, по части бракоразводных и иных интимных семейных дел, и вместо того, чтоб давить и преследовать, он сделал много добра, многих уладил и устроил, многим помог и еще более — многих помирил.

Наконец я вспоминаю с глубокой симпатией еще про одного из наших тогдашних запевал и главарей — это поляка, или, точнее сказать, литовца Церпинского. В те времена, в конце 1830-х и начале 1840-х годов, во всем русском обществе существовала, от верху до низу, какая-то тупая и отвратительная ненависть к каждому поляку. Мы — невольное и пассивное эхо своих семейств — тоже ненавидели

или презирали поляков, и на наши глаза, в минуты ссоры и раздражения, не было такого бранного и ругательного слова, которым следовало более и жесточе поразить нашего Церпинского, как кличка „поляк“, проговоренная надменным и злым голосом. Но это бывало так только в минуты отчаяннейшей вражды и стычек. В остальное время мы невольно уважали его горячий, страстный патриотизм, его любовь ко всему польскому, его поэтическое и литературное настроение, его смелое, решительное, увлекательное ораторство во время сходов и советов по делам класса, его всегда и во всем благородное, великодушное и честное настроение. Мы нападали иной раз на его национальность, а все-таки покорялись ему настолько, что впоследствии, в средних классах училища, почти все были участниками в его журнале „Знич“ (священный огонь). Теперь, когда я вспоминаю прошлое, соображаю характеры и стремления, мне кажется, что, проживи Церпинский до начала 1860-х годов, он был бы одним из самых страстных участников польского восстания и играл бы там одну из выдающихся ролей. Но он умер скоро после выпуска из училища, сломив свое здоровье одним несчастным пороком.

Я назвал здесь некоторых из наших товарищей, потому что их уже давно нет более на свете, но я должен бы рядом с ними назвать еще нескольких других, если б только это удобно было в печати. Я поневоле промолчу куда, точно так же, как промолчу о множестве других товарищей, совершенно иного склада, ничтожных или пошлых. В ту пору худое в них затушевывалось прелестною атмосферой молодости, влиянием лучших товарищей; но когда люди эти вышли из училища, рассыпались по сторонам, поступили на собственную свою заботу и бесконтрольность, многие пошли — кто играть беспросыпу в карты, кто закисать в глуши и навозе деревни, кто тянуть ничтожнейшую лямку службы; стал кто злобно и тупоумно давить все и всех на высоком административном месте, кто сделался сыщиком и исполнителем чужих мерзостных выдумок, кто, наконец (и это большинство), принялся тянуть ничтожнейшую, бесцветнейшую, ничем человеческим не тревожимую жизнь. Возможно ли было нам, в наше первое училищное время, что-то подобное отгадать? Пусть бы тогда сказали любому из нас: вот что выйдет через 25 — 30 лет вот из этого хорошенького, кудрявого милого мальчика, которого нынче все так любят и которым все так восхищаются, и что вот из этого, что так чудесно учится и так мастерски записывает лекции профессорские и кажется каждому из нас такую светлую и живую, любезную личность; или вон еще из того, что так стоит, на наших маленьких классных вечерах, за правду и справедливость? Кто бы тогда между всеми нами вообразил, что из этих прекрасных, милых мальчиков выйдут: из кого — всепокорнейший раб III отделения, из кого — бестолковейший и бездушнейший деспот, из кого — индифферентный ко всему хорошему и дурному пошлейший чиновник, хватяющий только ленты и аренды и проплясавший на балу одно важное народное дело, валяющий вкривь и вкось, как ни попало, другое еще более народное дело, чтоб только поскорее вечерком да за зеленый стол? Пусть бы всем этим господам показали тогда в зеркале их будущую жизнь и физиономию — и они бы, тогда еще светлые и чистые, наверно, с гневом и омерзением наплевали бы на самих себя и на зеркала!

Лишь немногие — слишком немногие — остались до позднего времени тем, чем были вначале, людьми, о которых стоит вспоминать, людьми, в которых в самом деле что-то есть — личность, ум, душа, интеллигенция. Остальные замесились в общей серой массе.

Но в этом не было уже виновато училище. Оно дало, что могло, оно достигло того, для чего было создано, оно заменило прежде наше приказное племя полувизантийских сутяг и подьячих на манер Европы — образованными, честными, хорошими молодыми юристами и чиновниками (хотя иной раз и без нужды слишком по-светски на лакированными и поверхностными): не его вина была, если эти новые хорошие личности иногда впоследствии становились печальными ничтожностями или зловредными животными.

Наш класс, наш маленький мирок был для меня, как, вероятно, и для многих товарищей, чем-то бесконечно милым, дорогим и привлекательным. Как я ни любил свое семейство, как мне ни хорошо было дома, а все-таки вся моя любовь, все мои симпатии и интересы в немного дней перешли на училище и на наш класс. Я находил там многое такое, чего не мог давать мне ни дом, ни семейство, то, что ничем было не заменимо. Это — жизнь с равными, с товарищами по одной общей работе и занятиям, это участие в каком-то общем деле, которое поминутно обсуживается и перебирается со всех сторон целой толпой, это поминутные предприятия и решения, которые, пускай они микроскопичны, — а все являются следствием изобретательности, почина, соображения, борьбы, вообще деятельности головы и характера. От того-то семейная жизнь скоро начинала многим из нас казаться бесцветною и безвкусною, мало удовлетворяющею; оттого-то, как ни жаловались мы иной раз на ученье и учителей, на классную и немножко казарменную жизнь, а все воскресенья и праздники казались нам лишь антрактами, а настоящая-то жизнь — нечто совсем другое; от этого-то мы с таким восхищением встречались снова в эти праздники вечером, воротясь в училище. Товарищеская жизнь, со всеми ее исключительными, своеобразными и увлекательными интересами, закипала тут же, сейчас же, и дольше других дней мы не засыпали тогда в своих дортуарах, все в разговорах и живых беседах, даром что завтра звонок пробьет все в те же 6 часов утра и отсрочки вставать ни для кого не будет. Разговоры, споры, оживленный обмен мыслей о только что прочитанном или о совершающемся, столкновение мнений, все равно — кроткое и дружеское или шершавое и враждебное — вот что бесконечно дорого и привлекательно для юности. Это первые вехи и первые установители будущей деятельности. Здесь формируются мнения, здесь крепнут убеждения, здесь, после длинного крученья направо и налево по сотням лабиринтов и неизведанных дорог, разьясняются сомнения, и мысль ступает на твердую землю, формируется характер. Как мало разумел юношескую натуру вообще и специально русскую юношескую натуру И. С. Тургенев, когда в одном месте своего „Дворянского гнезда“ с каким-то благодушным пренебрежением рассказывал: „Между ними загорелся спор, один из тех нескончаемых споров, на который способны только русские люди. С оника, не понимая ясно ни чужих, ни даже собственных мыслей, заспорили они о предметах самых отвлеченных, и спорили они так, как будто дело шло о жизни и смерти обоих...“ Да, эта — не то, что способность,

а потребность спорить о том, что кажется важным и дорогим, *так, как будто дело идет о жизни и смерти* — неужели это что-то дрянное, карикатурное и презренное, неужели это не одна из драгоценнейших принадлежностей юношества, неужели, кроме раздушенных, розовых, расслабленных дам, такие споры могут представляться скучными или бесцельными еще и другим людям? Но ведь тут живет, и бьется, и движется то чувство сомнения, пытливого стремления, неудовлетворенности, которое, быть может, всего дороже в жизни и которое, по выражению великого таланта, мужественного мыслю, энергически бодрого и здорового, принадлежит к „лучшим человеческим качествам, вместе с любовью, поэзией, нежностью“ (гр. Л. Н. Толстой, „Война и мир“, часть III, глава X). Что за беда, если „нескончаемые споры“ будут иной раз начинаться с непонимания чужих и даже своих собственных мыслей, коль скоро они все также приведут потом к светлому пониманию и тех, и других, к твердому укреплению одних, к беспощадному свержению других. Только бы самая жизнь и движение совершались, только был бы интерес к оценке существующего, только была бы потребность не удовлетворяться слепо тем, что есть, а оценивать и взвешивать, крепко привязываться к одному, крепко ненавидеть и гнать другое. Это достигается всего чаще, всего скорее и выгоднее — в спорах, в товарищеских спорах с равными и друзьями, и этим-то более всего сильна и хороша русская молодежь. В этой непрерывной потребности споров и храбрых переоценок всего существующего — лучшая ее сторона в настоящем, лучший ее задаток могучего и самообразного расцвета в будущем. Не знаю, **И**сключительное ли это ее качество перед другими народами, как говорит Тургенев. Но если это правда, тем для нас же лучше. Нам же лучше, если у нас есть то, чего у других нет.

По крайней мере, что касается до нашего маленького кружка, в училище мы много времени проводили в этих „нескончаемых, одним русским свойственных“ спорах, страстных, пытливых, скептических ко всему и ко всем, и вели их так, как будто дело шло о жизни и смерти. И мы были этим глубоко счастливы. Может быть, для иных из нашего числа они прошли и бесследно и не помешали им сделаться тем, чем они, к несчастью, сделались, зато другим послужили могучею шпорою и зажигательною спичкою. Впоследствии некоторые из нас не один раз вспоминали, встретясь друг с другом, об этой чудесной эпохе нашей жизни, об этих спорах, столько нас двигавших и развивавших, развертывавших перед нами такие увлекательные горизонты мысли и понимания.

Но кроме споров и еще чтения, на которое у нас тоже шло много времени, кроме занятия „делами класса“ — этого микроскопического зародыша общественной и самоуправительной жизни, для меня было в училище нечто еще более новое, дорогое и необыкновенное. Это знакомство и дружба с Серовым. Это знакомство имело самое решительное влияние на всю мою жизнь.

Я встретился с Серовым на второй же день моего поступления в училище. Это вот как произошло. Приехал принц, часов в 10 утра, и в антракте между утренними классами меня подвели к нему. Как сейчас помню то впечатление, которое произвело на меня его бесконечно доброе, симпатичное лицо, его добрый, кроткий голос, его доб-

рый взгляд. Я еще в первый раз в жизни видел так близко такое высокое лицо, разговаривал с кем-то из царской фамилии! Да притом я и военных-то почти вовсе до сих пор не видал вблизи, особенно в генеральском мундире, с золотым шитьем, словно солнце, во весь воротник преображенского мундира, с несколькими звездами на груди. На меня в то утро только что надели правоведаскую будничную форму, темносерые нанковые панталоны, черную курточку с зеленым воротником и черный суконный галстук с вырезным языком на груди. Я был сильно занят этим новым костюмом, особенно галстуком, которого я прежде никогда еще не носил, а он как на беду немилосердно тер и шершавил мне шею. Несмотря на это, я тотчас же позабыл свои маленькие невзгоды, шибко подбежал к принцу, когда меня кликнули, нисколько не оробел и на все заданные мне вопросы отвечал по-обыкновенному, по-всегдашнему, прямо глядя принцу в лицо. Когда принц ушел далее по залам, меня окружила толпа правоведа; они меня принялись расспрашивать, что у меня спрашивал принц и что я отвечал. Речь дошла до принцева вопроса: „Нравится ли тебе здесь?“ — „Ну, и что же вы отвечали?“ — спросил меня кто-то из толпы. „Я — отвечал: да-с“, — сказал я. — „Как же это можно так отвечать принцу! — возразил тот же мне неизвестный правовед. — Кто так говорит? Надо было сказать: „Точно так-с, ваша светлость“. Я необыкновенно удивился. Таких важных слов и титулов я еще отроду не слыхивал, и они меня до крайности удивили. Неужели непременно надо всегда говорить таким экстраординарным манером? Я об этом спросил окружавших меня. Они мне сказали, что „да“, а тот, кто мне сделал замечание, это — один из 4-го класса (тогда высшего класса в училище; 1-й, 2-й, 3-й еще не открывались), а зовут его — Серов. На том мы и разошлись по сторонам. Но вечером того же дня я опять услышал ту же фамилию.

Как я уже выше сказал, по тогдашним училищным правилам, нас не сейчас же после ужина вели спать, а давали полчаса, а иногда и больше, гулять, ходить, разговаривать на совершенной свободе, по залам. Вот в этот день и стали говорить около меня за ужином: „А ужю, после ужина, пойдемте, господа, музыку слушать. Серов будет опять сегодня играть“. — „Что такое, какая музыка?“ — спрашиваю я. — „Серов, вот этот, давешний, знаешь, тот, что тебе утром сказал про принца, он будет играть. Он большой музыкант, он отлично играет на фортепиано, и по вечерам играет, а кто хочет слушает“. — „Нет, я не пойду, — заговорил один, — я стану лучше вон с толсторожим Голубевым толковать про его отца, и про Нижний-Новгород, и про казенную палату, как у них там... Он преуморительно рассказывает...“ — „Я тоже не хочу, — сказали еще другие. — Вот еще, музыка! Охота!“ Другие сказали, что пойдут, что Серов славно играет, и слушать хорошо; из 4-го и 5-го класса там много народу будет. Я объявил, что тоже пойду, потому что я тоже музыкант и играю, и вот еще вчера директор сказал мне и моему отцу, что я буду продолжать музыку в училище, может быть даже на квартире у самого директора, во время рекреаций. Это у меня было сказано в виде некоторого хвастовства и гордости, что вот, мол, я новичок, а уж какие для меня привилегии и исключения необыкновенные хотят заводить. Однако мои слова вовсе не произвели ожидаемого впечатления, и чванство мое не только пропало даром, но еще мне вред сделало. Мне тотчас закричали: „Вишь

ты, какая важная птица! ему исключения делают, ему к директору на квартиру надо ходить! И еще хвастается! Эка важность, что ты играешь на фортепиано, мало ли кто кроме тебя тоже играет! Лучше бы уж молчал“. Я и замолчал, а чванство и хвастовство спрятал в карман и больше с ним носу не показывал. Опасно видно.

Кончился ужин, мы встали, пропели плохим хором молитву: „Благодарим тя, господи“, строем и парами поднялись в верхний этаж и рассыпались, кто куда хотел. Я отправился с теми, которые шли слушать Серова. В маленькой комнатке, с зелеными вер-де-гри стенами и ярким белым потолком мы нашли уже порядочную толпу народа. Было тут человек 30—40. Кто стоял, кто сидел; самые важные из верхних классов, например, громадного роста Зубов, мягкий и гибкий, как кошка, Погуляев, оба из 5-го класса, впоследствии оба регенты наших певчих — значит, музыканты, сидели по обеим сторонам маленького четырехугольного, дребезжащего фортепиано, полуразвались и опершись локтями на доску; тут же был Гауер, как я узнал позже, прозванный „Мохнатус“ за толстую, курчавую свою шею, за толстые, как пиявки, брови и за густые волосы, покрывавшие его грудь и руки: этот был тоже фортепианист и окончательно невыносимо барабанил своими толстыми, неуклюжими, туго гнущимися пальцами. Тут же был еще и Коржевский из 4-го класса, кое-что пиливший на скрипке, а сам неподвижный и прямой, как палка, хотя и живо двигавший своими черными блестящими глазами; Чаплыгин, ни на чем не игравший, но любивший слушать Серова, а вне музыки (странное, тупое безобразие природы!) еще более любивший приставать к Серову и мучить его на все манеры, так что доводил его иной раз чуть не до бешенства; был еще первый из наших регентов, Волоцкий, с кривым глазом, четыре года спустя первый из всего правоведения попавший на золотую доску, несмотря на свою ограниченность и ординарность; Вистингаузен, вечно подергивавший своими широкими плечами и еще тогда не игравший на флейте. Были тут также и музыканты и из наших маленьких классов, фортепианисты Танеев и Полянский, скрипач Клебек, князь Оболенский, тогда еще ни на чем не игравший, но впоследствии выбравший себе инструментом контрабас. Были тут и многие другие, кто умел играть, кто петь, кто ничего не умел, а просто был любопытный. Сам Серов, низенький, коренастый, широкоплечий, с маленькими ногами и руками и с огромной головой и высокой грудью (нечто вроде тех раскрашенных гипсовых фигурок, какими в конце 1830-х и начале 1840-х годов француз Дантан наводнил все столицы Европы, представляя в ловкой и живой карикатуре всевозможные современные знаменитости), — сам Серов, еще не носивший густой гривы, а вместо того украшенный высоким „коком“ наперед лба, как все почти тогда носили, — сидел на табурете перед фортепиано и развешивал небольшую нотную переплетенную тетрадку. „Ну, что мне сегодня играть, господа?“ — спрашивал он в ту минуту, когда я входил с нашими в комнату. — „Трио, трио“, — закричали ему Зубов и Погуляев, а вслед за ними и некоторые другие, и он тотчас начал. Это было трио из „Волшебного стрелка“ (из этой оперы он и впоследствии всего чаще играл на наших маленьких музыкальных вечерах). Он играл прекрасно, бегло и свободно, с большой привычкой, хотя без особенной силы, там, где она требовалась, зато часто

с истинным выражением. Тон у него был прекрасный, хотя тоже почти вовсе лишенный силы.

„Волшебный стрелок“ был для меня совершенная новинка; кроме нескольких итальянских опер Россини, больше известных мне по ариям и дуэтам, да еще разных фортепианных сочинений, я почти ничего не знал и не слышал по части музыки, и мне понадобилось поэтому спросить одного, потом и другого соседа, шепотком, что такое играет Серов? Никто не знал. Он сыграл „Трио“, всем очень нравившееся, потом, с раскрасневшимися щеками, принялся за „Финал“ оперы, который он впоследствии всегда особенно любил. Все слушали с величайшим удовольствием, а по окончании громко хвалили и хлопали в ладоши. Я восхищался про себя и новой музыкой, мне очень нравившейся, и его мастерством, его твердостью исполнения. Я не мог довольно надивиться, как это Серов может такими маленькими руками, с кривыми толстенькими пальцами, едва-едва хватавшими октаву, проделывать так ловко и отлично всю эту трудную, сложную музыку, конечно, играя главным образом партию оркестра, как она положена на две строки для фортепиано, но тут же прихватывая там и сям кое-что из партии солистов, напечатанных выше, отдельными строками. Этого я еще не умел, да и никто при мне еще этого не делал. Я был в великом удивлении и вместе восхищении. Но скоро закричали: „Строиться“, мы повыскакали вон из комнаты, и на том первая для меня музыка в училище кончилась. На другой день, в один из антрактов между классами, еще утром, я пошел в залу, сыскал Серова и объявил ему, что желаю с ним познакомиться, так как вот мы оба музыканты, и он прекрасно, отлично играет, и мне нравится, что он играет, только я этого не слышал и не знаю. Он сказал, что хорошо; мы тотчас подали друг другу руки, и разговор пошел живой, и быстрый. Оказалось, что наши отцы знакомы, встречаются и вместе заседают в комиссии постройки Смольного собора (мой отец его тогда строил, а отец Серова был в комиссии одним из членов со стороны министерства финансов). Мы, конечно, говорили друг другу „вы“, как это было тогда принято в училище в сношениях между высшими и низшими классами, но это не мешало интимности, которая скоро между нами крепко завязалась. Мы слишком во многом сходились, слишком многим одинаково интересовались и слишком обо многом одинаково начинали подумывать. Притом же домашнее воспитание и все домашние наши чтения во многом слишком сходились. Разница между нами была также не очень значительна: ему было 16 лет, мне — 12.

II

Очень и очень многое было мне приятно в Училище правоведения. Иное понравилось мне сразу, почти с первых минут моего поступления, другое стало нравиться постепенно, понемногу, иное сделалось мило и дорого гораздо позже, с годами. Все вместе образовало что-то необыкновенно близкое, важное, свое и провело глубокий след на душе и жизни. Но далеко не все было и мне, да и другим, симпатично в наших порядках и нашей жизни. Мы уже с самого начала находили то то, то другое совершенно худым и негодным.

Так, например, при всей порядочности общего училищного строения, все-таки в нашем обиходе существовали подробности, на вид совершенно невинные и безобидные, пожалуй, даже ничтожные, но такие, которые очень крепко давали чувствовать нам, что такое разница сословий, состояний и карманов. Из многих примеров первого времени нашего присутствия в училище я приведу два: шинели и чай.

По неизменному правилу всех казенных училищ, мы получали от нашего училища все платье и белье. В этом ни исключений, ни разницы никакой не существовало. Но теплую шинель должен был себе заводить каждый сам. Что это такое значило? И на что это нужно было? Неужели при остальных громадных расходах мог составить великую важность расход на несколько шинелей? Стоило только записать в смету эту ничтожную добавочную трату — и единым почерком пера, без всяких разговоров, она была бы утверждена. Но этого не случилось, и теплые шинели у целого училища были — свои. Что же из этого произошло? То, что разные папеньки и маменьки почувствовали потребность не ударить лицом в грязь со своим сынком и шили ему великолепную шинель с бобровым воротником и отворотами, с ярко сияющими золочеными пуговицами „совершенно как у настоящего гвардейского офицера“. И все, и маменька, и папенька, и сынок чванились и парадировали, когда приходило воскресенье, и их „Alexandre“ или „Georges“, дождавшись конца обедни, молодецки набрасывал пышную свою шинель на плечи и триумфатором сбегал по лестнице на подъезд. На что нужно было давать повод к этому дурацкому чванству, на что надо было терпеть его? Иные бедные провинциалы уже и так насилу справлялись с тем, чтоб из своей далекой и бедной глуши послать в Петербург своего мальчика и устроить его в знаменитом Училище правоведения, а тут не угодно ли еще добывать ему шинель, да еще непременно „с меховым воротником“! Наконец бедные провинциалы кое-как справили ее, они воображали, что их Сережа или Евграфушка и нивесть как счастлив с этой шинелью, так тяжело им доставшейся. Но они того не знали, сколько насмешек и хохота родила потом эта самая шинель, с ее кошачьим или собачьим крашеным, на манер соболя или бобра, воротником, как над нею потешались те дрянные мальчишки с холопскими понятиями, которых в каждом училище всегда наверное целая куча. Вы скажете: какие пустяки! какие ничтожные, ничего не значащие уколы пустейшему самолюбию! — Да, незначащие; однако самолюбие это есть, и уколы ему, ох, как больны, особливо в первые, свежие годы, да еще так часто, так регулярно — всякую неделю, всякое воскресенье, именно в ту минуту, когда надо отправляться домой, к родственникам или родителям. И ни за что не смей им рассказать, что вот как из-за этой проклятой шинели надо было их выгораживать, их защищать — нет, тут будь с ними мил, и приятен, и весел. Сколько конфиденций подобного рода слышал, наверное, каждый из нас в откровенную минуту дружбы!

Другая история у нас была с чаем. За него тоже должен был платить каждый, кто хотел его пить утром. Заплати в месяц столько-то, и тебя утром, тотчас после молитвы, ведут маршем и парами, с другими такими же „исключениями“, как и ты сам, вниз, в столовую,

а там уже стоят глиняные белые кружки с чаем, конечно безвкусным и плохим, а все чаем. А другие все остальные должны взять свою белую круглую булку и жевать ее в сухомятку. Так ничего для питья этим другим и не было до самого обеда, т. е. до 1 часа дня. Правда, эти белые круглые булки (от знаменитого булочника Вебера у Семионова моста, помещавшегося там, где нынче существует булочник Иванов), были лучшее кушанье из всего, что мы получали в правоведении, но все-таки это ни на минуту не заглушало едкого чувства досады и зависти в каждом из непривилегированных. Кто из десятков мальчиков, остававшихся с одной булкой в руках, был виноват, что его отец или дядя не может платить столько-то рублей за дрянной этот чай, а между тем его пить хочется и нужно, а между тем укол самолюбию повторяется неизбежно, неизменно, всякое утро. С этого укола начинался для многих их день утром. Извольте потом, с этим гадким уколом внутри, итти в класс и уткнуть нос в тетрадь и книгу! Это деление на пьющих и непьющих чай было так некрасиво, так безобразно, что когда принц Ольденбургский в 1837 году женился и, спустя несколько месяцев, принцесса Терезия приехала однажды утром в училище и увидела в одной зале толпу мальчиков, пьющих весело и шумливо свои кружки, а в другой — еще большую толпу мальчиков, сиротливо гложущих свои сухие булки, и ей рассказали, на ее вопрос, что это такое значит, она сказала: „Ach, arme Kinder!“, и велела из своей собственной шкатулки давать сколько нужно денег, чтоб все до единого могли утром пить плохой чай в белых кружках. Она сделала доброе, прекрасное дело, еще более для умов и характеров, чем для желудков. Впоследствии, по примеру которых-то немецких или английских училищ, нас всех стали поить по утрам ржаным кофеем с молоком. Мы его не очень-то любили, однако он был в самом деле здоров и питателен.

Совершенно в другом роде не нравились нам иные еще вещи. Например, те глупые фразы, которые мы должны были иногда говорить, а иногда громко выкрикивать. Так, например, когда мы являлись, в воскресенье, в 9 часов вечера, назад в училище, из дому, каждый из нас должен был подойти к дежурному „воспитателю“, стать в служебную позу и, подавая „воспитателю“ свой печатный билет с отметкой родителей о времени прихода домой и ухода из дому, проговорить натянуто официальным голосом: „Честь имею явиться! Из отпуска прибыл благополучно!“ На что нужно было „воспитателю“ 200 раз сряду прослушать этот невинный вздор, на что нужно было и каждому из нас проговаривать его серьезным тоном, как что-то будто бы и в самом деле нужное и серьезное! Точно так же, всякое утро, между 8 1/2 и 9 часов, около времени начала класса, директор приходил из своей квартиры к нам наверх и, входя в каждый класс, громко и решительно произносил: „Здравствуйте, господа!“ Наша обязанность была: соскочить со своих табуретов на высоких ножках, вытянуться в струнку и громко и решительно прокричать: „Здравия желаем, ваше превосходительство-о-о!“ Что за „здравие“, что за „желание“ — мы над всем этим порядком смеялись, как и над „благополучным прибытием из отпуска“, однако переменить ничего не могли. Впрочем, впоследствии, когда мы подросли и перешли в старшие классы, мы иной раз, при событиях крайней политической

для нас важности, вздумали употребить в свою пользу это „здравия желаем“ и своим глубоким молчанием, в ответ на громкий утренний возглас директора, — наказывать его, когда считали его виноватым перед нами. Но это было уже нечто вроде заговора и бунта.

Однакоже гораздо хуже смешных слов было у нас многое другое еще. Утреннее появление директора было сигналом расправ. Все, что вчера в продолжение целого дня случилось в училище крупного и некрупного, важного и пустого, было уже с вечера доложено и объяснено директору Пошману, и словесно, и письменно, главным дежурным, и тотчас бывало решено у них, что надо предпринять с виновными. День наш начинался бранью и наказаниями. Что происходили тут наказания — это еще куда ни шло, и по тогдашним привычкам и понятиям никто не сомневался, не только наказывающие, но и наказываемые, что иначе и быть не может. Но главное, что было очень несносно, это — брань директора, не столько грубая и злая, сколько нелепая. Наш добрый директор подчас говорил нам на своих расправах такие глупости, что слушать было невыразимо скучно. Всего чаще он кричал нам резким голосом и грозя пальцем в воздухе, что мы „мужики“ и „кучера“; к сожалению, мы не знали, что в этих самых 1830-х годах столько же бонтонное, как и наш Пошман, петербургское общество прямо в глаза тоже говорило Глинке, что его опера — „*musique des cochers*“, а Глинка отвечал, что „это хорошо и даже верно, ибо кучера, по-моему, дельнее господ“. Но это еще что! Пошман нередко кричал то тому, то другому из нас: „Ваш батюшка генерал, он в кампаниях кровь свою проливал... а вы что проливаете? А вы что делаете?“ Мы слушали в глубочайшем молчании и с серьезною миною все глупости директора, а про себя тоже думали: „Ах, как надоел! Ах, как надоел! Скоро ли конец? И к чему он все это говорит? Взял бы да скорее уводил в карцер или сечь, а то вон сколько еще болтает ненужного! И еще кричит нам, что мы „мальчишки“! Да кем же нам и быть, как не мальчишками? Неужто директорами, как он, и генералами?“ Распекания директора, скучные и длинные, вот это-то и было настоящим наказанием, остальное — на придачу. Как ни нелепо было сажать нас в „карцер“, т. е. в совершенно темный маленький чулан, в таком конце дома, куда никто не должен был притти весь день, хоть расстучись в дверь; как ни тоскливо было сидеть там, и день, и два, и три, а иногда и больше, в этой лачуге, в праздности и слепоте (словно в венецианской тюрьме), а все от времени до времени прорвется туда, бывало, к дверям кто-нибудь из товарищей, придет поговорить шопотом сквозь тонкую дощатую перегородку, даже развеселит училищными новостями, потом еще подкупленный вахтер принесет в голенище сапога что-нибудь поесть, какую-нибудь серую булку с черствым замасленным сыром; потом еще три четверти времени посаженный в карцер проспит на тонком, как блин, и загаженном целыми десятками тут сидевших тюфяке, — так и пройдет незаметно весь срок. Как же можно сравнить все это с директорской бранью!

Но что производило в нас чувство совершенного омерзения — так это сеченье. Правда, система битья розгами была в те времена в величайшем ходу везде в наших заведениях и производилась во сто раз чаще, жесточе и непристойнее, чем у нас, и мы это знали; но, тем

не менее, мы смотрели на эту безобразную расправу с ничем не затуманимым отвращением. Надо заметить, что, не взирая на царствовавшую тогда повсюду привычку к сеченью, было уже немало семейств в России, где этим глупым варварством гнушались и где считали его не только противным, но еще и совершенно бесцельным. Так было и у меня в семействе. Никто из всех нас не знал, что такое наказание вообще, а тем менее — розги! Притом я родился в городе, никогда не бывал в деревне и понятия не имел о том, как помещики, еще более от нечего делать, чем от тупости и зверства, дерут на конюшнях крестьян прутьями, а лакеев и горничных, без малого целый день, дуют по зубам. Конечно, в училище был не один я из подобного семейства. К чести России, их тогда было уже немало. Какое же омерзительное впечатление должны были производить на нас эти вечные, с самого утра, угрозы розог или эти столь частые „уводы“ одного, двух, трех из класса — на розги. „Исправление“ наше не прибавлялось, но зато прибавлялось — гадкое ощущение внутри. В заключение прибавлю, что мы никогда не относились с презрением и насмешками к сеченным. Мы стояли на их стороне и считали их обиженными. Я помню всего один только пример, что кто-то из высшего класса, Оголин старший, бранясь с одним из наших и расхопившись до злости, вдруг закричал ему мерзким, остервенелым голосом: „Драный!!“ Но тотчас же вступилась за оскорбленного целая толпа товарищей, „наших“, до тех пор спокойно слушавшая всю остальную брань, и Оголин насилу подобру-поздорову унес ноги.

Особливо мне памятна одна сцена из тогдашних времен. У нас, в маленьких классах, были учителями английского языка какие-то два невероятные чудака: Вебер и Мозерби. Отчего они сделались нашими учителями, мы никогда понять не могли. Они составляли какое-то странное исключение среди всего нашего учебного персонала. Это были два грубых и суровых англичанина, точь-в-точь кочегары с английского парохода, может быть и обладавшие прекрасным отечественным выговором, но сущие медведи, с глухим и отрывистым рычаньем вместо разговора, со стучаньем кулака по столу, с дико сверкающими глазами. Кроме английского своего языка, они никакого другого не знали, едва могли пролепетать несколько французских слов; мы их не понимали, они нас тоже, и когда на нас, вследствие того, сердились, кажется, того и смотри, готовы были каждую минуту нас прибить. Мы их терпеть не могли и вечно насмехались над ними. Вот однажды кто-то из мальчишек-баловников, ловко подкравшись сзади, насыпал одному из этих двух чудаков, в задний карман синего его фрака — песку, а другому — песку с чернилами в шляпу. Сбесились наши англичане, один когда надел шляпу на голову, другой когда полез в карман за платком. Кричали, топали ногами, стучали кулаками по кафедре, сверкали дикими глазами — ничто не помогало, им никто не отвечал. Пришел директор, тоже стал шуметь, кричать, требовать выдачи виноватого — ничего из этого не вышло. Никто из обоих наших классов не был доволен глупою проделкою, никому она не нравилась, а все-таки виноватого не выдали. Оба класса уперлись и молчали, и это было тем важнее и достопримечательнее, что нам не было времени уговориться. Видно, отвращение к фискальству и донос было у этой молодежи сильно уж и так, само собою, без

всякого уговора. Но Пошман уже столько нашумел и накричал, так много нагрозился, так вошел в начальническую истерику, что отступить ему было уже нельзя. Надо было что-нибудь предпринять, тем более что английская парочка кочегаров жестоко жаловалась и, с пеной у рта, совсем выходила из себя на квартире у директора. И тогда Пошман, очень может быть экспромту для самого себя, крикнул задыхающимся голосом: „А если не узнаю виноватого, передеру оба класса, через одного всех...“ Оба класса стояли в глубоком молчании, хоть бы кто шелохнулся. И тогда началась отвратительная сцена. Это происходило в верхней угловой комнате, той, что на углу Косого переулка — теперь тут один из дортуаров, в те времена это была учебная комната нашего самого младшего класса. Комната была более других, и потому оба младшие класса могли тут свободно стоять, оба разом. В одну секунду солдаты притащили скамейку, совершенно такую, на каких нынче спят дворники у ворот, с изголовьем накось; явился училищный палач, унтер-офицер Кравченко (из преобразенцев, как все почти тогда наши солдаты; его обязанность была: звонить в колокольчик утром, к обеду, ужину, смотреть за солдатами и — сечь. У него было множество крестов и медалей на груди). Розги были уже у него в руках. „В последний раз спрашиваю, кто это сделал?“ — грозно закричал директор. Опять молчание. „Ну, тогда вы первый“, — закричал опять директор высокому и красивому С-кому, которого действительно всего более подозревали в преступлении, да при том же в своем классе (не в нашем) он был всех выше ростом, значит приходился с краю. Верзилу С., отчаянно сопротивлявшегося и отбивавшегося, два солдата схватили, раздели, положили на скамейку, Кравченко стал его сечь. Директор, заложив руки за спину, ходил неровным шагом по комнате. „Воспитатели“ официально молчали, застегнутые в свои вицмундиры. Невыразимая тоска и отвращение шемили мне сердце. Я отвернулся в сторону, взглянул на ряды „наших“, все стояли рядами бледные, насупленные, сдвинув брови и сжав губы, а в высокие окна, как ни в чем не бывало, глядело голубое небо и верхушки деревьев Легнего сада напротив. Но что у нас у всех внутри делалось, пока свистели и ударили розги, пока С. вскрикивал все более и более диким голосом, все более и более остервеняясь при каждом новом ударе — этого мне никогда не рассказать. Но все мы сходились тогда в одном и том же чувстве — ненависти к директору и этому омерзительному его делу. В этом все мы сходились, и если б только можно было, мы бы разорвали на клочки этого проклятого для нас в эту минуту, зверя и негодяя, директора Пошмана. А между тем он все-таки был нехудой человек. Он порол, потому что все тогда пороли, и иначе ему нельзя было поступать. Кто знает, может быть, и его тоже папà и мамà били и секли дома, когда он был еще мальчиком и не носил еще генеральской шляпы и ленты. Он так и привык навсегда думать, что без розог — свет вверх ногами пойдет. Да сверх того, вздумай он „умничать“ по части розог теперь, на своем директорском месте, его бы самого забраковали и вышвырнули бы вон, на него доносили бы, на него указывали бы пальцами в начальническом и директорском мире: что же тут оставалось делать? Конечно: сечь, как велят, как принято! Но ему самому было тяжело и трудно, может быть, на добрую половину столько же,

сколько и нам: он выдержал и сам всего два сеченья, продолжая ходить по классу все нервнее и нервнее и не глядя на экзекуцию. Высекли сначала С-кого, потом В-ого, краснощекого, смуглого мальчика с черными глазами, живого и забияку, но совершенно невинного в этом деле. Он все время сеченья раздирающим голосом кричал, что невинен. У меня вся внутренность дрожала. Наконец директор закричал, чтоб перестали, и ушел вон, не говоря ни слова и не оглядываясь. Мы разбрелись по залам, и наше негодование, наша злоба, наше омерзение долго не улеглись. Я не забыл тогдашнего мерзкого чувства даже вот спустя 40 лет. Тогдашняя картина стоит даже и теперь пред моими глазами как живая. А виновных все-таки так и не узнали. К чему же надобно было это дрянное, возмутительное варварство? Ведь факты, точь-в-точь подобные тому, из-за которого секли перед нами, все-таки повторялись потом в училище десятки раз!

Чтоб кончить с этой противной историей, я скажу еще, что не долго спустя С-кий и В-кий вышли из училища — их взяли родители. Первый служил потом, и с почетом, губернским предводителем, второй — в артиллерии. К чести нашего начальства надо заметить, что уже и в первые четыре года существования училища розги употреблялись у нас все реже и реже. Начиная с 1840 года о них можно было услышать уже в кои-то веки!

Самое тяжкое наказание по училищу, нечто вроде тамошней „смертной казни“, было исключение из училища. На нашем воспитанническом языке мы называли это дело гораздо проще и ближе: мы говорили „выгнали“, „выгоняют“, „выгонят“ такого-то — и действительно, это выражало то, что в самом деле было, а не то, что так мило и невинно обозначает фарисейски-канцелярское „исключили“. Что за проклятая, что за сумасбродная это была система „выгонянья“ того, кто проштрафился, по понятию начальства, очень тяжело! Но ведь воспитательные заведения на то и существуют, чтоб развивать и воспитывать (на что же иначе и „воспитатели“?), поправлять и возвышать, а не на то, чтоб только радоваться на образцы совершенства, премудрости и знания. Начальствам не приходится в голову, что если уже надо делать непременно выбор между теми, кого крепко сохранять у себя и с кем расстаться, то уж, конечно, их обязанность раньше всего — ни за что не выпускать вон, ни за что на свете не „выгонять“ тех, кто „худо учится“, кто „мало способен“, кто „худо ведет себя“. Во-первых, сто тысяч раз уже оказывалось на деле, что так называемые „худо учащиеся“, „худо ведущие себя“ — они-то потом и выходили самыми даровитыми, самыми способными, самыми полезными людьми, иногда истинными историческими личностями и деятелями, — но этого никогда не случалось с теми посредственными тупицами, которые так нравятся высшему начальству и по своему учению, и по своему поведению, которые обыкновенно получают все награды, все поощрения, все медали и чаще всех остальных красуются на „золотых досках“. Во-вторых же, пускай мальчик или юноша и в самом деле худо учится и худо „ведет себя“. Так что ж! Лучше выпустить вон из училища кого угодно, самых лучших, самых способных, самых талантливых — те и без вас найдут свою дорогу и добьются того, к чему влечет их натура. Ваше дело — помогать слабым, облегчать работу малоспособным, преподавать им самые верные и надежные

способы учения и образования. А то — „выгнать! выгнать!“ Как это легко, но как это тоже и безумно! После этого недостает только еще того, чтоб ортопедические заведения именно прогоняли от себя прочь горбатых и кривобоких, глазные лечебницы — кривых, косых и слепых, больницы — страдающих горячкой и тифом. Чистый сумасшедший дом!

Я помню, в числе „выгнанных“ в мое время был один граф Толстой, красавец, молодец, лихой, славный мальчик. И за что его „выгнали“? За то, что он украл у товарищей сначала несколько карандашей, книжек, бумаги, потом никому ни на что не нужных медных жетонов от игры „ломбер“ (и на что понадобилось которому-то нашему мальчику привезти из родительского дома в училище!), наконец, украл у кого-то из нас два серебряных рубля, которые спустил потом, когда начались розыски, в трубу ватерклозета. Но их оттуда, конечно, легко достали: труба была с загибающимся вверх коленом. У нас не посмотрели на то, что граф этот был богат, что отец давал ему денег целую кучу, что у него были давно уже у самого часы, что таких жетонов он мог бы сейчас достать себе, не кравши, хоть целый сундук, значит, эти кражи его были только какою-то странностью, временным детским уродством, болезнью — нет, ничего этого у нас не подумали и не поняли, и красавчика графа Толстого — „выгнали“! Зачем? На что? Никто не справлялся об этом из высших, зато сколько спрашивали и толковали между собою мы! Графа Толстого увели из нашего класса, а что дело кончится плохо, мы это знали уже наперед из того, что директор Пошман не кричал и не бранил графа — это всегда был самый дурной знак. Его, значит, так-таки прямо повели в училищный лазарет, всегдашнее место „предварительного заключения“ перед тем, что „выгонят“. С того дня мы графа Толстого так никогда больше и не видали. Много лет спустя, правда, мы слышали, что он сделался великим франтом и мотом, разъезжает по Невскому на великолепных рысаках, на санях, выложенных слоновою костью и перламутром, с полостью из меха каких-то драгоценных зверей, живет с знаменитой петербургской красавицей, актрисой Михайловского театра Дегранж, но все это легко могло совершиться и без „выгнания“ из училища, примеров столько. А все-таки ничего худого о нем никогда мы не слышали, и все-таки „выгонять“ его из училища не надо было. Пусть бы нас спросили, мы наверное сказали бы: „Не надо, не надо“! Ведь суд товарищей наверное всегда справедливее, дальновзорче и глубже, чем суд самого превосходного, самого „умного“ и самого „опытного“ начальства. У отроков и юношей чувство справедливости еще ничем не затемнено и не загромождено.

Те наказания, которыми распоряжались сами „воспитатели“, были гораздо кротче и милее, но столько же нелепы. То нас лишали последнего блюда, то и вовсе ничего не давали есть за обедом или ужином, а то еще нас выставляли „к столбу“. В те времена еще не приходило в голову начальствам, что человек может шалить и делать разные глупости, а есть все-таки должен, тем более что наши обеды были вовсе не так богаты и обильны, чтоб из них можно было что-нибудь убавлять. А те, кого ставили „к столбу“ (или, точнее, просто к стене, потому что в столовой, где эта мера практиковалась, никаких столбов не было) ничуть не предавались ни раскаянию, ни каким

другим печальным размышлениям: они только с внутренней досадой на „мучителей“ поглядывали по сторонам и ждали, скоро ли обед кончится, — вот и все! Стоило ли после этого и выдумывать-то все такие глупости?

К числу других еще изрядных нелепостей нашей тогдашней жизни принадлежало кормление нас постным кушаньем по средам и пятницам. Кто это выдумал, я уже и не знаю, но это было тем несообразнее, что постничанье, в течение круглого года, нигде более не было тогда в употреблении в целой России, в дворянских семьях, и существовало только у купцов, мещан и крестьян. Неужели надеялись, что и к нам привьется этот археологический курьез? Мы от всего сердца посылали эту неумную затею ко всем чертям. Не было такой среды и пятницы, которую мы бы не бранили с утра до вечера, потому что, наконец, даже просто голодали в эти дни: никому не было охоты питаться отчаянными грибными супами и селедками невиданных размеров, чуть не по $1\frac{1}{2}$ аршину, какими угощал нас в эти дни наш эконо́м, бывший капитан Преображенского полка, из солдат, Иван Кузьмич Кузьмин, с чухонским раздавленным лицом и круто нафабранными усами. Высшее начальство всегда „пробовало“ это кушанье и видно не находило его невыносимым. Наши же „воспитатели“, должно быть, думали иначе, потому что должны были обедать с нами и быть сыты тем же, чем и мы: они стали позволять, сначала то одному, то другому из нас в среду и пятницу посылать в булочную Вебера за выборгскими булками и кренделями (тогда очень знаменитыми); скоро это позволение стало распространяться на целые десятки воспитанников, на целые классы, и под конец все училище, почти сплошь, питалось в постные дни самыми скоромными и аппетитными печеньями. Наедались гораздо больше, чем в остальные дни недели, на целых 24 часа вперед. В среду и пятницу, по утрам, все училище только и думало, скоро ли кончится класс и солдаты вьются с закрытыми корзинами? Многие раньше звонка начинали уже выбегать из класса и заглядывать на площадку лестницы: не принесли ли уже? Один раз на все это крепко рассердился преподаватель гражданской практики в высших классах, помощник статс-секретаря в государственном совете, Яковлев (тот самый, у которого хорошенькая жена сбежала с офицером после 16 лет самого дружеского и добродетельного супружества) — однажды ужасно рассердился он на всю эту процедуру, остановил свою лекцию и, словно окрысившись, заговорил: „Что это в нашем училище происходит по утрам в среду и пятницу! Ходят стаями, таскают булки сотнями! Ни на что не похоже! Профессора и не слушают!“ — и долго не мог успокоиться и продолжать лекцию.

К чему же вело все это ипокритское постничанье?

Как не научила нас истинному благочестию эта затея, так точно не научила нас истинному французскому и немецкому языку другая столько же остроумная выдумка. Именно: передавание круглого медного билета тому, кто в отведенные для французского и немецкого языка дни заговорит по-русски. Этой затее научил нашего директора француз Берар, губернёр и преподаватель со скобленным лицом и коком поверх губа, о котором я говорил выше: как истый французский педант, он посеял у нас эту забавную вещь, потому что любил

всякие „мероприятия“, так что, хотя и добрый человек, а иной раз с наслаждением говорил нам, что вот нам дадут „la schlague, la schlague“ (розги, которые он выражал, для большей важности, на немецком языке, которого вовсе не знал). Мы сначала были озадачены медными круглыми билетами и поддались вполне желанию начальства: стали друг друга шпионить, подкарауливать, подслушивать, чтобы только сбыть свой билет и поскорее всучить его другому. Тут пошли у нас из-за этого вражды, ссоры, брани и драки, особливо под вечер, когда дежурный „воспитатель“ наводил справку: у кого остался в последний раз билет, кого надо записать как виноватого? Нам грозило некоторое очень серьезное оподление. Но оно, однакоже, не пустило между нами корней. Сначала у нас наши запевалы догадались, чтобы билеты пропадали неизвестно где, начисто, и так, что невозможно было разыскать, из чьих именно рук он исчез; но потом у нас придумали что-то еще попроще: просто завели очередь, кому сегодня, кому завтра держать билет весь день у себя в кармане и потом вечером дать записать его на свое имя. Билеты аккуратно ходили по училищу, начальство оставалось в дураках, а большинство между нами все-таки не научилось говорить ни по-французски, ни по-немецки.

Вспоминая теперь прошлое, я не могу тоже понять, что было хорошего в той системе раздраживания и растравливания самолюбий, которая практиковалась в отношении к нам. После окончания каждого месяца, в один из вечеров, пока мы у себя в классе готовили уроки и писали „сочинения“ к следующему дню, отворялась дверь и входила длинная тощая фигура нашего инспектора, барона Врангеля, в вицмундире и с тетрадками бумаг. Он водворялся на кафедре и принимался читать „месячные баллы“. Каждый из наших профессоров или учителей обязан был поставить каждому из нас средний балл за все месячное ученье; потом складывали баллы всех профессоров, прибавляли туда балл „за поведение“ классного нашего „воспитателя“ и выводили общий средний балл. Потом располагали весь список в систематическом порядке и читали нам: „За прошлый месяц *первый* — такой-то, *второй* — такой-то“, и т. д. до конца списка. Предполагалось, что от этого мы будем лучше учиться. Скажите, неужели это умно? Хорошо учиться из-за того, чтоб тебя прочли 8-м, а не 9-м и не 13-м! Какие дрянные мотивы! Какие негодные средства! В те времена тоже никто еще не знал у нас, в среде начальства, что „хорошо учиться“, т. е. быть ловким пронырой, умеющим прилаживаться к тому, что требуется, или быть пустым зубрилой — это одно, а „знать“ — это другое. Но то, чего не разумели и не постигали „опытные“ начальники и наставники, то очень хорошо понимали мы, мальчишки. Официальный и наш счет успехов и знания — никогда не сходились, и сколько месяцев и лет сряду инспектор со всеми своими золотыми очками и пуговицами ни читал нам, что „*первый*“ тот-то, а „*второй*“ — тот-то, но это на нас не действовало и нас не убеждало, и у нас счет велся — свой, и когда надо было нам посоветоваться, узнать что-нибудь, мы никогда не адресовались за этим к казенным героям знания и премудрости. У нас были свои „*первые*“ и „*вторые*“. Все беззубое шамканье и лепетанье инспектора-барона с кафедры вело лишь к тому, что мы с любопытством выслушивали его цифры и выводы, а потом уже разбирали между собой по-своему — и как,

и почему, кому больше, а кому меньше „удалось“ на этот раз. Это все были только „казенные дела“. О знании и успехах тут не было никакого и помину. Как горько заблуждалось наше педагогическое и иное начальство! Быть может, намерения у этих добрых людей были благодетельные, но уж уменья-то вовсе никакого. У них вовсе не было понятия о том, за что и как надо взяться.

Учились мы, вообще говоря, хорошо. Само собою разумеется, одни из нас шли отлично, другие средственно, третьи и совсем плохо, иначе и быть не может; но в общей сложности итог был вообще очень удовлетворительный, хороший, если считать хорошим учением отсутствие лености и исправное приготовление ответов учителям. Действительно же образовались между нами только те, кто сам о себе заботился, кто постоянно и сам занимался, потому что того требовала его собственная интеллигенция. Таких, конечно, было немного. Но что любопытно и что мы заметили с самого еще начала—это, что очень редко хорошо учились и значительно развивались те из поступавших в наше училище товарищей, о которых родители не в меру хлопотали, которых они не в меру учили еще с самых маленьких лет. Сколько мы видели таких мальчиков и юношей, которые поступили к нам с „блестящим приготовлением“, которых дома учили чуть не десятки учителей, гувернеров и профессоров, которые прекрасно писали и говорили не то что по-французски и по-немецки, но даже по-английски, которые прошли чуть не пол училищного курса еще дома — и что же потом выходило? Уверенные, что они знают гораздо больше остальных, да еще надолго вперед, и, сверх того, лишенные родительского дамклова меча — понуканий, хвастовства и щеголяния перед гостями, эти несчастные уродцы, нечто вроде разряженных болонок, служащих на задних лапках, — эти мальчишки, будучи предоставлены самим себе, скоро переставали работать и учиться, зарастали, как дорожка, по которой редко ходит человеческая нога, и смотришь — через год, много — два, становились самыми ординарными, самыми ничтожными в своем классе. Так-то ошибаются часто и ревностные родители, и еще более ревностные директора и инспектора. Образование совершается помимо их программ, затей и хлопот, знания приобретаются совершенно на иных путях, чем намеченные ими. И это мы в те времена очень хорошо видели и понимали, но это, впрочем, ничуть не мешало тому, что многие из нас, сами став впоследствии родителями и начальниками, все это снова пере забыли и принялись впоследствии за то самое, что в молодости осуждали в других: коверкание и уродование детей по своим собственным капризам.

III

Учением нас училище слишком не притесняло, как и вообще ничем не притесняло. Учебных часов у нас было всего 7 в продолжение дня, и мы на это никак не могли жаловаться: утром первая лекция была от 9 до 11 часов, вторая от 11 до 1 часа; третья (после обеда) от 3 до 4¹/₂, четвертая от 4¹/₂ до 6. Правда, утренние две лекции казались нам длинноваты — 2 часа зараз, как много, как

долго! Но это казалось нам не потому, что у нас „внимание было слишком напряжено“, что мы слишком „утомлялись“, — а просто потому, что в те дни, когда учитель начинает „спрашивать“ и надо ему „отвечать“, при двухчасовой лекции гораздо больше было опасности, чем при полуторачасовой, попасть в число спрошенных и, может быть, получить худой балл. Ах, какая тягость это была, не то что в маленьких классах не знать учительского урока, но даже в верхних классах — не знать „профессорской лекции“ (между тем и другим, впрочем, разницы было мало — об этом я буду еще говорить ниже). Вот уже 40 лет и больше прошло с тех пор; тысячи событий, людей и отношений прошли мимо меня, но мне даже и до последних лет десятки раз случалось видеть во сне, что я все еще прежний, что я сижу в классе, в Училище правоведения, и кругом те же товарищи, и тот же учитель на кафедре, и все прежнее время воскресло, и меня „вызывают“, и я иду к высокой кафедре, становлюсь перед нею и ничего не знаю из того, о чем меня начинает спрашивать сверху строгий голос старика в вицмундире; я ничего не знаю, потому что все разом выскочило из головы, и сердце щемит, и грудь замирает, и я с тоской вожу глаза от спинки возвышающейся передо мною кафедры к черной доске, поднимающейся на желтом своем треножнике и исчерченной мелом. Оглядываюсь назад, на ряды товарищей, идущих в гору со своими столами и скамейками: одни безучастно уставили глаза вперед, другие шевелят губами, словно хотят мне что-то подсказать, третьи что-то читают у себя на столе; взглядываю на шкаф со стеклянными дверцами и нашими книгами, с вершины его глядит меловыми своими мертвыми глазами бюст Гомера — нигде помощи, ниоткуда спасения, кажется, так вот сейчас пойдешь ко дну и утонешь безвозвратно. Какой страх! Какой ужас! И голова безнадежно опускается на грудь. Наверное, многие из наших не раз испытывали то же самое чувство в продолжение десятков лет, пролетевших над ними со времени выхода из училища, и прежние страхи воскресали у них во сне со всею силою. Вот какую глубокую черту нарезают на душе даже немногие, но сильные и неизбежные минуты юных тревог и волнений. Но ведь это все только сон преувеличивает, как выпуклое стекло, раздувает страхи и ужасы — в действительности все было лучше и безобиднее. Повторяю, мы все учились хорошо, и наши преподаватели бывали, в большинстве случаев, очень довольны. Тех 7 часов, что нам отведены были на антракты между классами и на учение уроков, было за глаза довольно, чтобы приготовиться к 7 часам классов, — пополам, значит, время делилось на то и на это. Мы попевали даже читать много вовсе не классного и не училищного.

А читали мы, если не все гуртом, то по крайней мере многие, лучшие, — очень много. Началось дело, в нашем классе, с французских книжечек, которые „воспитатель“ Берар давал нам читать, а потом пошло все дальше и дальше. Берар, да вместе с ним и училищное начальство, вовсе не заботились собственно о самом чтении нашем, им до этого не было дела, они хлопотали только о том, чтоб мы хорошенько практиковались во французском языке (ведь французский язык — первое основание для благовоспитанного человека, для „джентльменов“, какими нас прежде всего желали сделать). И действительно,

французскому языку мы тут научились не худо, гораздо лучше, чем посредством всучаемых от одного другому медных билетов. Мало-помалу и привыкли, и полюбили читать. Скоро мы позабыли добронравные анекдоты Беркена и библиофила Жакоба о благодетельных маленьких французских принцах, бесконечно учтивых, любезных, милых и добрых, навещающих бедных крестьян, раздающих инкогнито луидоры и повсюду посевающих радостные слезы и верноподданные восторги. Скоро мы начали узнавать, из других книжек, что в действительности дело было немножко иначе, что нам преподносят историю немножко, пожалуй, и фальшивую и что в разное время, во Франции, особенно в конце прошлого столетия, гораздо меньше было проявлено, со стороны народа, восторгов к маленьким и большим принцам, чем стояло в книжках у Беркена; мы обо всем этом толковали между собою, но книжек продолжали требовать из маленькой училищной библиотеки все больше и больше, а когда весь запас иссяк, то мы взяли, собрались, потолковали между собой, учредили ежемесечный взнос и завели у себя в классе свою собственную библиотеку. Все наши главные запевалы составили нечто вроде библиотечного совета, для выборки и покупки книг, для наблюдения за очередью читающих и проч. Все это делалось, как и вообще все касавшееся до класса, по выборам, по большинству голосов: такой порядок завелся у нас с первых же месяцев поступления в училище, даром что мы были все только 12- и 13-летние мальчики, и соблюдался он очень строго.

Впрочем, сколько я припомню, во все семь лет пребывания нашего в училище у нас никогда не оказывалось не только открытого бунта, но даже протеста против власти, приговора и самодержавия класса. Все охотно признавали справедливость и законность общей равноправности и равноправной подачи голосов. Правда, уже на второй год поступления нашего, в каждом из четырех только и существовавших тогда классов заведены были „старшие“, т. е. нечто выбранных между нами начальством унтер-офицеров, но так как такой выбор происходил не по нашим оценкам и понятиям, а по понятиям начальства, т. е. падал в большинстве случаев на субъектов благов нравных (т. е. бесхарактерных), „солидных“ (т. е. лишенных всякой живости и инициативы), и только что хорошо учившихся (по-казенному), то эти субъекты не представляли для нас никакой действительной моральной, интеллектуальной и авторитетной власти. „Старший“ пользовался кое-какими маленькими авантажами: носил галун на воротнике, пользовался значительным снисхождением и любезностью преподавателей при постановке отметок за уроки, наконец, шел всегда впереди своего класса, вроде как пастух перед стадом в Италии (какая честь! какое счастье!), но все-таки ни в чем не смел покривить против нас душой, даже при раздаче „прибавки“ каши или блинов за обедом и ужином. Сделай он что-нибудь не по-нашему, его бы мы тотчас судили своим судом и присудили бы свое наказание, например, „отлучение от класса“, „лишение разговора“ с кем бы то ни было из классных товарищей, — а это хоть кому бы пришлось солоно. Значит и „старший“ ничего не смел и не мог против „господина класса“, как у нас называли в наших официальных внутренних делах. О фискальстве, о доносах на товарищей не могло быть и речи: во-первых, „старшие“ наши как-то сами

собой были очень порядочные малые, а во-вторых, они очень хорошо знали, что, сделай они что-нибудь не так, расплата была бы тяжкая.

Итак, библиотека была заведена у нас в классе, по общему нашему желанию и по большинству голосов. Сопrotивлялись одни бедняки, которые были не в состоянии платить. Но это сейчас же приняли у нас во внимание, бедняков оставили в стороне, не требуя с них ничего, и общее постановление состоялось. Меня и Замятнина назначили покупателями книг для библиотеки, его для русских, меня для французских книг, и мы отправились. Из русских у нас раньше всего появились „Рассказы и повести“ Марлинского, издание начала 1820-х годов: тогда еще не было „Полного собрания сочинений“ этого писателя, а мы все его ужасно любили за молодцеватых и галантерейных героев, за казавшуюся нам великолепною страстность чувств, наконец, за яркий и крученый язык. Всего больше мы восхищались „Лейтенантом Белозором“. Как нас трогали похождения русского моряка Ромео, нежного и твердого, и голландской Гретхен, наивной и тонко-элегантной Жанни! Все, что тут встречалось в романе, казалось мне гораздо выше, глубже, пламеннее и трогательнее даже „Аммалат-бека“, главного моего наслаждения во время моих домашних еще чтений (о чем я рассказываю в первой своей главе¹): конечно, уже и там довольно было мужественных и нежных чувств, наилучшего джентльменства и дикой кровавости у превосходного татарина Амалата и у его возлюбленной Селтанеты; но какое сравнение — лейтенант Белозор, это соединение всего непревосходнейшего, что есть на свете! Мы с беспредельным восхищением упивались Марлинским вплоть до самых тех пор, когда начались статьи Белинского в „Отечественных записках“ и этот русский силач взял да разом переставил на новые рельсы понятия и вкусы не только наши, но и всех своих соотечественников. Из Пушкина я знал, поступая в училище, всего только одну „Полтаву“, попавшую к нам в дом еще при первом своем выходе, в 1820-х годах. Я эту поэму очень любил, многое оттуда знал даже наизусть. Сцена „казни“ казалась мне верхом картинности, правды, изумительной пластики. Приторную, сентиментальную героиню Марию я обыкновенно пропускал — так она была мне противна фальшивой леденцовостью. Большинство моих новых товарищей знали из Пушкина лишь кое-что; в тогдашних курсах русской словесности не было о нем и помину (чином еще не дошел! молод больно! Куда ему против „настоящих“ писателей, коренных русских классиков: Ломоносова, Державина, Карамзина, говорили наши учителя), однако мы все-таки крепко любили Пушкина, а статья Гоголя в „Арабесках“ и восторженные декламации Оголина скоро укрепили нас еще сильнее в нашем обожании той жизненной правды, той близости к настоящей, всем нам известной жизни, в восхищении красотой стихов. В этом мы уже сильно отличались от наших учителей и всего преподаваемого ими. Но спустя несколько месяцев после моего поступления в училище Пушкин убит был на дуэли. Это было тогда событие, взволновавшее весь Петербург, даже и наше училище; разговорам и сожалениям не было конца, а проникшее к нам тотчас

¹ Эта первая глава никогда не была напечатана.

же, как и всюду, тайком, в рукописи, стихотворение Лермонтова „На смерть Пушкина“ глубоко восхитило нас, и мы читали и декламировали его с беспредельным жаром в антрактах между классами. Хотя мы хорошенько и не знали, да и узнать-то не от кого было, про кого это речь шла в строфе:

А вы, толпою жадною стоящие у трона,

и т. д., но все-таки мы волновались, приходили на кого-то в глубокое негодование, пылали от всей души, наполненной геройским воодушевлением, готовые, пожалуй, на что угодно, — так нас подымала сила лермонтовских стихов, так заразителен был жар, пламеневший в этих стихах. Навряд ли когда-нибудь еще в России стихи производили такое громадное и повсеместное впечатление. Разве что лет за 20 перед тем „Горе от ума“. Но скоро после смерти Пушкина вышло „Полное собрание его сочинений“; наш класс в первый же день купил один из самых первых экземпляров (так точно потом было и с I томом „Мертвых душ“), и в несколько дней книги этого „Полного собрания“ до того растрепались, что пришлось распорядителям нашим на время отобрать их у класса (это произошло не без труда и даже насилия), чтобы поскорее отдать их в переплет. Наша необыкновенная ревность к Пушкину продолжалась очень долго, хотя мы его уже знали вдоль и поперек, тверже, чем всевозможные казенные свои уроки и лекции. Мы его беспрестанно читали. „Полное собрание“ Пушкина никогда не лежало у нас не занятым в шкафу, он вечно был в расходе. Мы восхищались от всей души не только „Онегиным“, „Борисом Годуновым“, прелестными мелкими стихотворениями, но даже „Повестями Белкина“, не чувствуя еще, что, в форме рассказов, написанных чудесным языком, это сущие водевили для Александринского театра и более ничего. Со мной же самим случилась из-за Пушкина очень серьезная, по-тогдашнему, история.

В 1839 году (когда мы были уже в 5-м классе) мы, по-всегдашнему, говели на первой неделе великого поста. Так как классов у нас в это время не бывало, а праздным я не любил оставаться, то, разумеется, что я делал? Конечно — читал. Вот однажды утром сижу я и читаю, как сейчас помню, „Братьев-разбойников“ Пушкина. Я совершенно углубился в свое дело и, при постоянном классном шуме и разговорах, к которым мы так привыкли, что они никогда не мешали нам читать, писать, делать свои „сочинения“, — я и не слышал, как дверь стеклянная подле самого моего стола и высокого табурета отворилась и кто-то взошел в класс. Я встрепенулся только от ласкового голоса, потихоньку говорившего мне почти на ухо: „Что ты читаешь, Володя?“ Это был директор Пошман, который вообще очень любил меня и часто обращался со мною интимно, чему больше всего способствовало то, что я всякий день играл у него на квартире — проделывал свои фортепианные уроки. Вероятно, и теперь, войдя случайно в класс и видя меня глубоко погруженным в чтение, он думал, что я читаю что-то „отличное“, за что ему надо будет только похвалить меня. Он пододвинул к себе книгу, взглянул — стихи! повернул заглавие — Пушкин! Я, как пойманный с поличным вор, молчал, опустил глаза. В одно мгновение все между нами переменялось. Куда девался ласковый тихий голос, куда пропали любезные слова: „ты“, „Володя“!

Директор свернул книгу, взял с собою и сердитым глухим голосом только сказал: „Вы нынче говееете, я не хочу вас ни бранить, ни выговаривать вам — я скажу все это батюшке. Это теперь уже его дело. Он сам рассудит, что с вами надо сделать“. И потом он ушел. А батюшка — т. е. наш законоучитель и духовник — тот шутить не любил. Я, наполовину со страхом, наполовину с любопытством, стал ждать, что со мною будет. Вечером того же дня, когда кончилась всенощная, перед тем, что нам выходить из церкви, и когда мы рядами начали уже заходить налево назад, вдруг отворилась маленькая северная дверь в иконостасе, в ней появилась строгая фигура Михаила Измайловича Богословского, в рясе и еще в епитрахили, со сложенными у пояса руками. Он спокойным голосом сказал: „Стасов, подите сюда“. Все наше шествие остановилось. Воцарилось в церкви глубокое молчание. Я подошел к северной двери иконостаса. „Вы знаете, что такое нынешняя неделя?“ — спросил Михаил Измайлович, сдвинув брови на своем всегда бледном благородном лице. — „Да-с“, — отвечал я с напряженным любопытством и немножко ущемленным сердцем. — „Зачем же вы читаете книги, которых не должны теперь читать?“ Я молчал. „Неужели вы не могли найти ныне никакого другого чтения?“ — Я опять молчал. Одну секунду помолчал также и он и потом сказал: „Так как вы не понимаете важности того, что вам предстояло, то вы не приходите ко мне в пятницу на исповедь. Причащаться в нынешнем году вы не будете“. И он ушел назад к себе в алтарь. Я был очень удивлен, никоим образом не ожидая такой трагической развязки. Воротясь в свой класс, мы подняли разговоры, стали обсуждать дело по-своему, находили, что наш духовник совсем не прав, и из-за такой „глупости“ и безделицы не стоило приниматься за такие крутые расправы. Признаться сказать, я был больше удивлен, чем огорчен. Конец среды и четверг этой недели я провел совершенно спокойно и даже очень мало помышлял о наложенном на меня „отлучении“ от товарищей. Но в пятницу, на вечерне, пока я стоял в церкви и когда исповедь для всех была уже кончена, меня совершенно неожиданно одолели печальные и меланхолические размышления. Как это я вдруг останусь один, изгнанный, извергнутый? Что скажет директор, когда узнает, что со мною случилось? (По своему джентльменству, а, может быть, тоже, ко мне немножко расположенный, Михаил Измайлович до тех пор все еще ничего не говорил директору Пошману.) Но всего более меня стала грызть мысль, что подумает, что почувствует, как набедствуется мой добрый, кроткий, благочестивый отец, который, несмотря на всю перемену, совершенную во мне училищем, не переставал быть для меня первым человеком в мире и предметом беспредельного, пламенного, почти фанатического обожания. Что он скажет, что он подумает? Как ему будет больно! Моему настроению немало помогала также сама наша церковь, тогда еще маленькая, тесная, с низеньким иконостасом, перед небольшими образами которого едва мерцали редкие свечи. Вечерние сумерки надвигались все более и более, церковь становилась поминутно все мрачнее и чернее, монотонное чтение церковных текстов, из которых, впрочем, мое ухо не схватывало ни одного слова, изредка поднимавшееся пение, хором, важного и строгого речитатива, в унисон — все это вместе растревожило и разбередило меня до такой степени, что

я, наконец, пришел в состояние, близкое к истерике. Я с трудом дождался конца вечерни; день уже совсем почернел, а свечи у иконостаса горели уже совсем темнобагровым пламенем над светильнями, нагоревшими шапкой. Когда наши ряды тронулись с места, я, вопреки всем правилам и не спросив ни у какого начальства, вышел из своего ряда и направился прямо в алтарь. Меня никто не останавливал. Я вошел в темный маленький алтарь, священник снимал с себя одной рукой епитрахиль и отдавал ее дьячку, другую расправлял длинные волосы, немного наклонив голову. „Что вам?“ — сказал он мне сурово. — „Мне надо вам сказать...“ — начал я глубоко стесненным голосом и остановился. Он видел, в каком я экзальтированном состоянии духа, и сделал тотчас дьячку знак рукой, чтоб тот ушел. Мы остались одни. „Батюшка...“ — начал я дрожащим голосом, и вдруг накопившееся во мне за всю вечерню напряженное истерическое чувство так сдавило мне грудь, что слезы хлынули у меня из глаз и я ни слова не мог сказать. „Ну-с, что вам?“ — повторил Михаил Измайлович наполовину уже менее строгим голосом. В два года моего пребывания в училище он уже немного меня знал и, конечно, твердо мог быть уверен в том, что я мало расположен был и к ханжеству и к притворству. Мы оба помолчали секунду. „Батюшка, — начал я снова, прерываясь от слез, — я пришел просить вас, чтоб вы все-таки меня исповедывали... и дали причастие... Теперь мне можно... вы это можете... я теперь достоин...“ — Он посмотрел на меня пристально. „Чем же вы приготовились?“ — спросил он меня вдруг. Я был очень озадачен и не знал, что сказать. Мне казалось, что я уже все сказал, что даже в одном моем голосе нарисовалось выражение всего, что со мною происходит со среды. Это молнией пролетело у меня в голове. Однако отвечать надо было и, повидимому, — официально. Я наудачу сказал: „Постом и молитвой“. В эту минуту мне решительно ничего больше не пришло в голову. Наш священник принял в соображение, повидимому, все вместе: и мои слова, и мое появление, и слезы, и голос, может быть, и выражение лица — я уж не знаю, но только он прочитал мне добрым голосом маленькое наставление и потом сказал: „Ну, хорошо, я буду вас исповедывать“, — кликнул дьячка, чтоб надеть снова епитрахиль, и исповедь моя совершилась. Как я великолепно спал в эту ночь! Так спал, как спят после счастливо кончившегося припадка истерики, после прошедшей благополучно великой опасности. На другой день я причащался вместе со всеми, совершенно уже спокойный и вошедший в обычную свою колею. Но вот, наконец, кончилась обедня, я наскоро выхлебнул в столовой чай, который мы обязаны были после причастия пить, в виде исключения и особенного угощения, и поскакал на извозчике домой. Даже не снимая мундира, я влетел в маленький кабинет моего отца, где он, по обыкновению, в халате и колпаке, сидел у стола своего и что-то чертил карандашом. Я, повсегдашнему, крепко поцеловал у него руку и с одушевлением принялся быстро рассказывать, каким чудным манером мне на нынешний раз пришлось исповедаться и причащаться. Он был, конечно, на первом плане в моем рассказе о моем экстазе и нервном припадке во время вечерни накануне. Мало вообще разговорчивый, мой отец мне ничего не отвечал; он только поправил с одной коленки на другую свой бархатный черный халат на оранжевой подкладке, подвинул колпак

на голове и медленно поглядел на меня своими добрыми тихими улыбающимися глазами. Но мне этот взгляд был дороже и милее, чем если бы он меня сто раз обнял и поцеловал.

Вот так было у нас с Пушкиным. Но Гоголя мы полюбили еще гораздо больше, и тут уже у нас было (наверное, как и в доброй половине России) настоящее маленькое помешательство. Первое, что я прочитал из Гоголя, это была „Повесть о том, как Иван Иванович поспорил с Иваном Никифоровичем“, напечатанная в „Новоселье“, сборнике, составившемся из статей лучших тогдашних писателей, по поводу переезда книгопродавца Смирдина в новый магазин. Вот где можно сказать, что новое поколение подняло великого писателя на щитах, с первой же минуты его появления. Тогдашний восторг от Гоголя — ни с чем не сравним. Его повсюду читали точно запоем. Необыкновенность содержания, типов, небывалый, неслыханный по естественности язык, отроду еще не известный никому юмор — все это действовало просто опьяняющим образом. С Гоголя водворился на России совершенно новый язык; он нам безгранично нравился своей простотой, силой, меткостью, поразительною бойкостью и близостью к натуре. Все гоголевские обороты, выражения быстро вошли во всеобщее употребление. Даже любимые гоголевские восклицания: „чорт возьми“, „к чорту“, „чорт вас знает“ и множество других, вдруг сделались в таком ходу, в каком никогда до тех пор не бывали. Вся молодежь пошла говорить гоголевским языком. Позже мы стали узнавать и глубокую поэтичность Гоголя, и приходили от нее в такой же восторг, как и от его юмора. Вначале же всех поразил, прежде всего остального, юмор его, с которым нам нельзя было сравнить ничего из всего, до тех пор нам известного. Мы раньше всего купили для нашего класса „Новоселье“, и тотчас же толстый том был совершенно почти в клочках от непрерывного употребления. Тогда не только в Петербурге, но даже во всей России было полное царство Булгарина, Греча и Сенковского. Но нас мало заинтересовали „Похождения квартального“ Булгарина и „Большой выход сатаны“ Сенковского, появившиеся в этом же томе. Ложный и тупой юмор Брамбеуса был нам жестоко скучен, и мы только и читали, что „Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича“! Скоро потом купили два томика „Арабесок“. Тут „Невский проспект“, „Портрет“ нравились нам до бесконечности, и я разделял общий восторг. Не могу теперь сказать — как другие, но что касается до меня лично, то я был тогда в великом восхищении и от исторических статей Гоголя, напечатанных в „Арабесках“. „Шлёцер, Миллер и Гердер“, „Средние века“, „Мысли об изучении истории“, все это глубоко поражало меня картинностью и художественностью изложения. Что, кабы нам на этот манер читали историю в классе, думал я сто раз, сравнивая статьи Гоголя с тою мертвечиною, тоской и скукой, какою нас угощали наши учителя, под названием „истории“, конечно, и не подозревая, что у нас есть воображение, потребность жизни и пластичности. И, мне кажется, эти статьи не пропали даром. Они имели значительное влияние на отношение мое и моих товарищей к истории. Если б нашлись наши тогдашние тетради „сочинений“, можно было бы увидеть и прочесть там (как ни плохи и ни ординарны были наши детские эти „сочинения“), что, например, на тему русского учителя „О пользе истории“ мы именно

писали, под влиянием Гоголя, о том, как пластично и картинно надо изображать в наше время историю, оставив в стороне сухую номенклатуру королей и принцев. Я живо помню эти наши тогдашние сочинения, читанные нами один другому, раньше чем подать учителю. Статьи Гоголя — это были отрывки из его несостоявшихся лекций в университете. Принесли ли они пользу тогдашнему университету и студентам, того я не ведаю, но что они были бог знает как дороги и полезны нам, в Училище правоведения, если не всем, то многим — это верно.

Повесть „Нос“ мне привелось узнать при совершенно исключительных обстоятельствах. Однажды меня оставили в училище на воскресенье, в наказание за какую-то шалость, уж и не помню какую. Я, пожалуй, очень-то и не скучал бы об этом, потому что по воскресеньям оставалось довольно много товарищей — у кого родственники были за сотни и тысячи верст, и никого в Петербурге, у кого были только такие знакомые, к которым не хотелось ходить, наконец, бывало всегда немало наказываемых, иногда из лучших товарищей. Притом в воскресенье давали обед гораздо лучше, аппетитнее и обильнее, чем в остальную неделю. Катанье на коньках с горы, гулянье в саду и *pas de géant* оставались в нашем распоряжении как всегда, книги тоже, да еще сколько часов сряду, без перерыва классами — значит, можно было и не скучать. Воспоминание о семействе, куда не пустили, — ну, да ведь сколько же и вознаграждений, заставляющих забыть это лишение, и притом ведь это была только отсрочка всего на 6 дней. Я скоро и утешился. Но спустя 2—3 часа я получил маленькую записку от моего отца (она у меня и до сих пор целая), которая разом отшибла все прекрасное и немножко бессердечное, веселое расположение духа. Меня мой отец глубоко и сильно любил (хотя никогда не рассказывал этого словами), и не видать меня при себе в воскресенье — это было для него серьезное лишение. Он мне писал, как ему печально, как ему больно мое отсутствие в воскресенье и как его не веселит в эту минуту даже все остальное семейство наше, веселое и хохочущее рядом в других комнатах. У меня разом сердце упало, меня словно громом пришибло, и я в глубоком унынии, почти рыдая, принялся писать письмо к моему отцу. Отправив его, я немножко успокоился уже от одного страстного, по-своему, лирического настроения, тут высказанного. И вот в классе, где я печально сидел один и немножко сентиментально раскисал, до меня долетел громадный хохот, несшийся из зала. Я долго не вытерпел, выскочил из своего пустынного класса и увидел целую толпу наших правоведов, стоявшую около воспитателя, Алексея Симоновича Андреева, и во все горло дружно хохотавшую от того, что он им читал. Я поскорее протеснился вперед, даром что тут большинство было из старших классов, стал жадно слушать, и через две секунды улетели далеко все мои печали, все мое самобичевание, все мои горестные размышления. Алексей Симонович Андреев был у нас один из самых любимых людей во всем училище; мы и всегда-то к нему льнули как к своему, близкому, а тут еще он любезно и милостиво читает нам какие-то чудесные, новые, неслыханно оригинальные вещи! Недавно только перед тем вышел тот номер „Современника“, где напечатан был „Нос“, и, даром что сам уже пожилой человек,

А. С. Андреев разделял восхищение лучшей части России и страстно любил Гоголя. Я не знал в первую минуту, что такое читают, чье это сочинение — спрашивать было некогда, но меня, как и всех, поражала и приводила в безграничный восторг эта изумительная правда, натуральность разговоров, эта неслыханная комичность сцен. Алексей Симонович читал мастерски, и еще тем лучше, что сам он был в восхищении и что окружавшая его толпа молодежи аплодировала зараз и читаемому, и чтецу. С каким мастерством он воспроизводил нам речи и размышления майора Ковалева! Какой голос он ему придавал! Серьезный, важный, чиновничий, полувоенный, немножко надменный, немножко трусоватый, глупый и подчас подобострастный! Мы были в глубоком восхищении. Когда все кончилось, я спросил: что такое читали и чье это? А, так вот кто! Опять Гоголь, тот самый, чьи „Иван Иванович и Иван Никифорович“ наше вечное восхищение! Еще бы нам не восторгаться. И мы провели потом блаженно остальное воскресенье.

Впоследствии мы также в первый раз в чтении А. С. Андреева узнали „Коляску“. Восторг и энтузиазм были те же. Как сам бывший немножко военным, Алексей Симонович не хуже настоящего талантливого актера передал нам голоса, мины, интонации, даже лица всех этих генералов, полковников, майоров и тоненьких офицериков, не заставших хозяина дома и от нечего делать отправившихся смотреть на дворе его лошадь и коляску.

Некоторые из нас видели тогда тоже и „Ревизора“ на сцене. Все были в восторге, как и вся вообще тогдашняя молодежь. Мы наизусть повторяли потом друг другу, подправляя и пополняя один другого, целые сцены, длинные разговоры оттуда. Дома или в гостях нам приходилось нередко вступать в горячие прения с разными пожилыми (а иной раз, к стыду, даже и не пожилыми) людьми, негодовавшими на нового идола молодежи и уверявшими, что никакой природы у Гоголя нет, что это все его собственные выдумки и карикатуры, что таких людей вовсе не бывало на свете, а если и есть, то их гораздо меньше бывает в целом городе, чем тут у него в одной комедии. Схватки выходили жаркие, продолжительные, до пота на лице и на ладонях, до сверкающих глаз и глухо начинающейся ненависти или презрения, но старики не могли изменить в нас ни единой черточки, и наше фанатическое обожание Гоголя разрасталось все только больше и больше.

Из училищной библиотеки мы доставали, я помню, в те же самые времена, „Бригадира“ и „Недоросль“, по совету гоголевских оппонентов из учителей или знакомых. Фонвизин нельзя сказать, чтоб нам не нравился, но, при сравнении, насколько еще выше и блестящее выходил Гоголь!

Что касается иностранных писателей, то первое, что мне пришлось купить для „господина класса“, это — сочинения Виктора Гюго в двух больших томах. Это было компактное издание, для дешевизны, в два столбца, порядочно мелким шрифтом. Но мы не боялись за свои глаза и упорно читали этот мелкий шрифт, иной раз когда уже порядочно стемнело в классе, а ламп еще не зажигали, — так нам приятен был Виктор Гюго, которого мы до тех пор знали только по знаменитому имени, так мы были захвачены и поражены великою душою, широким,

горячим сердцем, проявлявшимися не только в таких капитальных созданиях, как „Le dernier jour d'un condamné“ и „Claude Gueux“, этих истинных представителей XIX века, не только в великолепной „Notre Dame de Paris“ и драмах, но даже в таких наполовину уродливых вещах, как „Bug Jargal“ и „Nap d'Islande“. По доходившим до нас слухам, мы уже наперед ожидали великих чудес от Виктора Гюго, и жадность наша была так велика, что когда в одно воскресенье я с одним товарищем (из плохоньких по интеллигенции, но добрым парнем и, главное, хорошим по практической части, для покупок), белокурым Тизенгаузенем, пошел и купил В. Гюго у тогдашнего недорогого французского книгопродавца Пуанкарре, мы тотчас же, не выходя из лавки на Новомихайловской (где ныне „Европейская гостиница“), попросили ножик, принялись разрезать книги и хоть понемножку прочитали там и сям, где ожидали самых важных вещей. Спустя месяца два или три мы тоже купили, в пяти больших томах, полное собрание сочинений Александра Дюма: он тогда столько же славился, как В. Гюго, их считали равными, товарищами, их одинаково одни любили, другие преследовали. Мы, конечно, тоже не были еще в состоянии понять разницу между ними, не понимали еще фальши и ничтожности Дюма и довольно долго восхищались ими почти в равной степени, хотя все-таки отдавали предпочтение В. Гюго за его великолепные лирические порывы, которых вовсе не встречали у Дюма. И этих двух нам приходилось отстаивать в горячих спорах от презрения старых людей. Мне очень памятна пламенная схватка, доставшаяся на мою долю и происходившие по праздникам или на каникулах, всего чаще в доме у нашего родственника, старого архитектора Аничкина дворца, Дильдина, о котором у меня довольно говорено в первой главе¹. Там я встречал народ самый разнокалиберный и, в числе других, несколько учителей из штатских и военных заведений. Несмотря на значительное расстояние лет (все они были, по малой мере, втрое старше меня), я постоянно вел с ними жаркую войну и оттого именно любил бывать в этом доме. Всего чаще моим врагом и оппонентом был некто Олимпиев, учитель русского языка и словесности в одной из гимназий, точно такой же смешной и отсталый педант, как наши училищные *Георгиевский* и *Кайданов*, человек, никогда не ходивший в гости иначе как с орденом на шее и в белом галстуке. Господи, сколько у меня произошло с ним битв уже из-за одного *Гоголя*, в особенности за „Ревизора“, за „Невский проспект“, за всю его „вечную грязь и непристойность“! А тут еще вмешивался от времени до времени, за обедом или в антракте между кофеем и вистом, тот или другой из старших. Иные из них уже кое-что слышали про Гоголя и даже, может быть, немножко читали его. Натурально, все были на стороне *Олимпиева*, — ведь он учитель да и насколько же старше. Впрочем, я должен отдать справедливость, мне позволяли спорить на равных правах с этим старшим, несмотря даже на весь его орден, и никогда мне никто не зажимал рот какими-нибудь презрительными фразами: „Молчи, мол, мальчишка, знай свои уроки и не спорь со старшими“. Нет, этого никогда не бывало, и как я иногда

¹ Она никогда не была написана.

на них всех ни сердился за их толстую непонятливость, за их неспособность радоваться на Гоголя, однако я потом все-таки оставался им благодарен и про себя говорил, уходя вечером из их компании: „А как бы там ни было, это ничего не понимающее старье в вицмундирах — все-таки добрые люди!“ Но когда поднимались у меня с Олимпиевым баталии из-за Виктора Гюго и Дюма, тут уже все старшие начисто молчали. Большинство из них вовсе не знало по-французски, а кто и знал немножко, огроду ничего не чигал, а про В. Гюго — даже и не слыхивал. Между тем, с каким азаргом я всгупался за своих любимцев, за новизну их направления, за великое их дело, столько для меня любезное: свержение старых классиков (хотя я и не подозревал, что этих классиков они вовсе не сгоняют с лица земли, а сами же во многом их продолжают). Олимпиев с негодованием, весьма рассерженный и ошетилившийся, в своем белом галстуке, нападал на вычурность и риторичку В. Гюго, на поминутную неестественность его лиц и сцен, а я с жаром отвечал, что пускай все это так, но у этого В. Гюго пропасть есть и другого, в сто раз более важного и драгоценного, а вот этого он, Олимпиев, и не понимает или не хочет видеть: душевный жар, горячая защита заброшенных, затоптанных и презираемых, отстаивание тех, на кого в глупом чванстве слишком многие и смотреть-то не хотят. Дерзкий переворот в литературе, пламенная революция, могучая ломка старого и негодного — как все это мне нравилось в Викторе Гюго, каким он мне представлялся гигантом, лучезарным богом! Но когда мне случилось однажды защищать против Олимпиева тоже и Александра Дюма, доказывая, что никто, никто раньше не осмеливался вступить, как он, за „незаконнорожденных“ (в его знаменитой тогда драме „Antony“) и бичевать в сто кнутов нелепый общий предрассудок, то тут мой Олимпиев уже и совсем рассердился, покраснел как рак и быстрее обыкновенного залепетал своим немножко косноязычным языком. „Предрассудки! Глупосги! Вот как нынче уже мальчишки говорят! Да что бы это было, коли бы так стали вдруг думать и все... перемешались бы все понятия... и какого-нибудь негодяя, незаконнорожденного, стали бы сравнивать и ставить на одну доску с настоящими, законными детьми таких честных, превосходных родителей... высокой нравственности... как вот, например, вы, Захар Федорович, или вот вы, Павел Иванович“, — частил Олимпиев, обращаясь то к тому, то к другому из присутствующих, почтенных отцов семейства. Те отвечали: „Да... да...“ и качали только головами. Я думаю, им просто скучно было все это слушать и хотелось поскорее козырять. Что касается до нас обоих, с Олимпиевым, мы вовсе и не подозревали, что этот самый вопрос о незаконнорожденных был уже за целых 300 лет взят и нарисован огненной, гениальной кистью кем-то, кто был не Александру Дюма чета: Шекспиром в „Лире“. Знали бы мы это, может быть, и спор у нас так сам собою и не состоялся бы: мне бы тогда нечего было так вступаться за чудное, великодушное „новаторство“ Дюма, а Олимпиев меньше бы стоял за „законных“.

Здесь мне надо еще заметить, что Александр Дюма нравился нам не только тем, что был всегда страстен и иногда затрагивал предрассудки, общечеловеческие интересы: нам, может быть, еще более нравился тот тип молодца и удальца на все руки, какой часто встречался

в его первых романах и повестях. Это был великосветский юноша, который все умел, все знал, был красавец, богат, любезен, умен и блестяще образован, ездил верхом, как Франкони, дрался на шпагах, как первый фехтовальный мастер, стрелял, плавал, танцевал, как никто, играл на фортепиано, как Лист, пел, как Рубини, и повально всем великосветским парижским барыням и девицам поворачивал голову, но вместе со всем этим, иной раз был, по секрету, разбойник или пират. Какой завлекательный тип для мальчиков и юношей! Тут уже было одно зернышко из всего того, что впоследствии так сводило нас с ума у Печорина лермонтовского.

Впрочем, мы покупали и читали не исключительно одних только Виктора Гюго и Александра Дюма: мы мало-помалу купили еще, для своей библиотеки, все на основании громких имен, слухи о которых доходили до нас: полное собрание Вальтер Скотта во французском переводе, Шекспира в плохом французском переводе Летурунёра, Лесажа с иллюстрациями Тони Жоанно (это мы купили, потому что много как-то наслышались про его „Diable boiteux“), несколько позже французские переводы с английского романов Купера и Мариетта, наконец, Гофмана и Цшокке по-немецки, и немало других еще знаменитостей (конечно, только не Гейне и не Бёрне, которые в то время строгонастрого преследовались по всей России); купили мы тоже себе однажды, не зная хорошенько дела и только на основании одного знаменитого имени, Жан-Поля Рихтера — но его томы так и остались почти никем не прочитанными. Знаменитый его вычурный и притянутый за волосы юмор, приводивший в такое восхищение немцев, так и остался нам непонятен и недоступен. Вальтер Скотта мы читали всего больше, так что трудно было даже попасть в очередь, и, кроме художественной и поэтической стороны, доставлявшей нам, конечно, много наслаждения, мы жадно знакомились у него с неведомою нам европейскою старою историею Англии и Франции, в живописных, ярко пластических картинах. Я думаю, каждый из нас больше обязан В. Скотту, чем всем историческим учебникам и учителям, вместе сложенным и перетертым в одну шепотку.

Итак, мы много читали, потому что любили это и потребность в чтении у нас была, но нельзя сказать, чтоб в училище мы только и делали, что учили и отвечали уроки, а потом все только читали. Мы тоже любили всякие игры, где тело было сильно в работе, где нужна была сила, ловкость, проворство. В продолжение дня нас три раза водили в сад: утром от 10 до 11 часов, тотчас после того, как солдатами были нам разнесены, перед фронтом, ломти черного хлеба с плохим маслом (вроде говяжьего жира); потом после обеда, от 2 до 3 часов; наконец, вечером, от 6 до 7. Тут у нас сейчас же начиналось необыкновенное движение, шум, гам, крик, беготня. Кто был поспокойнее характером и понеподвижнее, принимался где-нибудь в углу сада за игру в марэ (прыганье на одной ноге, для того, чтоб выбить носком ноги камешек из расчерченных на песке фигур, квадратов, треугольников, полукругов — из одного в другой); другие, более живые и подвижные, играли в бары и лапту, ставши друг против друга двумя противоположными лагерями. Когда же наш принц, после одного из своих путешествий в Англию, велел устроить у нас в саду „*pas de géant*“, то мы все со страстью ухватились за эту чудную,

тогда еще неизвестную в России новинку, и все время, что нам предоставлено было проводить в саду, веревки не переставали скрипеть на своих крючках вверху, мы летали как птицы, на несколько сажен вверх, то опускаясь, то поднимаясь. У нас была скоро изобретена система закручиванья одного поперек всех других, так что пока семеро остальных везли, в своих лямках, 8-й летел над головами как сумасшедший: выскользнул он в это время из своей лямки и упал — тут ему была бы неминуемая смерть. Вот это-то самая опасность, эта безумная быстрота полета нам именно всего более и нравилась, и около „*pas de géant*“ не было никогда отбоя, мы принуждены были завести между собою очередь. Сколько из-за нее одной было у нас споров, ссор, брани — даже драк. Я думаю все наши помнят, как один из наших товарищей, из прибалтийских немцев, недавно еще приехавший и плохо говоривший по-русски (нынче он уже давно тайный советник, и грудь у него полна звезд), бегал от одного к другому, упрашивая, чтоб ему дали попасть в очередь. Не умея сказать лучше, он все только повторял: „Раз — ти (т. е. ты), раз я“. Его так и прозвали! „Расти — расся“. По счастью, никогда никакого трагического случая на *pas de géant* в наше время не было.

IV

Зимой мы с великим наслаждением катались на коньках два раза в день, утром и после обеда, в одних курточках, но всегда в рукавицах и в суконных наушниках, на очень изрядном катке, расчищенном на Фонтанке, против Летнего сада, вдоль всего дома училища. У нас скоро развелось множество виртуозов конькобежцев, которые, расставив ноги довольно некрасиво, буквою Ф, выписывали такие вензеля и узоры, что хоть бы на „английском катке“. Катались также на салазках, с маленькой горки, теперь уж давно, кажется, не существующей в том нашем саду. Многие у нас были великие мастера кататься с горы и щеголяли франтовскими санками и цветными узорчатыми рукавицами. Каталной премудрости я никогда не научился (как и танцам) и принужден был всегда просить других покатать меня с горы. Иногда это делалось за обычную нашу плату: за сырники или блины за ужином. Эти оба кушанья были нашею ходячею монетой.

Нечего и говорить, что все почти училище до страсти любило гимнастику. Тут уж никого не надо было гнать и торопить в класс — все сами бежали и лазили по канатам и шестам, вертелись на машинах, ходили на цыпочках по навесному бревну, прыгали с разбега на деревянную лошадь, ходили на одних руках — вверх по сквозной лестнице, в несколько саженей вышины — наперебой и впуски. Исключение составляли лишь немногие, слабые, болезненные или чересчур вялые.

Одно время нас отдали в ученье к двум-трем нашим унтер-офицерам. Они должны были, несколько раз в неделю, по вечерам, в промежутке между классами, учить нас строю и маршировке (таково было время, настроения и понятия!). Но мы на это, пожалуй, не слишком-то жаловались. Хоть и под начальством солдата, кричавшего на

нас по-преображенски и неможно куражившегося, а все движение, все род гимнастики!

Танцклассы были в первое время нам очень несносны. Нас порядочно бесило — стоять в несколько шеренг битых два часа и делать „позиции“, а потом „assemblées“ „croisés“ и „battements“ по команде толстопузого, ставшего почти бочкою отставного балетмейстера (Огюста). Человек он был хороший и добрый, никогда не жаловался начальству на наши проказы, и мы его довольно любили, но $\frac{1}{2}$ часа „батманов“ под писк одинокой тоскливой скрипки — как тут не потерять терпение! Хождение гуськом в виде разных свивающихся и развивающихся узоров, по системе старых балетов, и для каких-нибудь училищных торжественных дней — это было забавнее и веселее. Но когда дело дошло до кадрилей, вальсов, экосезов и особенно знаменитой тогда „tempête“ (впрочем, очень скромной и умеренной), большинство моих товарищей сделалось очень довольным. Правоведы уже и с наших времен глубокой древности славились как страстные и ловкие балетные танцоры. Притом для этого у нас стал появляться маленький оркестр: две скрипки и контрабас, значит, не только для ног, но даже и для ушей не так было скучно. Что касается до меня, у меня никогда не было ни охоты, ни способности к танцам. Вальсировать я даже просто не мог, у меня голова только кружилась. С молодости взявши себе за правило не давать себе потачки, я сказал себе, что надо непременно расправиться с этим кружением головы, с этой слабостью, надо победить ее. Что же я сделал? Я упрямил одного товарища из следующего за нами вверх класса, некоего Потемкина, плечистого и здоровенного малого, возмужалого на гимнастике и вдобавок хорошего танцора, всякий день, в 6 часов вечера, во время рекреации, вальсировать со мною в розовой мраморной зале. Мы стали делать по 100, по 200 туров вальса, раза два сделали даже до 300. У меня голова кружилась до одурения, почти до обморока, часто до тошноты, но мой Потемкин ни на что не смотрел, тащил меня силой, и мы летали по зале, как сумасшедшие. И все-таки из этого ровно ничего не вышло. И танцев я не полюбил, и голова не перестала кружиться. Я никогда не мог, точно так же, качаться и на качелях; не выносил никогда самого маленького волнения на воде и был всегда несчастнейший человек, когда мне случалось, впоследствии, переезжать Немецкое, Черное или Азовское море, Палермский или Ламаншский пролив.

Здесь мне надо рассказать про один еще предмет негодования нашего в училище: это про наши отпуска в воскресенье домой. Нас отпускали всего только на несколько часов, и это для того, чтоб мы послушали в училищной церкви в воскресенье утром обедню, а в субботу вечером всенощную. Для кого и на что было нужно устраивать для нас такое стеснение, я уж и не знаю. К особенному благочестию нас все-таки не приучили, а что мы всякую субботу вечер и воскресенье утро во всю ивановскую бранили училище и его начальство — это несомненно. Можно себе представить, много ли было в нас набожного чувства, когда нас толпой вели в церковь и мы принуждены были выстаивать там, в тоске и скуке, то время, которое так прекрасно могли провести в гостях, в театре или просто дома! И хоть бы не было решительно никаких исключений, все было бы легче,

а то, пока мы становились в субботу вечером в ряды и в ногу шли в церковь, несколько счастливцев, уже в мундирах и шинелях, промелькивали мимо нас и бежали по лестнице вниз в швейцарскую. А отчего? Оттого, что либо были „лютеране“, либо дяденька откуда-то приехал издалека, либо мамаша уезжает, либо к такому-то статс-секретарю и важному человеку надо попасть на вечер. Виноваты ли были мы, остальные, что мы не лютеране, что у нас нет ни папенек, ни тетенек, ни статс-секретарей, умеющих отпрашивать! Вот католики — то было другое дело: пока мы шли ко всенощной, к их небольшой группе пробирался, опустив глаза и сложив руки у пелеринки, ксендз из католической церкви на Невском, с бритой макушкой и в белом широком капоте. Мы, по традиции, терпеть не могли этих священников, мы враждебно смотрели на их закон божий, преподаваемый, пока нам надо было выслушивать всенощную, и все-таки нас связывало с католиками одно общее чувство тяготевшего над нами стеснения. Как нас сердили „лютеране“ и счастливые племяннички и сыночки! Зато же и слушали мы всенощную бог знает как. Нивесть что тянулось и мелькало в голове, пока продолжалось бесконечное чтение и изредка раздавалось с крылоса пение хора, которого небольшая кучка освещалась маленькой восковой свечкой регента, стоящего посередине. Многие побессовестнее и позартнее становились на колени и потом просто спали, уткнувшись лбом в землю, будто бы в глубокой молитве: впрочем, этого не мог даже и видеть дежурный „воспитатель“, внутри средних рядов. Другие по получасу дремали, прислонившись плечом к стене или товарищу понадежнее, рядом. Утром в воскресенье обедня не начиналась для нас сразу, как везде. Нет, наперед являлся к нам в большую залу наш священник и, прохаживаясь перед строем воспитанников, читал толкования на евангелие того дня. Намерение было, без сомнения, прекрасное; только во все 7 лет я, на свою долю, не слышал ни единого слова этих толкований. Судя по разговорам товарищей, ровно столько же слышали и прочие у нас. У нас совсем другое было в голове: скоро ли начнется обедня? А когда начиналась обедня — если не все, то большинство только об одном и думали: скоро ли она кончится и скоро ли распустят по домам? Некоторой диверсией было тут, по крайней мере, то, что иной раз наш хор пел на обедне одну из сладкогласных херувимских Бортнянского. Так как они, по своему ординарному пошибу, совершенно итальянские и совершенно по плечу каждому невежде, то очень нравились и нам. Они значительно скрашивали для нас обедню и уменьшали томление ожидаемого отпуска по домам.

Вот опять тоже с этими отпусками. Воспитанников маленьких классов не велено было отпускать одних: от этого в первое время стала появляться у нас в швейцарской, к концу обедни, целая туча нянюшек, кухарок, горничных и лакеев, присланных из дому за молодыми барчатами. Скоро это изменилось: одна и та же нянька или лакей объявляли себя присланными и за таким-то, и за таким-то, и за таким-то. Чтоб избежать такого вредного подлога, напечатали зеленые билеты, которые раздали родителям для присылки всякий раз такого билета со своей настоящей нянькой или кухаркой. Но и это не помогло. Все зеленые билеты стали храниться одной толстой пачкой у одного из наших солдат, и после обедни он много раз сходил вниз

и входил вверх по главной лестнице, объявляя, что вот пришли с билетом таким-то. Швейцар был тоже заодно со всеми, кто ему платил. От него зависело записыванье часа, когда кто явился из отпуска в училище.

По четвергам происходили, от 2 до 3 часов после обеда, „свидания родственников“. Собственно эти нежности нам мало были нужны, разве только для того, чтоб и в середине недели, от воскресенья до воскресенья, поесть колбасы, бутербродов, пирожков, яблоков и винограду; для молодых же, красивых и разряженных маменок, сестриц и тетенок это была счастливая оказия выставить лишний раз наряды, поглядеть на других и убить часок в своем дне. Что за пустейшие и никому не нужные разговоры тут шли! И какой начинался переполох, какой шум, поцелуи, какое передаванье узелков и корзиночек, когда звонил колокольчик в 3 часа! Хорошо же было ученье в остальные два класса того дня, с набитым бестолково брюхом и с развлеченной головой. Впрочем, уже и в первые годы училища эти „свидания родственников“ как-то почти совершенно пали и запустели.

V

Навряд ли в каком-нибудь другом русском учебном заведении музыка процветала в такой степени, как в Училище правоведения. В наше время музыка играла у нас такую важную роль, что, наверное, могла считаться одною из самых крупных черт общей физиономии училища. Живопись, скульптура, — о них не было у нас и помина, классы и учителя рисования были в таком же точно небрежении, почти загоне, как и везде в остальной России: рисовали у нас в классах чисто для проформы; учителя рисования бывали, обыкновенно, самые несчастные и, как всегда у нас водится, из числа самых неспособных, из числа самых ни к чему не годных питомцев Академии художеств. И потому, подобно всем остальным русским училищам, как никто из нас не умел рисовать раньше правоведения, так никто не умел и после него. Исключения были, но очень редкие. Совсем другое дело было с музыкой. На нее у нас была — просто мода. Большинство воспитанников играли на чем-нибудь, и, глядя на других, даже самые деревянные и прозаичные выбирали себе который-нибудь инструмент и ревностно хлопотали над ним. Это, конечно, всего более зависело, во-первых, оттого, что наш принц очень любил музыку, много занимался ею, даже сочинял; сверх того, великим почитателем музыки был также и директор Пошман, который хотя вовсе не играл и не пел, зато у него сестра была отличная фортепианистка, и почитание музыки велось у него издавна в семье. Во-вторых, процветанию музыки в училище способствовал случай: при самом открытии училища туда сразу поступило много мальчиков и юношей, занимавшихся музыкой еще дома. Не мудрено после этого, что наше училище получило с самого же начала какую-то особенную музыкальную окраску. В этом отношении очень курьезен вот какой случай.

Император Николай сам лично присутствовал 5 декабря 1835 года при открытии училища; но спустя несколько дней, в конце того же декабря, снова приехал. Верно, ему хотелось посмотреть, как идет

новое училище. Он вошел со двора, запретил встретившимся солдатам говорить про свой приезд и поднялся вверх по внутренней круглой лестнице, ведшей, мимо квартиры священника и некоторых „воспитателей“, к умывальной комнате и к дортуарам. Места было тогда в училище везде мало, и потому каждый учил свои музыкальные уроки в дортуарах. Во время антрактов между классами дортуары были, словно птичник, наполнены всевозможными музыкальными звуками, и вот, совершенно неожиданно, к своему величайшему изумлению, император Николай именно и попал сразу в этот разноголовый птичник. Первым ему встретился толстый и рослый, с оттопыренными красными щеками, Бенкендорф, проделывавший свои гаммы на флейте. Он был из остзейцев, хотя и не очень-то давно приехал из Ревеля, но настолько уже понатерся в Петербурге, особливо у своего родного дяденьки, генерал-адъютанта графа Бенкендорфа, в то время начальника III отделения, что мгновенно сообразил, что надо делать, когда увидал, краем глаза, монументальную фигуру императора Николая, в конногвардейском сюртуке, входящего в дортуар. Он прикинулся, будто ничего не видит, и, бросив гаммы, принялся тщательно играть на своей флейте „Боже, царя храни“, лишь незадолго перед тем сочиненное и пошедшее в оборот. Император Николай остановился на минуту, сказал несколько любезных слов по-немецки Бенкендорфу, которого вспомнил и узнал, и в хорошем расположении духа пошел дальше. Через две-три комнаты дальше он наткнулся на другого училищного музыканта, тоже немца, барона Клебeka. Этот играл на скрипке, но, в противоположность Бенкендорфу, был невылощенный деревенский остзейский медвежонок, в первый раз попавший в Петербург и не только не выдавший отроду русского императора, но даже не знавший, что такое это значит: император! Он прилежно пилил на своей скрипке, ничего не видал и не слышал и почти с испугом поднял глаза на громадного генерала, вдруг откуда-то выросшего подле него и что-то спрашивавшего его густым басом на неизвестном ему языке — русском. Клебек, еще маленький мальчик, сконфузился и робко отвечал по-немецки, что не понимает, что ему говорит „его превосходительство“. Все это вместе понравилось императору Николаю, конечно, как курьез — его вдруг не знают, ему вдруг говорят „ваше превосходительство“! Он очень любезно поговорил с Клебeком (опять-таки по-немецки, как с Бенкендорфом), расспросил его про место его родины и родных, и когда, в эту же минуту, прибежал запыхавшись, в своем вицмундире, Пошман, то весело приветствовал его и сказал ему про Клебeka, уже успевшего окаменеть со своей скрипкой и смычком в руках: „C'est un joli talent!“ Потом он прошел по всему училищу, остался везде доволен и, садясь в сани, сказал Пошману: — Благодарю! У тебя в училище прекрасный дух.

Итак, первое впечатление императора Николая в нашем училище было: немецкое и музыкальное.

Главным музыкальным у нас двигателем был наш музыкальный учитель Карель. Художественного дарования у него не было никакого, знания тоже очень мало, но зато ревность и любовь к музыке были у него — беспредельны. Он был родом латыш или просто чухонец, как показывает его фамилия и как еще более показывало нам его лицо, широкое, скуластое и мясистое, как у монгола, с ма-

ленькими прорезными глазками, с красными щеками, всегда лоснящимися от какого-то притирания, и седыми волосами, коротко остриженными и торчком стоявшими на верху круглой, как шар, головы. У него всегда была самая добродушная кроткая улыбка на губах, превращавшаяся в восторженную, когда он играл на скрипке или пел диким фанатическим голосом, вроде того, как поют и до сих пор чухонцы в своих церквах, с незатушенным еще и до сих пор язычеством в голосе и выражении. Играл наш Карель на скрипке довольно скверно, но с великим жаром, так что скрипка у него чуть не трещала в руках, а струны положительно ныли и вопили, так он грузно налегал на них смычком, словно выдавливая оттуда сок, — зато он сам был в глубочайшем энтузиазме, когда играл которые-нибудь свои собственные плохие вариации, и мы тоже отдавали справедливость его горячности и пылающим щекам, хотя всегда посмеивались над его необыкновенными приготовлениями к концерту и к собственному solo: в день концерта он всегда вывешивал у своих часов целую связку брелоков, гремевших и звеневших, словно ключи у тюремщика, и только одну левую ногу свою оставлял в сапоге, а другую, неизвестно по каким соображениям, обувал в башмак; сам одевался, вместо вицмундира, в черный фрак, а на голову и лицо издерживал двойную порцию помады и притираний; сверх того, всего себя, с головы до ног, обливал какими-то едкими духами. Правда, несмотря на все это, игра Кареля все-таки выходила ужасно плохая, но мы продолжали уважать ее за горячность и искренно аплодировали нашему любезному седому чухонцу. С той самой горячностью, с какою играл Карель на скрипке, занимался он и всем вообще музыкальным делом у нас. Ни один из всех наших учителей и профессоров не был до того предан своему предмету, и, кажется, он в целый день только и жил теми часами, когда, наконец, настало ему время приниматься за музыку с нами. А это было всякий день, т. е. так часто, как ни у одного другого преподавателя в училище. Нашу музыкальную комнату он на свой собственный счет украсил, как только умел: развесил по стенам, в каких-то грошовых рамках, портреты разных музыкальных знаменитостей: Баха, Моцарта, Шпора, Бетховена, Россини, также рисунки некоторых музыкальных инструментов; на стенах висела тоже пара валторн, а в одном углу комнаты стоял большой шкаф, где Карель расставил маленькую музыкальную библиотеку, им самим накопленную на собственные гроши: биографические и технические лексиконы, истории музыки, трактаты, критики, обозрения. Многие из нас, всего более Серов и я, много обязаны были маленькой библиотечке нашего пламенного финна, охотно дававшего на прочтение свои музыкальные книги каждому интересовавшемуся. Здесь мы впервые познакомились с музыкальной историей и критикой. Всего чаще мы оба с Серовым брали музыкальный лексикон Шиллинга, в то время положительно лучшее и самое полное издание по этой части.

Вначале Карель сам учил на всех инструментах, но скоро нашел, что это одному человеку не под силу, притом же в своей честной добросовестности он охотно сознавался, что для многих из училищных музыкантов нужны были преподаватели посильнее его, и вот он выхлопотал согласие начальства на то, чтоб в училище пригласили

несколько специалистов по разным инструментам. Он оставил за собою скрипку, низшее преподавание на фортепиано и хоры, а все остальное отошло к другим преподавателям. Лучшим нашим пианистам стал давать уроки на фортепиано — Гензельт (с 1838 года), и учиться у Гензельта, тогдашнего первого пианиста в Петербурге, считалось у нас чем-то вроде университетских музыкальных классов — и почетно, и возвышенно! Виолончелистов стал учить Кнехт, первый виолончелист оперного театра, артист с очень изящной и даже поэтической игрой. Он был настолько красив и молод, что им прельстилась какая-то петербургская дама и он бросил театр и уроки; тогда его место занял в Петербурге и в училище — Карл Шуберт, впоследствии дирижер концертов. На прочих струнных и духовых инструментах учили разные музыканты из театрального оркестра. У нас были воспитанники, ревностно учившиеся играть на флейте, на арфе, на валторне и даже на контрабасе (два Дмитрия Александровича: князь Оболенский, впоследствии член государственного совета, и Ровинский, сенатор кассационного департамента, известный собиратель художественных коллекций и писатель об искусстве). Многие из тогдашних наших музыкантов совершенно бросили впоследствии музыку и всю жизнь свою не притрагивались ни до каких клавишей и струн, направленные в совершенно противоположную сторону, кто жизнью, а кто службою, кто ленью, а кто равнодушием. Но в те времена было совсем другое дело, и многие из тех самых людей, которых теперь никакими крючками не стащишь ни на какую музыку, с наслаждением, бывало, убегают вечером из рекреационных зал и простоят тайком в темном коридоре, притаив дыхание и слушая сквозь стеклянную дверь с завешанными синим коленкором стеклами, как профессор Штекгардт, маленький рыжий немец (должно быть, из жидов), в безысходном белом галстуке и с Анной на шее, вместо того, чтобы идти домой, сидит после классов в „музыкальной комнате“, один, в темноте, и с энтузиазмом немецкого дилетанта часа полтора-два импровизирует на фортепиано. Импровизация эта бывала, конечно, вовсе не очень высокого музыкального калибра, но она сильно заинтересовывала нас своею неприготовленностью и мгновенными переживаниями капризной мысли и чувства. Мы в первый раз в жизни слышали что-то подобное, нас поражала умелость автора справляться с непокорным его материалом. В свою импровизацию Штекгардт, по обычаю всех дилетантов с недостаточною собственной фантазиею, очень часто вплетал всяческие свои музыкальные воспоминания: то кусочки из Баха, то отрывки из Вебера, Моцарта, Шпора или иных нам еще менее известных сочинителей, но мы искренно восхищались всем этим винегретом и забывали из-за него подчас важнейшие свои партии в играх и разговоры в залах. В училищных концертах иногда исполнялись нашими солистами фортепианные сочинения этого самого Штекгардта, но они были еще ничтожнее его импровизаций, сухи и формальны.

Высшее начальство, само преданное музыке, а может быть, воображавшее, на основании того, что во многих книгах написано, что изящные искусства смягчают нравы и облагораживают душу, с радостью веровало в наши художественные наклонности и, в виду многочисленности проявившихся у нас талантов, решило устраивать

концерты. Концерт — это было большое и важное дело для всего училища, в сто раз важнее какого угодно бала и собрания. К нему долго приготавливались, и любезный Карель много месяцев трудился и хлопотал до третьего пота на своем напوماженном лице, а когда наставал великий день, то еще с вечера накануне прекращались в целом училище классы. Да оно и в самом деле нельзя было сделать иначе. Эстрада, выстроенная в большой зале, до вышины ног на портрете императора Николая, в его громадной великолепной золотой раме, еще с прошлого вечера, от вчерашней генеральной репетиции, бывала завалена и заставлена скрипками и контрабасами, и валторнами и тромбонами нанятых нам на подмогу музыкантов. Что ж бы это такое было, если б лекции продолжались в этот день, и все мы, человек 200, целый день были бы в своих классах, т. е. все время вертели бы в большой зале, миновать которую нельзя было, чтоб попасть в классы? Да наверное, ни одного инструмента не осталось бы тогда в целости, их все перепробовали бы мы на сто манеров, вырывая друг у друга из рук, а уж тогда пиши пропало, и конечно, не осталось бы в целости ни одной струны на контрабасах, даром что они толщиной с веревку, на которой быка можно повесить, и ни одного клапана, ни ключа у духовых, даром что они толщиной с кран у паровой машины. Несмотря на все запрещения, и на дежурных солдат у дверей, и запертые замки, мы все-таки, бывало, кто побойчее, разумеется, с Оголиным во главе, успевали-таки иной раз пробраться в большую залу и в удобное время, когда все остальное училище было далеко, с восхищением колотили по литаврам линейками (так как литаврные палочки были осторожно припрятаны) и выдували дикие ноты из валторн и тромбонов. Потом, совершенно счастливые, мы возвращались к остальным товарищам, кочевавшим целый день в скучной праздности и томлении в училищных дортуарах, — больше нас некуда было девать.

Наставал, наконец, вечер, и все училище надевало мундиры. Из шаловливой и шумливой толпы мы превращались вдруг в милых и кротких мальчиков, с улыбочками и поклонами встречавших прибывающую толпу гостей, разряженных сестриц, тетушек и маменек, папенок в звездах, но без вицмундиров. У нас бывали даже печатные программы концертов (разумеется, на единственно приличном тогда французском языке) на маленьких листиках, и раздавались они гг. родственникам не столько нами самими, сколько нашими „воспитателями“, которые, надушившись и наодеколонившись, наподадив и взъерошив седые или белокурые вихры и надев самый новый вицмундир, напропалую резали по-французски с важнейшими из посетителей. Концерты нам всем очень нравились: во-первых, целый день без классов, и, значит, без опасности худых баллов; во-вторых, блеск, свет, сияющая зала (та самая, что в простой вечер освещена лишь была так скудно); потом еще некоторое угощение, разносимое на серебряных подносах громадными гайдуками принца в гербовых кафтанах, и хотя эти важные и серьезные, словно министры, бакенбардисты в большинстве случаев проносили свои подносы высоко над нашими головами, для того чтоб подать их тем, кто того стоит, а не нам, несчастным мальчишкам, однакоже подчас, в минуты размягчения лакейских сердец, перепадало кое-что и на нашу долю. Но вместе со всем этим играла

очень большую роль в симпатиях маленьких правоведов и сама музыка. И до концерта, и после концерта во всех классах было о нём всегда у нас много разговоров.

Состав концертов бывал не слишком интересный и не блистал особенным достоинством сочинений. Да оно и не могло быть иначе: ведь главнейшим образом концерты устраивались для того, чтоб такой-то Миша сыграл что-то на фортепиано, такой-то Петя на скрипке, такой-то Ваня на флейте или такой-то Коля спел что-нибудь своим тенориком, дишкантом или начинающимся баритончиком, — чего же тут можно было ожидать особенного? Настоящих хороших сочинений или еще мало было, либо их не знал наш добрый Карель, явно воспитанный в преданиях самой ординарной немецкой рутины. Бетховен уже лет за 10 перед тем умер, но его тогда еще мало знали даже в Германии и только что начинали пропагандировать в Париже, в знаменитых (но в сущности очень неважных, по рассказам Берлиоза) концертах Парижской консерватории. До массы петербургской публики достигали тогда лишь самые молодые, т. е. посредственные или слабые сочинения Бетховена, поэтому и у нас в училище играли в концертах только 1-ю и 2-ю его симфонии: иногда их исполнял маленький нанятой оркестр, которым дирижировал сам Карель, восхищенный, красный, как пион, и кривляющийся обеими руками и головой, как китайский болванчик, а иногда производили их в концерте пары четыре или пять воспитанников, играющих в четыре руки на нескольких фортепиано, рядом поставленных на эстраде. Все 4 или 5 пар играли одно и тоже переложение в четыре руки, значит, все дело состояло в том, чтоб всем попадать „в ногу“, как один человек, чтоб было громко за десятерых, а если можно, и за двадцатерых, но вместе и ровно и аккуратно, как в один палец. Это попадание в ногу всего больше занимало нас, и мы были наверху блаженства, когда сходило ловко. Этим же карикатурным способом производили у нас иногда и другое слабое, юношеское произведение Бетховена, его септуор. Потом еще, само собою разумеется, играли у нас иной раз увертюру из „Волшебной флейты“, потому что каждый немец считает ее за величайший „chef d'oeuvre“ и венец творчества, вдохновения и технического производства, тогда как это только пресухая, прехолодная и прескучная эквилибристика, с темой, очень нелепо толкущейся на одном месте. Мы мало входили во вкус этой классической знаменитости, но добродушно верили, что в ней сидит пучина премудрости и гениальности. Играли у нас еще разные увертюры третьестепенных немецких композиторов. Солисты-фортепианисты играли всего более Гуммеля и Гензельта, — модные тогда повсюду сочинения Шопена, Листа и Тальберга не допускались еще в училище; наш классик Карель смотрел на них с порядочным высокомерием — не вышли еще, мол, чином. Скрипачи играли фантазии Панофки на „Guido и Ginevra“ или какие-нибудь другие оперы, „Элегию“ Эрнста; флейтисты — фантазии на „Фенеллу“. Хор пел бездарные сочинения кое-каких немецких композиторов, вроде: „Wir ruhen vom Wasser gewiegt“ какого-то Бэлинга или что-нибудь из оперы „Der Tempel und die Judinn“ несколько более известного, но навряд более талантливого Маршнера. Впрочем, бедный и ревностный Карель старался внести в наши концерты и кое-что самое живое и современное. Так, напри-

мер, играли что-то из Мейербера, в то время уже сильно пропагандированного в Петербурге „Робертом“ немецкой оперной труппой. Лучшее понятие о наших училищных концертах дает афиша, случайно уцелевшая в семействе одного моего товарища по классу, С. М. Баранова. Она теперь едва ли не единственная в своем роде, и потому я ее здесь перепечатаю. Она относится к 1840 году. Вот она буквально:

Programme

1. Ouverture de l'opéra de Mozart: La Flûte enchantée, en Mi bémol majeur.
2. Solo de Panofka, pour le Violon, en Ré majeur, exécuté par *Stoïanowsky*.
3. Quintetto de Hummel pour le Piano, en Mi bémol mineur, exécuté par *Gauer*.
4. Romance de Donizetti en Sol majeur, chantée par *Woskresensky*.
5. Gage d'amitié, pièce lyrique pour le Piano, en Si majeur, de *Stöckhardt*, exécutée par *Ott*.
6. Air de Keller, en Ré majeur, chanté par *Ounkofsky*.
7. Septuor de Hummel pour le Piano, en Ré mineur, exécutée par *Stassoff*.
8. Ouverture, avec chœur, de l'opéra: Les Huguenots de Meyerbeer, en Mi bémol majeur.
9. Боже, царя храни!

В этой программе нет имени нашего первого музыканта, Серова: он в этот самый год, весной, вышел уже из училища, и хотя участвовал потом иногда в концертах наших в училищной зале или во дворце у принца Ольденбургского во фраке или вицмундире, но на этот раз отсутствовал.

Да, *Серов* был у нас первым в училище и по музыкальной способности, и по музыкальному образованию. Еще дома, мальчиком он получил такую солидную музыкальную подготовку, как никто из всех нас.

Отец его, Николай Иванович Серов, ровно ничего не понимал в музыке, да навряд ли и любил что-нибудь в ней, но почему-то считал очень комильфотным и бонтонным, чтоб у него в доме производилась постоянно музыка. Когда его старший сын, Александр, был еще маленьким ребенком, у них уже собирався, по зимам, струнный квартет, где главные исполнители были первые скрипки тогдашней петербургской оперы, Семенов и Лабазин. Всего вероятнее, что этот квартет в доме Серовых завел священник Турчанинов, великий приятель Николая Ивановича, сочинитель многих „херувимских“ и другой церковной музыки (в очень сентиментальном, дилетанском и мало музыкальном стиле). Он пламенно любил музыку, хотя мало знал ее, и нередко певал у Серовых, аккомпанируя себе на фортепиано. Старшие двое детей в этом доме, Александр и Софья, оба по натуре очень художественные вообще и музыканты в особенности, прыгали от радости, когда Турчанинов садился за фортепиано, и бежали сказать своей маме, что „бог та-та-та!“ (т. е. священник вот сейчас

заиграет и запоет): в то время бог и священник выражались у них одним и тем же словом. Турчанинов дал, наверное, первый толчок музыкальному развитию и брата, и сестры. Квартет, им устроенный у Серовых, тоже очень сильно повлиял на музыкальное направление обоих.

Когда потом пришло время учиться музыке, обратились к квартетистам. Один из них, Лабазин, порекомендовал в учительницы молодую девушку, Олимпиаду Григорьевну Жебелеву; ей было всего 16 лет, но она была уже сильная музыкантша и отлично начинала давать уроки музыки, солидно и необыкновенно тщательно. Она была дочь старого актера, игравшего с большим успехом на императорском театре роли „злодеев“, хотя он был не что иное, как добродушнейший и милейший смертный на всем земном шаре. Я познакомился с ним уже в глубокой его старости, в 1855 году, когда затеял писать историю русских церковных и иных хоров и мне нужно было собирать со всех сторон сведения от уцелевших представителей русской старинной жизни (о нем я буду еще говорить ниже). Молодая Жебелева уже с ранних своих лет должна была прокармливать свое семейство. Для этого она пошла давать уроки, к чему отлично была подготовлена с детства: она училась сначала у немки Радеке, потом у поляка Марецкого (в конце 1820-х годов одного из лучших петербургских фортепианистов) и из этой школы вынесла самое солидное немецкое музыкальное образование и направление. Мне непременно хотелось рассказать все это, для того чтобы у нас знали, откуда и каким путем пришло к А. Н. Серову, с самого начала, то направление, которое характеризовало его в продолжение главной части его жизни и которому он стал вдруг изменять лишь в последние свои годы. Что касается материальной стороны дела, то благодаря частым урокам О. Г. Жебелевой и еще более частым свиданиям с нею, всегда проводимым за фортепиано в игре в две и в четыре руки, Серов уже лет 8—9 хорошо читал музыку с листа, а в 12—15 лет превосходно. Что же касается стороны художественной, то в него с самых ранних лет заложена была прочная любовь и уважение ко всему немецкому в музыке: других композиторов, кроме немецких, он в то время и не знал. Главным музыкальным репертуаром для него служило немецкое издание „Орепнкranz“, т. е. нечто вроде хрестоматии, содержащей отрывки из разных опер — конечно, немецких. В начале 1830-х годов прибавилась к ним „Фенелла“, любимая опера всего серовского дома до самого конца их жизни. После нее скоро поступил в фавориты всего дома также и „Роберт“.

С таким музыкальным запасом Серов поступил в 1-ю гимназию, но там музыка не только не процветала, но вовсе ровно ничего не значила. Я думаю, во всей гимназии никто даже не подозревал, что между этими 14- и 15-летними мальчиками есть один, который весь день только и думает, что о музыке, ею только и дышит.

Когда Серов поступил в Училище правоведения, дело приняло совершенно другой оборот. Он попал на самую настоящую свою точку. Трудно было бы ему желать почвы благодарнее и соединения условий, более благоприятных для развития его музыкальных способностей. По счастью, в то время еще не было в Петербурге консерваторий, и, значит, ничто и никто не наложил на мнения и вкусы Серова казенного цехового пошиба, неизбежного во всех консерваториях и

безопасного лишь для натур очень сильных и самостоятельных, какою никоим образом не был Серов. Консерваторское направление и классы, наверное, изуродовали бы его с самого же начала. В училище, напротив, никто не вмешивался в его вкусы и настроение, и он мог идти, как самому ему было угодно. Вначале он выступил фортепианистом и на диво всем товарищам-музыкантам и самому Карелю, не могшему довольно нахвалиться им, исполнял а-полл'ный концерт Гуммеля с оркестром, считавшийся у нас по целому училищу геркулесовыми столпами творчества, глубокой значительности, красоты и трудности. Но скоро потом, не знаю по чьему желанию, отца своего, а может быть, и самого принца, он взялся за виолончель и стал ревностно учиться ее технике. Повидимому, он в то время, как и все, считал, что один инструмент другого стоит и что скрипка, что виолончель, что флейта, что кларнет, что фортепиано — все одно и то же, каждый инструмент в своем роде. На деле он должен был бы, кажется, прекрасно понимать, что фортепиано — это целый оркестр, да еще с прибавкой хора и солистов: ведь он на нем исполнял целого „Фрейшюца“, целого „Роберта“, целую „Фенеллу“, и однакоже — огромная непоследовательность — согласился променять фортепиано на такой бедный и тощий, в своей односторонности, хотя и очень нужный в общей массе, осколок оркестра, как виолончель. Серов не имел также в то время еще ничего против учения и исполнения „пьес“ соло, т. е. нелепейшего рода сочинений по всей музыке. Он преспокойно и преравнодушно сносил их, точно будто делом занимался. Впрочем, все самые ревностные труды его ни к чему не повели, и он никогда не был даже и порядочным виолончелистом. Самой большой помехой ему в этом всегда была рука — слишком малая, с короткими, кургузыми и слабосильными пальцами. Несмотря на все этюды и экзерциции, ежедневно ревностно проигрываемые в спальнях училища в продолжение бесчисленного множества часов в году, в антрактах между лекциями, пальцы у него никогда так и не растянулись, не приобрели ни силы, ни беглости, ни эластичности на струнах. У него хватало всего этого только для фортепиано, где система и условия совершенно другие. Одно только у него было несомненно хорошо, когда он играл на виолончели: прекрасный, полный тон. Но для этого необходимо ему было, чтоб пьеса непременно шла в порядочно медленном темпе и не было „пассажей“, всегда ему недоступных. Всего чаще Серов играл, в училищных концертах, фантазии и вариации Дотцауера и других ему подобных ординарных немцев, а иногда просто переложенные для виолончели темы из немецких опер, например, из „Оберона“, „Фрейшюца“, в очень медленном темпе *adagio*. Однакоже и в этом роде он настолько отличался, что принц постоянно приходил в великое восхищение от его виолончельной игры, а также вообще от его музыкальности и незадолго до выпуска его из училища подарил ему прекрасный складной пюпитр из красного дерева, на футляре которого стоял вытисненный золотом стих Горация:

Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.

(Всего достигает тот, кто смешивает приятное с полезным.) Значит, приятное, но не полезное — это была музыка; полезное, но не приятное — это было правоведение и прочие серьезные вещи! Вышло,

однакоже, не совсем так: правоведение никогда не сделалось чем-то полезным для Серова, он проволочил это правоведение кое-как и впоследствии бросил его совсем, музыка же его вышла для него приятна, но редко полезна! Достигал же он и торжествовал на своем веку — редко и мало, вернее сказать, этого с ним почти никогда не случалось. Ничего он не достиг — даже самых коренных своих желаний по части музыки. Надеялся он и добивался от себя одного — вышло совсем другое. А когда впоследствии другие стали осуществлять в музыке то, о чем он мечтал в молодых годах, то сам-то он уже до того изменился к тому времени, что ему была противна и невыносима чужая инициатива, он стал ее преследовать с раздражением, как врага, как вред, как чуму, окислялся все более и более и, наконец, умер — от разрыва сердца!

Можно ли было отгадать подобное превращение, подобный конец в те времена, в 1836 — 1840 годах, что мы с Серовым провели в училище вместе? Как все иначе начиналось в молодые годы. Нет, Горащий решительно не годился в пророки про Серова.

Мои первые сношения с Серовым были единственно музыкального характера. На музыке мы сошлись, и одной музыки касались все наши разговоры в первое время. Нас обоих считали товарищи и учителя первыми двумя музыкантами в училище, и это, я думаю, было справедливо в том отношении, что если мы и играли неважно (он на виолончели, а я на фортепиано), то все-таки больше всех других постоянно интересовались музыкой, старались узнавать в ней новое, пошире и подалее одних виртуозных сочинений, много и читали, и совещались друг с дружкой обо всем музыкальном, а что касается даже и музыкального исполнения на инструменте каждого из нас, то постоянно разбирали один другого и помимо учителей музыкальных искали настоящего выражения в играемом и у себя, и у других.

Но иногда музыкальные занятия Серова были жестоко нарушаемы. Его лишали спокойного духа, для того необходимого, отношения к нему директора и товарищей по классу. Наш директор Пошман, уже я и не знаю почему, терпеть не мог Серова, и Серов отвечал ему тем же: следы этого остались в иных местах его переписки со мною (извлечения оттуда напечатаны в „Русской старине“). Во времена училища Пошман относился к нему с каким-то пренебрежением и так как никогда не мог не только наказать его, но даже пожурить (и ученье, и поведение у Серова всегда безукоризненны), то, по крайней мере, всегда делал вид, будто его „не замечает“, игнорирует, — а это было очень чутко, когда вспомнить, что Серов был вообще один из лучших воспитанников училища и чрезвычайно любим принцем. Может быть, нерасположение Пошмана к Серову произошло от того, что, вообще говоря, „старший класс“, товарищи не любили Серова, а многие училищные отголоски, особенно в первые годы, доходили очень скоро до директора и нередко имели влияние на его расположение к подвластному ему материалу. Все товарищи уважали его за способности, начитанность и образование — этим он, наверно, далеко превосходил их всех, но не уважали и даже почти презирали за слабый характер, за отсутствие воли, за полное безучастие ко всему, не касающемуся лекций, классных занятий и музыки. В течение

4 лет, проведенных в училище, Серов ничуть не отличался тою живостью, сангвинизмом, остроумием, которыми впоследствии так привлекал к себе всех. Он был тогда что-то совсем противоположное, он был вял, во всем тяжел на подъем, неуклюж и неповоротлив, не участвовал ни в какого рода предприятиях училищных, отроду никогда не заходил ни в гимнастический зал, ни в фехтовальный класс, никогда не имел понятия ни о какой игре с товарищами и, кажется, за версту обошел бы те места, где играют в лапту и бары, где летают и прыгают на *pas de géant*. Редко с кем из товарищей он даже пускался в разговоры (кроме разве пары самых ничтожных и неуважаемых в классе), чуждался всего и всех, в классе только приготавливал и слушал лекции или читал, а остальное время либо опять-таки читал, либо играл на виолончели, либо был со мной. Но таких людей, вялых и ничем общим не интересующихся, никогда товарищи не любят, а иногда и преследуют. Последнее именно и случилось с Серовым. Насмешкам и приставаньям не было конца. И уродцем-то карликом его величали, и Квазимодом безобразным (он сам мне рассказывал), и негодной тряпичей, и мягкою слякотью, и бог знает чем еще. Иногда я видел его раздраженным чуть не до истерики, но чаще совершенно несчастным от того жестокого, бесстыдного и пошлого приставанья, которому подвергали его товарищи, особливо рыжий зайка Чаплыгин, тупица из тупиц, ничтожнейший дурак из дураков, не стойивший ногтя на мизинце ноги Серова, но тем не менее очень одобряемый господами товарищами во время своего гнусного приставанья, казавшегося им очень забавным и милым. Их не способна была обезоружить ни вся его детская беззащитность, ни все его неумение быть злым, отпарировать наносимые удары, ни весь его растерянный вид и страдающие глаза, его жалобный голос, когда он им повторял: „За что вы меня гоните? Что я вам сделал?“ У этих прекрасных юношей запас старого помещичьего зверства был слишком прочен по наследству, его ничем нельзя было растопить. Помню, как, придя однажды в спальню, где Серов всегда занимался своей музыкой, я нашел его совершенно убитым, почти плачущим, со смычком в руке и склонившим голову над виолончелью, на которой он не в силах был взять ни единой ноты, — до того его довели преследования и насмешки иных скверных товарищей, которых прочие и не думали останавливать. Худое положение усилилось для Серова особенно с тех пор, как уничтожились, уж я и не знаю почему, как-то сами собой, мало-помалу, около конца 1836 года, те музыкальные заседания после ужина, где Серов играл отрывки из опер. Я его утешал и успокаивал, бранил за малодушие. Но когда он, вздыхая, спрашивал: „Да что же мне с ними делать! Ведь я не умею с ними ни драться, ни браниться! А слов они никаких не понимают... даже не слушают... насмежаются только больше...“, то я, крепко рассердившись, вскочил с табурета, собираясь тотчас пойти и со всеми его врагами расправиться. Неожиданная идея защиты и мщения подействовала на Серова как целительный бальзам; он же сам принялся меня останавливать от нелепой вылазки моей, из которой, конечно, ничего бы не вышло — меня большие верзилы старшего класса в одну секунду измололи бы в порошок, да еще бы заставили „воспитателя“ наказать меня по-училищному как-нибудь. После минутного спора мы оба успокоились, пришли в себя, и мало-помалу всегдашнее

доброе, хорошее, спокойное, даже немножко флегматическое расположение духа воротилось к нему. Мы скоро опять заговорили про нашу любезную музыку. Он взялся за смычок и стал играть мне чью-то виолончельную фантазию на „Оберона“; я ему играл потом „Трио“ Гуммеля, которое прилежно твердил тогда у Гензельта (это была для него новость, так как, по нелюбви к нему Пошмана, он никогда не смел ходить к нему на квартиру, где я проделывал свои музыкальные уроки). В несколько минут завязался у нас музыкальный разговор, и мы быстро перелетели от Дотцауера и Гуммеля к Веберу и Мейерберу, которые нас всего более тогда занимали. Чаплыгины и остальная ему подобная училищная сволочь и гадость улетели вдруг куда-то далеко и надолго — на целый час, на полтора. Этого часа довольно было на то, чтоб бедному Серову набраться терпения и новых сил.

Онакоже у нас с Серовым дело шло не об одной только музыке. Уже и в первый год моей училищной жизни у нас разговоры стали съезжать от времени до времени и на многие другие предметы. Мы скоро открыли, что нас обоих, кроме музыки, одинаково интересуют многие другие еще вещи. У нас обоих была страстная любовь к чтению и величайшая потребность в нем; мы очень много тогда читали, по вечерам в классе, потому что очень быстро справляли все нужное для уроков и лекций и умели выгадывать себе немало свободного времени в дне; сверх того, мы нередко оба читали, тайком, что нам нравилось, и во время лекций у тех профессоров, за которыми не надо было записывать их чтения. Мы перебрали таким образом, в разговорах друг с дружкой, все нами до тех пор прочитанное: у него больше было прочитано по-немецки, у меня по-французски. Мы обменялись. Самым крупным приобретением для меня было при этом, что он меня заставил узнать Бюффона и Гофмана. У Серова была с самого детства величайшая страсть к естественной истории, всего более к зоологии, и он ее развил именно на Бюффоне. Отец Серова и по уму, и по образованию был один из самых замечательных, входящих из ряда вон людей, каких мне только случалось встречать на своем веку. Он имел громадное влияние на образование своего старшего сына, Александра. О нем мне придется еще многое рассказывать в других главах моей автобиографии, там, где речь пойдет о моем знакомстве с ним и с семейством Серовых. Здесь же мне довольно будет указать только на то, что у него была отличная (хотя немного устарелая) библиотека из книг на французском и немецком языках. Томики Бюффона с отличными раскрашенными изображениями четвероногих, птиц, рыб и насекомых просто из рук не выходили у Александра Серова, он читал и рассматривал их без конца и до того наполнен был понятием о том, что ничего нет на свете выше любимого его автора и его собственного отца, что вплоть до гимназии начинал все „важные“ свои разговоры так: „Папа, Бюффон и я“. Его дома долго дразнили этой фразой. Интерес к естественной истории был даже причиной единственной во всю его жизнь *крижи*, совершенной им. Когда ему было лет 10 или 11, его мать повела его, однажды, смотреть альбиноску, которую тогда показывали в Петербурге. Он долго ходил кругом нее, и любовался, и удивлялся, и даже заговаривал с нею, несмотря на свою всегдашнюю застенчивость. Но когда

они уже выходили на лестницу, их догнала немецкая дама, отбиравшая билеты, и с гневом, ломаным русским языком стала требовать, чтобы обыскали „маленьки барин“, что вот сейчас другие видели, как он стянул в карман „чудни бели волоси альбиноска“, один из пучков, разложенных на столе для обозрения почтеннейших „высоких господ“ (hohe Herrschaften). Мать Серова пришла в великое негодование. Как! Ее Александр украл, этот обожаемый мальчик, которого отроду не соблазняли ни гостинцы, ни игрушки, ни все то блестящее, яркое, красивое или аппетитное, что иной раз поворачивает голову самым примерным, самым лучшим детям и заставляет их стянуть по секрету. Нет, это невозможно, это ей слишком оскорбительно было слышать от этой противной немки в мятой шляпе. Но никакая защита и доказательства не помогли, Сашу обыскали — и „чудни бели волоси“ оказались у него в кармане. Вот-то был стыд для его матери! Она краснела даже спустя 20 лет, когда мне это рассказывала. Но тогда она скрывала эту историю от своего мужа (который был слишком горяч, да вдобавок слишком суровой деспот). Она же сама и не подумала наказывать Сашу, во-первых, потому, что никогда не знала, что такое значит наказывать детей, а во-вторых, потому, рассказывала она мне, что слишком хорошо увидела, из-за какого мотива совершилась тут попытка на кражу: тут не было ни подлой жадности, ни низкого движения душевного, тут на сцене был один только сильно возбужденный, чистый интерес к небывалому, невиданному явлению природы. В училище мы с Серовым читали Бюффона с великим восторгом, много о нем разговаривали (причем все-таки нападали на риторичку XVIII века, нам, как русским, совершенно несимпатичную и чуждую), и Серов так увлек меня в сторону естественной истории, что я стал покупать выходившее тогда, выпусками, великолепное иллюстрированное издание в красках: „Dictionnaire universel d'histoire naturelle par d'Orbigny“. Серов в своем восхищении часто срисовывал оттуда в красках же чудесных фазанов, павлинов, львов и тигров.

Он рисовал вообще прекрасно и карандашом, и акварелью, особенно хорошо схватывал сходство, и у меня до сих пор есть его небольшие портреты карандашом, присланные мне впоследствии, в 1840-х годах, из Симферополя, где он тогда служил. Не худо он также мог рисовать небольшие пейзажи с натуры, и семейство Серовых не прожило ни одного лета на даче в Парголово, Ораниенбауме, Ревеле или Старой Руссе без того, чтоб Александр не снял множество изящных местностей карандашом. Он всегда говаривал, что, не будь ему музыка дороже всего на свете, он, наверное, сделался бы живописцем. И в самом деле, у него в натуре было крупное художественное чувство, сильное постижение красоты, поэтичности и живописности. Но каждому внешнему проявлению в этом роде ему мешали две вещи: слишком малое владение техникой, а во вторых — недостаток творческой силы. Способность понимать, схватывать, усваивать, наслаждаться всеми художественными произведениями присутствовала в нем в очень значительном размере, но далеко не так велика была способность самому создавать, и в продолжение всей его жизни сознание недостаточности этой силы в самом себе и было главным его мучением. Так точно было и с рисованием. Создать что-нибудь свое собственное, хотя бы самый небольшой рисунок, было всегда для Серова великим

камнем преткновения. У него не было почти вовсе художественного творческого воображения. И потому-то он вечно мучился и терзался, когда надо было что-нибудь самому выдумать и создать. По части рисования это было у него еще сильнее, чем где-нибудь, и он навеки остался милым, но слабым дилетантом. Он очень любил сказки и повести Гофмана, читал их почти запоем несколько лет сряду, все собиравшись нарисовать иллюстрации к „Коту Муру“, — и никогда не в состоянии был этого исполнить, сколько раз ни принимался и сколько ни любил и ни твердо знал котов — единственных животных, нами обоими любимых за их красоту, силу, грацию, за их ничем не подкупную, за их ничем не сокрушимую, ни лаской, ни угрозой, самостоятельность; всегда везде, где только можно было, мы их наблюдали. После многих напрасных попыток он так и оставил „Кота Мура“ в стороне, точно так же, как множество других рисовальных затей, например, сцены и процессии чертей и чертенят (по гофмановским же фантастическим сказкам), и удовлетворялся тем, что было гораздо легче ему: срисовыванием с гравюр и рисунков всего, что ему особенно нравилось. Так, например, он часто и много срисовывал пером из бойких юмористических и грациозных сцен Gavarni, бывшего в конце 1830-х и в начале 1840-х годов везде в Европе в большой моде. Уже и в эти годы „острое“ и „остроумное“ чуть не более всего нравилось Серову, хотя бы оно было иной раз даже и не очень умно. Это нередко бывало причиной наших споров и сильных моих нападок на него. „Как ты это можешь так радоваться на подобный вздор! — часто говаривал я ему с досадой. — Тут только стоит плюнуть с презрением, а ты вон по-ребячьи смеешься и приходишь в восхищение, даже сто раз сам повторяешь потом, с каким еще наслаждением, весь этот вздор и чепуху!“, и по своей крайней податливости он часто соглашался, что „это, правда, в самом деле так, но что же делать, такая уж у меня натура!“ — а назавтра и послезавтра повторялось опять точь-в-точь то же самое. Понятно, как при таком настроении должны были действовать на Серова картинки Гаварни, в самом деле ярко блестящие умом, едкостью, юмором, остротой, грацией и изяществом. Серов ими просто объедался и опивался и с увлечением срисовывал целые сцены из „Fourberies de femme“, „Les enfants terribles“, „Le carnaval à Paris“, „Les étudiants“ и множество других, черта в черту, буквально копируя даже каждый неловкий штрих, каждое неумелое пятно бойкого, но мало владевшего художественной техникой француза. Точь-в-точь так же рабски копировал тогда Серов картинки из отличных французских иллюстраций к „Гулливеровым путешествиям“, которыми мы вместе восхищались. Все это было в реальном, жизненном роде; но в то же время он не меньше срисовывал из очерков Флаксмана („Дант“, „Гомер“). Эти создания, хотя и в классическом, т. е. условном и выдуманном, стиле, где правдивой жизни слишком мало, но все-таки часто сильные, своеобразные и изящные, мы знали каждый еще дома и любили от всей души. Поклонение Флакسمану — это был один из тех пунктов, на которых мы всего более сходились и где всего более были родственны один другому. Не только в продолжение училища, но и после, когда началась наша постоянная переписка с Серовым, Флакксман был частым предметом наших рассуждений, разборов, восторгов и воспоминаний.

Надо заметить, что насколько училище наше было богато му-

зыкальными средствами и напоминаниями всякого рода, начиная от валторн и библиотеки Кареля и кончая концертами, настолько же оно было скудно материалами и напоминаниями по части остальных искусств. Едва ли не единственная живопись во всем училище — это был посредственный портрет императора Николая, в мундире, ботфортах и порфире, с заложенным, по-всегдашнему, за генеральский кушак пальцем и повороченным в сторону лицом — все вместе в богатой золотой раме. Но тут еще слишком мало было художества и ничто не будило эстетических инстинктов. Мы все толпами гуляли, бегали, шумели, кричали, разговаривали в большой зале, а на этот портрет никогда даже и не взглядывали — не из-за чего было. Но у нас с Серовым была зато своя живопись, которую мы знали и любили и о которой часто толковали друг с другом. Это издание, в нескольких десятках томов, Ландона: „Annales du Musée“, содержавшее изображение в одних контурах всех знаменитых картин, разбойнически отнятых Наполеоном I у всех галерей Европы и свезенных в Париж. Мы оба с Серовым выросли на этом издании, находившемся у каждого из наших отцов. Много годов сряду, в продолжение нашего детства, мы перебирали и рассматривали эти любезные томики в старинных розовых переплетах наполеоновского времени, а когда стали юношами, оказалось, что мы твердо знаем (по крайней мере, в общих очерках) все знаменитейшие картины прежних эпох целой Европы. Какая богатая пища разговоров оказалась тут у нас и по этой части! Мы были тогда самые строгие классики, и Рафаэли, Пуссены и Карраччи, Доменикины и Лессюеры составляли предмет наших восторгов зараз с Рубенсами, и с Тенирсами, и с Остадами. Красивость внешности и некоторая выразительность — вот все, что нам тогда нужно было от искусства, и мы вполне ими были удовлетворены в сочинениях Рафаэлей и Пуссенов. Больше мы не требовали, да, конечно, и не могли требовать: ни о каких других требованиях мы еще ниоткуда не слыхали и образчиков иного направления нигде не видали. Голландцы с своими картинами казались нам тогда милыми и довольно интересными (судя по картинам в Эрмитаже), но куда второстепенными против Карраччей и Доменикинов! Но возвращаюсь к училищу. В сто тысяч раз более, чем в портрете Николая I, было для нас художества в колоссальной голове Христа Торвальдсена, гипсовый слепок с которой (с копенгагенского оригинала) подарен был моему отцу нашим скульптором Гальбергом, а моим отцом подарен потом нашему училищу и поставлен высоко-высоко, под самым потолком, на стене нашей столовой. По малой наклонности всего Училища правоведения, того времени, к изящным искусствам, кажется, никто этой головы никогда у нас и не рассматривал; пожалуй, большинство ее даже и не заметило. Да и что мудреного? Ведь тут, в столовой, дело шло о том, как бы побольше получить блинов и сырников или же покрупнее краюхи слоеного пирога с малиной, или еще куски говядины под красным соусом, по возможности, без противных жил, — до Торвальдсена ли и до его ли „Христа“ тут было! Но мы с Серовым, как одни из наименее жадных и наиболее занятых тем, что нам художественно нравилось, частенько поглядывали со своих скамеек на ту белую колоссальную голову, полную благородства и благодати, и нередко разговаривали потом друг с дружкой о том, какой это великий художник Торвальдсен! Мы тогда

еще веровали в гениальность его, восхищались его „Процессией Александра Великого“, где ассирийские костюмы, скопированные с ассирийских барельефов, казались нам верхом реализма и шагом искусства вперед; восхищались его медальонами „Ночь“ и „Утро“ (в сущности, слишком уже посредственными), сердиты были на его сухих и совершенно бездарных „Петра“ и „Павла“, слепки с которых поставлены были на Невском, перед лютеранскою церковью, но до того приходили в восторг от его „Христа“, что когда в 1840-м году Серов вышел из училища, я первым делом подарил ему на новоселье и для художественного „освящения“ его комнаток, гипсовую статушку торвальдсеновского „Христа“, величиною с аршин, купленную на мои собственные, очень невеликие деньги. Серов поставил ее над своим маленьким старинным органом, за которым проводил тогда все дни (кроме сената) и чуть не все ночи, между бюстиков Гете и Шиллера, так как обоих их любил до страсти, особливо первого, я думаю, больше всех писателей на свете, даже больше самого Гоголя, а этого мы оба страстно боготворили — беспредельно.

Наверное, никто в целом училище так не дивился на Серова и не восхищался им, как я. Еще в первый раз в жизни я видел собственными глазами такую многостороннюю, такую развитую и сильно образованную, такую даровитую натуру, какая у него была. Несмотря на разные прекрасные исключения, несмотря на то, что в училище было немало и умных, и хороших, и честных, и благородных, и образованных мальчиков и юношей, все они были для меня дрянь и мелочь в сравнении с Серовым. Пока дело шло о классах и классных делах, о наших „политических“ и „домашних“ убеждениях, те все, лучшие, были для меня высоки, и дороги, и любезны, и я с большим увлечением проводил с ними время. Но все стушевывалось и бледнело, когда мы встречались с Серовым и проживали с ним по многу часов вместе. Правда, я часто и сильно корил его за индифферентизм или сонную апатию ко множеству вещей, важных для каждого юноши в училище и вне училища, с досадой говорил ему, что вот за что именно он всего более и любит Гете: за присутствие тоже и у него в натуре, в громадной дозе, проклятого ничем не возмутимого спокойствия и индифферентизма: недаром, дескать, его отец, Николай Иванович Серов, поминутно говаривал ему: „Александра, ведь ты — лимфа противная!“ — и в ответ мне на все это Александр Серов, наклонив голову, тоже и сам часто соглашался со мною и охотно жалел о „нехватках“ своей природы. Но скоро мне приходилось забыть все мои упреки и запросы, так он подкупал и увлекал художественностью своей природы, своею бесконечною гибкостью и способностью схватывать и понимать, входить в какую угодно роль, чувство и положение. Уже с тех молодых лет я часто звал его, именно вследствие этой его способности — „актером“. Лучшего собеседника невозможно было бы сыскать на целом свете. Он, как воск, гнулся во все стороны, принимал какие угодно формы и направления, взпуски бежал по какому хотите намеченному рельсу, разбрасывая по пути чудеснейшие и красивейшие вариации на любую попавшуюся тему. Твердых убеждений у него никогда не было, и все самые важные верования свои он много раз переменял в жизни, то взад, то вперед, именно как актер свои роли, в которых он может быть одинаково прекрасен, но

которые не составляют сущности его природы и жизни, — но зато тем чудеснее был в беседе, в разговоре этот разносторонний, многоспособный Протей, поминутно оборачивавшийся, незримым волшебством, на сто разных манеров и представлявший сто разных лиц и натур. С Серовым можно было прожить сто лет вместе и никогда не соскучиться. Он чудесно читал стихи и прозу, был великолепный актер для ролей комических (об одном домашнем театре, где он у нас участвовал и для которого написал музыку, у меня будет говорено в следующей главе, когда дело дойдет до 1844 года), веселость его дома и в обществе — в противоположность училищной сумрачности и вялости — была заразительна для всех. Танцевать в маленьком домашнем кружке, проделывать при этом сто забавных штук, семена маленькими и коротенькими ножками, чуть не на голове ходить, войдя в веселый азарт, — все это было Серову около 20-х его годов делом самым любезным и обычным. Но всего лучше он для всех бывал, когда садился за фортепиано и играл. Для этого не надобно было много его упрашивать, он охотно и сам шел, где только было фортепиано и ноты. Наизусть он никогда и ничего не мог играть: музыкальной памяти у него вовсе не было, даром что была удивительная память для всего остального. Замечательно, что и слух музыкальный был у него очень несовершенен: в хоре и оркестре он редко мог замечать ошибки и неверности, а в каком тоне идет исполняемая пьеса — он никогда не различал. Играл он уже и до училища очень хорошо, но в продолжение 4-х лет, проведенных в училище, он стал играть еще лучше, даром что тут у него скоро пошли уроки на виолончели: дома, по воскресеньям и праздникам, он играл по целым дням и не думая пойти в гости или куда бы то ни было. С годами у него все более и более прибавлялось „тона“ в игре и выразительности. Правда, выразительность эта никогда не доходила у него до глубины чувства и страстности, вовсе отсутствовавших у него в натуре — и это всего более выказалось впоследствии во всех трех его операх, — но все-таки он так играл, он так выражал, как немногие, и не было такого человека, даже самого прозаичного, из всех знакомых и незнакомых, слушавших его, кто бы не оставался поражен или по крайней мере хоть удивлен. Его отец, Николай Иванович, очень гордился его музыкальностью и хотя сильно нападал на него за то, что он придает слишком много значения музыке, „будто и в самом деле что-то серьезное“, но любил им хвастаться перед приятелями и знакомыми и обыкновенно, садясь в своей голубой гостиной за вист с разными обер-секретарями сената, начальниками отделений, директорами департаментов и помощниками статс-секретарей, тотчас же командовал: „Александр, садись, играй из „Фрейшюца“ арию Макса“, и от времени до времени подпевал, фальшиво и нескладно, вперемежку с горячими спорами о тузах и двойках.

Что касается до меня лично, я был в таком же восхищении, как и все в училище или в доме у Серовых, от игры Александра чего-нибудь из маленьких сонат Моцарта и Бетховена и еще больше из опер; но вдобавок ко всему этому, я был в великом восторге от всей вообще даровитости и гибкой многоспособности его. Быть с ним это было для меня постоянно истинное наслаждение. В те времена ни я, да и никто из Серовых не знал, что главной причиной этой многоспособности и

даровитости—было еврейское происхождение. Мы все узнали это лишь гораздо позже, уже в начале 1840-х годов, после выхода Александра из училища и когда я стал довольно часто ходить к Серовым в дом. Однажды пришел я к ним как-то на праздниках, вечером, по-всегдашнему с большим свертком нот, чтоб нам с Александром играть в четыре руки. Я нашел его со старшей и любимой сестрой его, Софьей, почти столько же даровитой и многоспособной, как он сам. Они были в необыкновенном, еще невиданном мною состоянии духа. Они прыгали и били в ладоши около фортепиано, на котором только что играли, и громко кричали мне: „Вольдемар, какое счастье! Какое счастье! Вообразите — мы жиды!“ Я остановился на пороге, как вкопанный, не зная, что это такое: шутка ли, новое ли баловство какое (на это оба они были мастера) или что-нибудь в самом деле серьезное? Они подбежали ко мне и, продолжая хлопать в ладоши, объявили мне, что вот только сейчас „мама“ рассказывала им, что они оба такие способные и живые, прямо в дедушку, Карла Ивановича (ее отца), а он был еврей родом. И мы все вместе принялись радоваться: у нас уже давно евреи считались самым многоспособным и талантливым народом. Александру и Софье Серовым „быть прямо в дедушку“ — тоже дело было чудесное, и было тут чему радоваться: Карл Иванович Габлиц (первоначально „Габлицль“, по австрийскому говору) был один из очень замечательных государственных деятелей времени Екатерины II и главный помощник Потемкина в устройстве и обезевропении Крыма, когда этот азиатский благословенный край перешел в русское владение. Габлиц умер сенатором и кавалером множества орденов, но несмотря на это до глубокой старости сохранил весь свой чудесный, благородный и великодушный нравственный склад, всю силу прямого и светлого ума, всю многостороннюю свою даровитость. Кто-то из современников, получше, даже напечатал его биографию отдельной брошюрой (ныне очень редкой). В продолжение всей жизни Александра Серова мы нередко припоминали его еврейское происхождение, когда говорили о его собственных великопепных задатках и качествах, и он всегда с радостью пускался в рассмотрение своего „еврейства“. Какое счастье для него, что такого происхождения его никто и не подозревал в училище: одним счастливым мотивом больше было бы наруку тупице Чаплыгину и другим училищным злым болванам. Быть евреем во времена императора Николая Павловича! Куда как было это некрасиво и неудобно. Что же касается до Александра Серова, то его физический еврейский тип с годами все больше и больше обозначался в самых резких чертах: я думаю, со мною согласится всякий, кто в последние годы видал его в лицо или рассматривал последние его фотографические карточки.

Но когда я говорю об „еврействе“ Серова, я даже не знаю, нужно ли мне и упоминать о том, что, содержа в себе все лучшие стороны этой национальности, он не имел и тени худых ее склонностей. Он был само благородство и само бескорыстие, сама честность и великодушие и, несмотря на свою иной раз вялость и апатичность, готов был, когда обстоятельства того требовали, на подвиги самого беззаветного самопожертвования или, по крайней мере, забвения своей личности. Следующие главы представят, я надеюсь, не одно тому доказательство.

Учился он у нас в правоведении отлично (как и прежде в 1-й гимназии), и если бы судить по дарованию и знанию, а не по каким-то изумительным соображениям профессоров, инспекторов, директоров и еще более близоруких училищных советов, должен был бы быть выпущен — *первым*. Но этого не случилось, и вместо него поставили тремя первыми — каких-то изумительных тупиц, о которых потом никто никогда не слышал ничего. Что ж! Пускай! Эта смешная несправедливость сделала вред только самому училищу: кто знает личность Серова, может только с изумлением рассматривать мраморную доску с золотыми буквами в большой зале училища. „Кто этот неизвестный, написанный тут на первом месте, за первый выпуск?“ — спросит он. И как было не поставить тут для славы училища талантливого, способного, высокообразованного, умного Серова? Или, может быть, эти „неизвестные“ именно и были слава и гордость училища, великие и глубокие правоведы, принесшие необычайную пользу отечеству высокою деятельностью ума, сердца, „знания?“

Никто не отвечает — да и отвечать-то нечего. Только что гадко и обидно.

Но остался от тех времен маленький памятник, — созданный художеством, именно как и следовало для Серова, где он поставлен на самом первом месте. Это картина, написанная по заказу нашего принца Петра Георгиевича, незадолго до выпуска Серова из училища, вместе с остальным нашим „первым выпуском“. Представлена большая зала училища, по сю сторону двух дорических колонн, разделяющих ее на две половины. Вдали же, в углублении перспективы, портрет императора Николая; вдали же, по зале бродяж и сидят разные наши товарищи, у дверей — один из солдат стоит, вытянувшись во фронт, в своем зеленом воротнике и длиннополом сюртуке; по самой середине, наперед, как водится, все высшее начальство, директор, „воспитатели“ и „батюшка“ Михаил Измайлович, в шелковой лиловой рясе: к нему подходят под благословение большие и малые, галунные и безгалунные, целая тут кучка молодых правоведов стоит. Но решительно на первом месте — Александр Серов, в профиль, в мундире и со шпагой, с треуголкой подмышкой, как будто „дежурный“ по училищу, во всей парадной нашей форме. Он вышел очень похож тут, немножко вялый и унылый, отставив и согнув одну ногу в коленке, как всегда стоял немножко разгильдяем, белокурый карапузик на коротеньких ножках, с большой головой и крупными чертами лица. Портрет, как и вся картина, не мог быть неудачен: картину писал Заряно, впоследствии столько знаменитый своими портретами, но тогда еще не решавшийся к ним перейти окончательно, несмотря на крупное свое мастерство, и больше державшийся все еще только перспектив. Принц не хотел или не мог вмешиваться в дела баллов и соображений училищного совета; но он от всей души любил и уважал Серова и за музыку, и за все; сердце и таинственное какое-то чувство подсказывали ему, что вот кто тут в училище первый. И он так и сказал Зарянке нарисовать Серова на своей картине — *самым главным, первым, дежурным по училищу, представителем его*. Таким Серов навсегда и остался и на картине принца в кабинете, и в действительности.

VI

Тот год, когда Серов вышел из училища, 1840-й год, был для меня, во многих отношениях, годом перелома и началом новой эры. Во-первых, я расставался с человеком для меня самым близким, с которым привык видеться и жить вместе, чувством и мыслями, всякий день; во-вторых, я перешел в этом году из низшего курса в высший и тем самым становился, по казенному училищному счислению и по классным занятиям, — юношей; в-третьих, с этого года для меня начался новый, более прежнего сильный прилив художественной жизни и в училище, и вне его.

Отсутствие Серова в моей ежедневной жизни было для меня ужасной потерей; Серов говорил, что для него тоже слишком было чувствительно мое отсутствие, несмотря на то, что он вышел на полную свободу и что у него началась совершенно новая жизнь. Чтоб поправить нашу утрату, я предложил Серову — переписываться. Он, конечно, согласился, и в течение тех трех лет, что я оставался еще в училище, т. е. с осени 1840 по весну 1843 года, я получил от Серова около 50 писем, сам написал ему, наверное, столько же, если не больше, и переписка эта, сделавшаяся для нас привычкою, продолжалась и впоследствии, даже после моего выхода из училища, особенно потому, что с 1846 года Серов был переведен на службу в Симферополь, а потом во Псков. С 1840 по 1843 год я посылал ему свои письма обыкновенно по воскресеньям, через одного товарища по классу, Жулковского, который всякое воскресенье бывал в гостях у Серова, а вечером, возвращаясь в училище, приносил мне конверт с длинным письмом Серова, писанным в несколько присестов, постепенно, в течение всей недели, точно так же как и я свое послание писал по кускам, постепенно, в продолжение всей недели. Писание такого письма, приготовление к нему, наполняли, наверное, большую долю всего моего училищного времени; только одна меньшая половина оставалась в моем распоряжении для классов, музыки и всего более для чтения. И это было вовсе не худо. Училище ничего не теряло через такое хозяйство и распорядок: чтением и перепиской с Серовым я в самом деле „воспитывался“ и „рос“, т. е. достигал именно того, чего всего более должно желать училище для своих воспитанников.

Переходя в высший курс, каждый из нас думал, что вот, наконец, мы вступаем в настоящее „святое святых“, вот сейчас отдернутся какие-то завесы, вот мы, наконец, увидим тайны науки, великой, широкой, глубоко серьезной. Скоро мы убедились, что ожидания были напрасны. Никаких завес не отдернулось, и мы продолжали слушать то, что прежде слушали. Никаких новых, более широких взглядов не оказалось, продолжалась вся та же узкость и ограниченность, только под другими заглавиями, что-то вроде плохих гостинцев, завернутых в богатые цветные бумажки с кружевом и золотом. Ничего живого,двигающего вперед, одухотворяющего, раздвигающего горизонты мысли. Одна только самая ординарная схоластика, имена, цифры и голые факты — и более ничего. Во-первых, и самое время-то было такое, когда вовсе речи не шло о том, как бы развивать людей и дать расти их интеллектуальным силам, а во-вторых, и наши преподаватели

были все такой народ, который если б и захотел, то не знал бы, чему еще нас учить и в чем нас просвещать, кроме того, что стоит в книжках, одобренных самою невежественною, глубоко темною цензурою тогдашних времен. Наш профессор уголовного права, Калмыков, считался тогда в России одним из светил науки права, и училищное начальство считало за особенное для себя счастье, что успело его залучить к себе в училище. И действительно, как было бы и считать иначе? Калмыков был один из молодых студентов Педагогического института, отправленных за границу, по идее Сперанского, за их „блестящие способности и знания“, чтобы прослушать там курсы лучших профессоров и возвратиться домой тоже и самим зрелыми профессорами, столпами науки и знания. Не знаю, как другие, но Калмыков возвратился таким же ординарным человеком, каким поехал. Может быть, и те немецкие тогдашние знаменитости права, которых он с благоговением ездил слушать, тоже и сами не далеко ушли от пошлейшего школьного доктринерства, и потому-то он ничуть не удовлетворил наши ожидания. „Да что же это за высшая, глубокая наука, — говорили мы после лекции друг с другом, — когда тут ничего нет, кроме казенщины и ординарщины! Вот-то удивил, торжественным и патетическим голосом выкрикивая с кафедры, что „наказание требуется самою идеею божеской справедливости“ и что ненаказанное преступление — есть оскорбление божеству! О, педант толстокожий! Неужели такую непроходимую чепуху (да еще по Канту, как этот нас уверяет) читают и взаправду в немецких университетах, этих для нас Монбланах и Чимборазх знания и истины, в Германии, этой для нас пучине глубины, премудрости, недосягаемого разума? Неужели там у них ничего лучше нет? Чорт с ним совсем, с этим Калмыковым, — но что делать, давайте долбить его глупости“. Другой профессор, некто Палибин, приводил нас в изумление, читая нам под заглавием „Государственное право“, прямо статьи из Свода законов, которые мы должны были заучивать слово в слово по его литографированным запискам, перечисляя, без малейшего пропуска, все „департаменты“, „отделения“ и „столы“ министерств, губернских правлений и других мест, и тут же должны были в зубряжку пересчитывать „предметы их ведомства“. Спрашивается: какая разница была между таким зубреньем государственного права в „высшем курсе“ у Палибина и зубреньем географии в „низшем“ у полковника Вранкена, с его дубинными стихами о „произведениях страны“: дегтя, канатов, сахарного тростника, щетины и всего прочего? Ни того, ни другого мы никогда не дозубрили, как ни старались наши высшие и низшие преподаватели. Но, надо заметить, всего более поражал нас тот пафос и энтузиазм, с которым Палибин, пришепетывая, и свистя, и шипя, но тоже вместе и грозно рыча, произносил те пассажи из статей Свода, которые всего более любил. Когда же он громовым голосом провозглашал: „Император всероссийский есть монарх самодержавный и неограниченный, которому повиноваться не только за страх, но и за совесть сам бог повелевает!!!“, то для последних слов у него был всегда прибережен такой голос и такое выражение, от которого все стекла дрожали в окнах, а мы думали, что мы чуть-чуть не сами евреи, а перед нами чуть-чуть не сам Моисей, сходящий с горы со скрижалями в руках. — Еще один профессор, Шнейдер, был человек

великолепный по прекрасной душе, благородству и энергии своей. Его все у нас любили и уважали от всего сердца. Он многим из нас сделал великое добро, отстаивая в совете училищном наши права и училищные заслуги, помогая одному перейти из класса в класс, другому — получить, при выпуске, тот или другой чин, наконец, спасая еще более многочисленных из нашей среды от наказаний, а иногда и от исключения из училища. Все его у нас любили от мала до велика, и я думаю нет никого из бывших в те времена в училище, кто не сохранил бы о нем самого благодарного, полного симпатии и уважения воспоминания. Но как профессор он казался нам тяжелым немецким педантом, со всем своим „римским правом“, которого мы никак не соглашались признать чудодейственной силой, долженствующею прочистить, осветить и направить все наши понятия о праве, о всем справедливом, несправедливом, законном и преступном. Нам казалось, что тут излагаются все такие ординарные вещи, которые мы очень хорошо знаем и без всякого классического римского права: например, что нельзя строить свой дом на чужой земле, нельзя продавать яблоки из чужого сада и тому подобные необыкновенные, никому не известные истины. „К чему это он нам провозглашает, да еще с таким патетическим энтузиазмом, — говорили мы друг другу, — что не должно признавать законным тот договор, в основу которого положена нелепость? Вот он, бог знает как торжественно, декламирует, что ничего не значит такой договор, где сказано, чтоб один из договаривающихся *pu-dus sal-ta-ve-rit in fo-go* (проплясал бы голый на площади)? На что нам этот вздор, да еще непременно на латинском языке, да еще каким высокопарным, гнусливым, протяжным голосом! Точно мы и так не знаем, что чепуха есть чепуха! Чему тут учить посредством римлян и Юстиниана?“ Если б мы уже и тогда знали все карикатурные нелепицы фребелевской системы, наверное, мы тогда так прямо и сказали бы: „Вся эта классическая ветошь, весь этот великий универсальный „юридический разум“ — тот же Фрëбель, расспрашивающий ребенка, где потолок и где дверь, где нос и где правая рука, как называется стул и как зовут господина учителя?“ — Профессор латинского языка, Гримм, издала казавшийся нам необычайным каким-то светилом, оказался таким же обыкновенным учителем, как прежний наш Михлер в маленьких классах. Вся разница была только в том, что у этого мы переводили из одних латинских писателей, а у того — из других, вот и все. Впрочем, оба были премилые, хотя немножко крикливые малые, один помоложе, другой постарше, и оба почти совершенно не знали по-русски, так что нередко иные между нами, из глупого, непристойного школьничества (впрочем, довольно забавлявшего класс) иной раз переводил Гримму *sacerdos* не „жрец“, а „жеребец“ и многое на тот же лад. По-латыни у нас никто не выучивался порядком, и, я думаю, не только теперь, но через 2—3 года после училища все лучшие наши доки ни одного слова не поняли бы ни в одной латинской надписи, очутившись, например, случайно в какой-нибудь католической церкви или рассматривая подпись под какой-нибудь старинной гравюрой. В том-то и беда, что солидности у нас было мало в ученье и слишком много фольги напоказ! В высших классах было у нас „предметов“ по 16, по 17. Что это такое было и на что? Не угодно ли допросить кого-нибудь из старых правоведов,

начиная с тайных и действительных тайных советников и разных орденов кавалеров и кончая титулярными советниками и губернскими секретарями, что они помнят из „энциклопедии права“, проповеданной нам с кафедры (вдобавок ко всему остальному, по-немецки) нашим сухопареньким музыкантом в белом галстуке и с Анной на шее, Штёкгардтом, или из „межевых законов“, которые нам мычал коровьим голосом бывший землемер Малиновский, нечто вроде добродушнейшего гиппопотама в мундире, неповоротливый, со сгорбленной шеей и никогда не мытыми руками, или, наконец, из „логики с психологией“, читанных нам нашим законоучителем старательно и серьезно, но в том совершенно ничтожном духе, который был предписан трусливою и невежественною опекою тех времен — „толкуй, дескать, о сухих алгебраических формулах сколько душе угодно, но до какого-нибудь настоящего дела дотронуться — боже тебя сохрани!“ Как подумаешь, какая громада брошенных денег, понапрасну истраченных хлопот, без толку ухлопанного времени! И ведь за все это нам ставили баллы, и мы отвечали (иные даже „очень хорошо“ и „превосходно“), иных награждали за все эти классы, других наказывали. Но была ли, в сущности, большая разница между знающими и незнающими, между высоко и низко отмеченными по ученью, особливо по части ученья права? Не думаю. Жизнь и служба совершенно иначе рассортировали впоследствии гг. правоведов, и все эти „энциклопедии права“ и многое другое — решительно пошли прахом.

Всего лучше процветали в училище в наше время языки. Французскому и немецкому языку научались у нас всего лучше, особливо первому, и это было очень кстати, так как навряд ли другое какое заведение доставило Петербургу и вообще России столько ловких танцоров и любезных кавалеров, ну — а по этой должности, известное дело, без французского языка и ступить невозможно. Находились такие молодцы, которые даже и по части мертвых языков оказывали способности: не только шли изрядно по-латыни, но даже пожелали на свой счет учиться греческому. Вздумали, переговорили друг с дружкой, сложились на свой счет, спросили директора, тот позволил с удовольствием, и тогда стал ходить к нам раза два в неделю Шифнер — тогда еще начинающий молодой ученый, впоследствии один из знаменитейших филологов нашей Академии наук по части всевозможнейших восточных языков: тибетского, монгольского, всяческих сибирских и кавказских. С удовольствием теперь вспоминаю, что и я принадлежал к маленькой кучке „добровольцев“ греческого языка и без всякого зазрения горжусь тем, что не был ничуть ленив (как многие из товарищей) и находил время, несмотря на всю музыку и чтение, учиться по собственной охоте еще и греческому языку.

Кроме языков, в высших классах составляли у нас крупное исключение, среди остальной бесцветности, две науки: политическая экономия и судебная медицина. Мы с большим любопытством ждали всегда и тех и других лекций; и не мудрено — в обеих науках, было, наконец, что-то живое и жизненное для нас. Преподаватели наши по этой части были далеко не бог знает что и очень мало имели понятия о современном положении своей науки в Европе. Они все нам читали свои лекции по тем самым курсам, по каким сами учились.

Притом же наш политико-эконом Уткин был ревностный сельский хозяин и весь год сеял и поливал свои огороды где-то в глуши на Охте и говорил „тетерича“ и „гостода“ (потому что не мог произносить букву п), чем до слез смешил нас, а наш судебно-медицинист Спасский, будучи тоже и эскулапом училища, сильно надоедал всем сильною приверженностью к пациентам из князей и графов, почему, например, любил объявлять прямо в классе, одному князю Львову, что вчера виделся с его мамашей и вот сегодня привез ему в лазарет, из особой дружбы, пол-фун-та ви-но-гра-ду, купленного им самим (на собственные деньги!), и еще больше надоедал всему училищу тем, что каждого мальчика, пожаловавшегося хоть на головную боль или на обрванный палец, непременно подозревал в „шалости“ и грозил ему перед носом своим эскулапским пальцем с перстнем. Но, несмотря на все это, мы любили их курсы, хотя бы и старые, и с восхищением слушали теории Рикардо и Мальтуса о законах увеличения народонаселений, о правильности рождений и смертей, о государственных долгах и деньгах, о величии Адама Смита, Росси и Жан-Батиста Сэ. Мы ничего подобного отроду еще нигде не слышали и не читали, все это так близко соприкасалось с живою жизнью — и оттого-то все мы вдруг превращались в прилежнейших слушателей, и никто худых баллов никогда не получал: все знали и помнили очень твердо, что было читано.

Еще жгучее был интерес на судебно-медицинских лекциях Спасского: ведь тут дело шло о еще больших неслыханных чудесах, о насильственных смертях, отравлениях, ранах „тулыми и острыми орудиями“, о преступлениях, совершенных в „Schlaftrunkenheit“, т. е. человеком, еще не совсем проснувшимся от сна, о страстях (слово совершенно для нас новое и строго вытолканное вон из всех наших курсов логики и психологии, словно их вовсе не бывало на свете), о воле и безволии человека, о „невменяемости“ по указанию самой природы и т. д. От всего этого широко раскрывались у нас глаза, никого уже не было, кто бы читал постороннюю книгу во время лекции, а когда дело пошло о том, чтоб итти в Маринскую больницу на вскрытие трупа (куда — смешно сказать — начальство посылало не всех, а лучших!), все в один голос просились и хлопотали, чтоб попасть в список. Многим сделалось в больнице дурно (всего больше первому нашему запевале, Оголину: каков он ни был молодец и храбрый из храбрых, а сначала побледнел как полотно, а потом вдруг упал в обморок), даром что нам, перед походом в больницу, дали по рюмке мадеры: мы ведь были уже „большие“, со шпагами, в высшем классе училища, значит, пить вино уже позволительно. Интерес к этому тут совсем другой был, чем к „Меровингам“ Шульгина, к его „борьбе буржуазии с аристократией“ и „пап с императорами“ — все по Гизо. Это все было такое далекое, чужое, мертвое, как мумия, — а то такое близкое, свое, теперешнее, сейчас и везде совершающееся!

Надо было тоже посмотреть, что сделалось с училищем нашим в 1841 году, весной, т. е. через год после выхода из училища Серова с его товарищами, когда происходили выпускные экзамены второго нашего выпуска и один из воспитанников этого выпуска, Калайдович, докладывал публично, как адвокат и судья, гремевшее тогда по всей Европе дело знаменитой французской отравительницы Лафарж. В этот

день к нам названо было, в виде почетных гостей, оппонентов и экзаминаторов, множество считавшихся тогда лучшими сенаторов, обер-прокуроров сената и начальников отделения министерства юстиции: училище хвасталось тут одним из самых даровитых своих правоведа. Это был Калайдович, сын знаменитого русского филолога и историка древней нашей литературы, московского профессора К. Ф. Калайдовича, сподвижника и помощника графа Румянцева в деле народного просвещения. Молодой Калайдович был действительно один из самых выдающихся товарищей наших: прекрасно образованный еще дома, много читавший и до училища, и во все время своего пребывания в нем, горячий, пылкий, одаренный даром слова, умный, честный и светлый головою, он был бы, наверное, одним из самых отличных адвокатов, если б дожил до 1864 года и свободных судов. В этот раз, при выходе своем из училища, он вздумал публично защищать ту самую Лафарж, которую присудили к смерти в Париже и в пользу которой все-таки многое можно было сказать, на основании разных подробностей событий ее жизни и последней деятельности, вовсе не разъясненных процессом. Калайдович взялся за такое восстановление невинности со всем жаром новичка и со всею ненавистью к казенному суду 20-летнего чистого великодушного юноши. Его речь длилась несколько часов, и чем дальше он шел, тем пламеннее разгорался и страстнее, увлекательнее становился. Когда он кончил, вся зала загремела аплодисментами; мы, товарищи, просто выходили из себя от восхищения и радости, кричали и хлопали в ладоши, как сумасшедшие, кого-то оправдали, кого-то вырвали, хотя бы даже не в действительности, а в стенах нашего училища, из когтей гнусного палача, и это сделал один из наших — какое счастье могло в ту минуту сравниться с нашим! Утопавшего вытянули перед нашими глазами из воды, какое же нам было дело, преступник ли он, или не преступник! Да еще вдобавок мы, как умели, протестовали тут против отвратительной казни, совершенной где-то, кем-то и зачем-то! Сами высокие чиновники, в звездах, белых галстуках и лентах, тут присутствовавшие, были увлечены, сколько могли, тоже аплодировали и отпускали комплименты Калайдовичу. Но один из самых „важных“ и „солидных“, обер-прокурор уголовного департамента сената, Карниолин-Пинский, считавшийся в те времена великим юридическим светилом, подошел к Калайдовичу, взял его за руку, жал ее в своих пухлых, лимфатических руках, сначала поздравлял и похваливал Калайдовича, но потом стал доказывать по пунктам и потрясая пальцем, по своей всегдашней начальнической привычке, почему Лафарж в самом деле отравительница и почему ее оправдывать не следовало. Мы слушали, столпившись кругом, — и глядели на него в ту минуту, как на врага. „Ты там пой, мол, что хочешь, а наш Калайдович оправдал... оправдал, и у нас всех вот и до сих пор сердце дрожит, а ты, негодный, мертвый сухарь, убирайся скорее вон со своим проклятым чиновничьим красно-речием!“ И только он кончил, только он отошел, мы опять стали хлопать в ладоши Калайдовичу и кричать ему bravo, и жать руки, и обниматься, и целоваться с ним. День был чудесный, солнце светило золотыми столбами во все окна большой нашей залы, и мы были — счастливы, как редко случается в жизни.

Впоследствии я этому самому Калайдовичу обязан был первым

выступлением своим на литературное поприще. В 1847 году, уже будучи обер-секретарем сената, он был переведен в Москву и порекомендовал меня редактору „Отечественных записок“, Краевскому, чтоб продолжать после него обзоры исторической литературы французской, английской и немецкой. Я же сам предложил вдобавок писать в том же журнале фельетон музыкальный и художественный, что и было принято.

Да, чувство законности и справедливости было в то время очень сильно в нас. Всякая неправда, несправедливость лично оскорбляли нас, и мы не хотели оставаться пассивными жертвами или только зрителями: нам хотелось тотчас же высказать свое негодование, свою досаду, свою злобу — публично, всей своей массой, как один человек, хотя бы только в стенах своего класса. Я живо помню одно событие, которое очень ярко обрисовывает это наше настроение. Наш директор Пошман, вообще человек добрый и снисходительный, был неумолим и жесток только в одном пункте: это когда у кого-нибудь из воспитанников (конечно, старших классов) оказывалась некоторая неуказанная болезнь. Это было для Пошмана нечто вроде пункта помешательства: тут уже он становился не только упрям как осел, но просто жесток, и никакие просьбы, никакие доводы и резоны не помогали; вместо того, чтоб пожурить, взыскать, наказать (если уже это было так необходимо по училищным и вообще по тогдашним правилам) — а главное, вместо того, чтоб поскорее и получше лечить больного — он становился вдруг свирепым, неумолимым, доходил чуть не до бешенства и виноватого непременно — выгонял из училища. Не правда ли, какой прекрасный, какой умный педагог! Что, если бы весь свет вздумал так действовать — ведь, пожалуй, пол-России пришлось бы повыгнать отовсюду из училищ, университетов, полков, монастырей, откуда угодно, все это в честь чистейшей доброй нравственности. Мы уже не раз были свидетелями такого варварства. Вдруг эта самая болезнь оказалась у одного нашего товарища, кн. Трубецкого, и никто бы этого, вероятно, не знал, кн. Трубецкий преспокойно бы вылезился, и делу бы конец, но его дядя и попечитель, сенатор Горголи, когда-то прежде бывший обер-полицмейстером, на основании приобретенных в этой должности понятий и привычек, счел своею священнейшею обязанностью приехать в училище и рассказать Пошману, что вот, мол, какой ужас он открыл у своего родственника. Пошман на другой же день выгнал Трубецкого из училища. Мы пришли в неопишное бешенство. Не столько нас приводило в негодование дурацкое распоряжение Пошмана, сколько предательство и полицейское усердие сенатора Пядюшки. И вот один из нас, взойдя на кафедру, держал речь к „господину классу“, говоря, что если мы уже бессильны что-нибудь сделать Пошману и Горголи, если ничем уже не можем помочь бедному Трубецкому, то должны, по крайней мере для самих себя, не оставить это дело „так“ и выразить торжественно наше глубокое негодование. „Господин класс“ единогласно принял предложение и, после некоторого общего совещания, совершенно было следующее: на классной черной доске написали аршинными буквами мелом фамилию „Горголи“, и потом, после маленькой речи одного из нас, в ту минуту превратившегося в прокурора и произнесшего обвинительную речь, весь класс стал бросать мелом, губками, перьями, карандашами,

чем попало в фамилию на доске, громко крича: „Горголи анафема! Горголи анафема!“ Пускай не слишком-то улыбается и насмехается мой читатель: ну да, наша расправа была микроскопическая, безвредная, но чем же, по существу своему, она была хуже любой официальной расправы и официального обесчещеня? Всякий делает по своим средствам, как может и что может, но довольны собою мы потом остались точь-в-точь столько же, как будто наделали сенатору Горголи самого скверного вреда на всю жизнь.

Впрочем, наши домашние расправы бывали не всегда так безвредны и безобидны, как эта: у нас бывали они не только на кулаках, попростому, по-естественному, но также и перочинными широкими ножами, и я, в числе многих других, не раз тоже попадал в переделку. Один раз некто Обухов, юноша очень тупой и глупый, пришел в такую ярость от моих насмешек над его бараньей натурой, что хватил меня ножом по руке и прорезал один палец до кости; мне потом насилу спасли этот палец, и шрам уцелел вот и до сих пор, после 40 почти лет. В другой раз я привел, совершенно того не желая, конечно, в точно такое же бешенство другого товарища, некоего Федорова, страдавшего, впрочем, падучей болезнью: у него стала бить пена изо рта, и он вдруг, обратившись ко мне, через два ряда столов и скамеек пустил в меня своим раскрытым перочинным ножом, вроде того, как дикие пускают в неприятеля своими дротиками и кинжалами. Удар был верен, и нож, пролетев по воздуху, вонзился мне в левое плечо. Кровь полилась. Нечего делать, пришлось отправляться в лазарет; наш доктор Спасский сказал мне потом: „Ну, брат, Стасов, счастье твое, что ножик промахнулся на одну линию; еще бы капельку, и он попал бы в аорту и прорезал бы ее; ты бы изошел кровью — перевязать ее нельзя!“ Я принужден был сказать Спасскому, кто мне это сделал, но под честным словом никому не говорить. Он слово сдержал. Вообще фискальство было у нас не принято, не в ходу, не в моде, не только у воспитанников, но и у „воспитателей“ и преподавателей наших. Занимались этим одни солдаты (да и то не все), да начальник их, эконоом наш Кузьмин, сам из преобразенских солдат. Он помаленьку и полегоньку сколотил себе на наших обедах и ужинах порядочную кису и всего более любил нафабривать, до степени проволока, свои рыжие усы и затягивать свою мужицкую талью в возможно узкий мундир, но эти элегантности ничуть не мешали ему быть гнуснейшим наушником.

Мне хочется рассказать здесь одно курьезное событие из нашей тогдашней жизни. Оно еще новый раз докажет нашу сплоченность, нашу деятельность сообща, целой массой, — отнюдь не врозь, не врассыпную, как слишком часто бывает.

Я выше уже рассказывал, как мы любили и уважали нашего законоучителя, священника Мих. Изм. Богословского. Но это не мешало нам видеть в нем порядочного деспота и порядочно побаиваться его. Однажды, когда мы были уже во 2-м классе, он нас долго мучил тем, что заставлял написать объяснение, нечто вроде маленького трактата, на тему: „Почему тело христово называется церковью?“ Не ручаюсь за полную верность выражений после 40 лет антракта (да и сам М. И. Богословский, с которым мне случилось снова встретиться летом 1880 года, тоже не помнит с точностью этой задачи), но

было что-то близкое к написанному здесь мною. Мы бились, бились, подавали всякий понедельник, в первый утренний класс, когда приходилась лекция нашего законоучителя, все новые и новые объяснения, сколько умели при своих очень необширных знаниях — нет, всякий раз оказывалось все не то, и нам снова задавали то же решение к будущему понедельнику. Что нам было делать? Мы вдруг выдумали вот какую штуку. Замятнин и я в один прекрасный день взойшли на кафедру и предложили „господину классу“ сходить, секретно, и допросить разом всех архиереев и знаменитых законоучителей, какие тогда были в Петербурге. Класс радостно расхохотался, всем ужасно понравилось такое экстраординарное предложение, час или два мы держали совет, как чему быть, кому именно из нас и к которому высокому духовному лицу отправляться в первое же воскресенье, и дело состоялось. Кто отправился к знаменитому протопопу Павскому, кто к знаменитому протопопу Сидонскому; имен тогдашних архиереев я теперь уже более не помню, но помню очень хорошо, что моему великому приятелю Замятнину досталось, по разверстке, итти на Васильевский остров, на Рижское подворье, к архиерею Илиодору курскому, а мне — к Аничкину мосту, на Троицкое подворье, к самому митрополиту Филарету московскому, проживавшему тогда, по-всегдашнему, несколько зимних месяцев в Петербурге. Мне назначено было итти именно к этой знаменитости, высшему лицу всего русского духовенства и по талантам, и по знаниям, на том основании, что моя тетка, родная сестра моего отца, Вера Петровна (о которой немало говорено в первой главе моей автобиографии) была довольно хорошо знакома с этим митрополитом еще по Москве. Я тотчас же написал ей письмо, прося ее побывать на неделе у митрополита и выпросить у него позволение для меня явиться к нему, в первое же воскресенье, на несколько минут, „по одному важному богословскому вопросу“. Через день или два я получил ответ, что мне дозволено явиться к митрополиту. В первое же воскресенье я полетел прямо от нашей обедни в правovedской церкви (кончавшейся довольно рано) на Троицкое подворье. Служил сам митрополит, значит, служба была несравненно продолжительнее нашей. Я застал окончание молебна и с глубоким нетерпением стал ждать „шапочного разбора“. Скоро молебен кончился, и я, протеснившись со своей теткой, стал в одну из двух шеренг, стоявших сквозь всю церковь, на дороге митрополичьей, чтобы получить благословение от владыки. Еще несколько минут, и митрополит Филарет уже шел, в белом клобуке с рубиновым крестом и в фиолетовой мантии с длинным шлейфом, ведомый под руки диаконами, опираясь левою рукою на богатый посох и благословляя правою. Наклоняясь под благословение, моя тетка шопотком проговорила: „Ваше высокопреосвященство... вот мой племянник“. Вслед за моей теткой приложился к митрополитовой исхудалой желтой руке и я, и тут услышал над ухом тихие слова: „Придите ко мне в покой“. Мы с моей теткой отправились туда. Митрополита еще не было, он переодевался в домашнее платье, но в гостиной, кругом стен, сидело уже много старых княгинь и графинь, иные с молоденькими, расфранными (но скромно!) дочками и племянницами. Было тут также несколько пожилых важных бар, в мундирах и со звездами. Появился в дверях митрополит в дорогом шелковом темном подрыснике, все встали,

произошло снова благословение и целование руки, потом все сели. Молодые служки стали разносить чай, дамы хвалили службу, при которой только что присутствовали, хвалили хор митрополичьих певчих, речь шла еще о здоровье некоторых барынь, потому-то и потому-то не могших сегодня присутствовать на литургии. Я все сидел в глубоком молчании на стуле у окна, смотрел и слушал. Минут через 20 все уже, одни за другими, разъехались. Мы, наконец, остались вдвоем (ушла тоже и моя тетка). Тогда митрополит ласково сказал мне: „Ну, поди сюда, сядь возле меня, — что тебе надо спросить у меня?“ Я рассказал ему подробно все наше дело, как оно было, и, утаив про прочих архиереев и протопопов, сказал только, что вот, в такой крайности, мы все, разом, решились „прибегнуть к помощи и разъяснению его высокопреосвященства, как высшего духовного светила всего нашего отечества“. Такие заявления, прямо в лицо, нам были не в диковинку: мой приятель Замятнин, как-то ехавши по железной дороге в Царское Село, скоро после ее открытия, в 1838 году, случайно сидел рядом со Сперанским; тот вступил с ним в разговор, как с правоведем (тогда нашим училищем все интересовались), и Замятнин постарался ловко наговорить всяких комплиментов Сперанскому, как творцу Свода Законов. „Да разве вы меня знаете?“ — спросил, улыбаясь и немного гнуся, Сперанский, повседневному очень просто одетый. „Кто не знает русского Требониана?“ — отвечал галантерейно Замятнин, и Сперанский остался, повидимому, очень доволен. Но на этот раз мои комплименты духовному владыке не достигли ожидаемого результата. Митрополит рассердился. Его кроткие, глубоко впалые глаза, столько мне всегда нравившиеся на его желтом исхудалом лице, зажглись огнем, исчез тот тихий и милый голос, каким он говорил с графинями и произносил церковные слова со своего амвона; этот голос заменился тоном сердитым и немножко даже грозным. „Что ж это вы вздумали? — заговорил он, — я должен решать вам, мальчишкам, задачи для ваших классов? Мои слова должны потом итти на суд вашего законоучителя? Да подумали ли вы, к кому вы шли? И позволительны ли такие выдумки?“ Я молчал. Митрополит прошелся раза два по комнате, все продолжая сердиться и выговаривать мне и „всем нам“. Но когда первый пыл у него прошел, я самым тихим и почтительным голосом сказал, что мы думали, что как бы ни худ был наш резон, но мы считали себя счастливыми, что случай привел нас обратиться к высшему святителю и духовному просветителю России, и твердо надеялись, что нам, какие мы ни маленькие люди, все-таки не будет отказано в той пастырской помощи, которую он один на целом свете может нам подать. Не знаю, от моих ли слов, или вследствие своего собственного размышления, но митрополит Филарет мало-помалу смягчился, перестал на меня кричать, лицо и глаза приняли прежнее выражение, он сел на диван и сказал: „Ну, хорошо, садитесь. Я вам скажу, что вы спрашиваете; но слушайте хорошенько и верно передайте вашим товарищам“. Я, с покрасневшими щеками и порядочно-таки взволнованный, стал слушать тихую речь, плавно и красноречиво лившуюся, — с таким чувством преданности, благодарности и почтения, как будто бы который-нибудь из отцов церкви в эту минуту собственной особою возвратился в мир и вещает мне глубочайшие откровения. Когда митрополит кончил, он

спросил: „Вы все поняли, вы все запомнили, что я вам говорил?“ — „Все, ваше высокопреосвященство“, — отвечал я с таким увлечением и таким голосом, которые, повидимому, были приятны владыке. — „Ну, так повторите“, — сказал он. Я повторил, и так верно, так аккуратно, так полно, что митрополиту Филарету пришлось подправить и пополнить очень немного. Тогда он меня благословил и сказал на прощанье несколько любезных слов про наше училище, как он его любит и как много ожидает от него в будущем. Я выбежал из Троицкого подворья, сам себя не помня от радости после такого блестящего успеха моей экспедиции, не знал, как дожидаться вечера и возвращения в училище, и только рассказал всю сцену с митрополитом своему отцу, поверенному всех моих тайн и вообще всего мне самого важного. Он качал головой, удивлялся нашей ветреной, но отважной затее, но, в конце концов, все-таки был, кажется, доволен. Вечером, когда мы все снова сошлись вместе, оказалось, что и другие наши товарищи имели столько же успеха, как и я. Все ворвались с ответами от своих архиереев и протопопов. В понедельник, рано утром, мы разделили ответы на 7—8 групп, изменив их понемножку у каждого, вроде вариаций, и, когда пришел батюшка в класс, подали ему наши ответы, довольно-таки разнообразные. Но что же оказалось? Наш батюшка прочитал их и с сердцем объявил, что опять „все не так“, и ни одного толкового слова нет во всем, что мы написали. Затем, ничего путного уже от нас более не ожидая, он рассказал нам свое решение вопроса, сойдя с кафедры и прохаживаясь, по своему обыкновению, вдоль всего класса, от стены до стены, впереди наших столов и скамеек. Ничего не разумея в богословских делах и тонкостях, да признаться сказать, и мало ими интересуясь, мы не могли решить: кто более прав, архиерей ли, или наш наставник по духовным делам, но удивлены были немало. Незадолго до выпуска мы рассказали всю историю во всех подробностях М. И. Богословскому, и он хохотал до слез, говоря: „Вот какие негодные мальчишки! С ними просто беда! Вон что затеяли!“

Что касается музыкальной части, то она в течение трех последних лет пребывания моего в училище (1840—1843) была еще в большем процветании, чем прежде. Количество „музыкантов“ все более и более увеличивалось, и в продолжение рекреаций целого дня все училище наполнено было музыкальными звуками, от одного конца до другого. Играли на множестве фортепиан, на скрипках, флейтах, виолончелях, валторнах, контрабасах, не только в одних дортуарах, но даже в зале гимнастики, в разных закоулках по коридорам, — решительно уже места нехватало для всех учащихся и эскердирующих. Концертов у нас иногда бывало по два в зиму, вместо одного: на одном не успевали проявиться все наши таланты, и притом же столько сыпалось похвал нашим концертам со стороны родственников! Что лично до меня касается, то я, в своей великой ревности к музыке, брал уроки разом у двух учителей: в училище — у Гензельта (начиная с 1838 года, т. е. почти с самого приезда его в Россию; он тут тотчас же был представлен нашему принцу и стал учить в училище „лучших“ из тогдашних наших фортепианистов); по воскресеньям же я брал еще уроки у Герке и для этого отправлялся к нему на дом, у Михайловского дворца, в доме Жербина, прямо из училища, после обедни. Это были

два музыкальных преподавателя совершенно в разных родах и ничуть не похожие друг на друга. Гензельт был более по части классицизма, но с прибавкой собственных сочинений; Герке был скорее на стороне всей новой музыки и никогда не заставлял играть собственных сочинений, хотя их были у него груды и он иногда проигрывал своим ученикам то который-нибудь свой громадный концерт, то элегию, то Impromptu или этюд. У Герке мы играли этюды Мошелеса, позже — Шопена; у Гензельта спасения не было от Крамера, на котором он всех своих учеников душил в продолжение долгих лет, но с прибавкой которых-нибудь собственных этюдов: „Si oiseau étais, à toi je volerais“, „Prière après la tempête“ и т. д. Впрочем, он давал нам еще играть, иной раз, в виде фортепианных этюдов, „Clavecin bien tempéré“, Баха. По части пьес у Герке мы играли нередко Тальберга (например фантазию на „Норму“, на „Donna del Lago“ и на разные другие современные оперы); иногда играли Листа (например „Galop chromatique“, великолепное переложение „Erlkönig“а Шуберта, его же марши, некоторые этюды и фантазии на новые оперы), у Гензельта ничего этого никогда не бывало в репертуаре нашем: надо было вечно играть гуммелевы „Septuor“, „Trio“, концерт, фантазию на Оберона, либо сочинения самого Гензельта: „Poème d'amour“, „Rhapsodie“, „Wiegenlied“ и т. д. Листа и Тальберга Гензельт решительно не признавал и вовсе не хотел знать, считая вместо них величайшим композитором сухого формалиста Гуммеля и говоря про него нередко, что он так велик, так велик, что ему тесна рамка одного фортепиано и по-настоящему ему следовало бы сочинять оперы и симфонии. Герке проповедывал „jeu perlé“, рассыпающиеся жемчугом пассажи, точность и элегантность и всего более любил, куря длинный свой черешневый чубук, повторять вечную фразу, что хороший пианист должен быть как хороший кучер: и сдерживать лошадей, подобравши крепкой рукой поводья, а тоже подчас дать им порядочного кнута. Гензельт, вместо того, всего более настаивал на растягиваньи пальцев и руки и для этого принуждал всех своих учеников покупать себе „немое фортепиано“, т. е. маленький ящик с клавишами, но без струн, и на этих-то немых инструментах мы потихоньку стучали у себя в сквозном столе часто в продолжение многих классов, делая гаммы и растягивая пальцы. Ни мы, ни Гензельт тогда еще не знали презрительного и глубоко правдивого отзыва Шумана об этих орудиях пытки: „Изобретены нынче так называемые немые клавиатуры; испробуй их, чтоб убедиться, что они никуда не годятся. У негомо нельзя научиться говорить“ (Musical. Haus- u. Lebensregeln). Шумана Гензельт вовсе даже и не знал или не хотел знать, точно будто его и на свете не существовало, нужды нет, что в 1840 году Шуман собственно персонаю приезжал в Петербург и в доме у графа Виельгорского исполнял оркестром или на фортепиано некоторые из самых гениальных своих созданий. Но пребывание Шумана в Петербурге не оставило по себе никаких следов, о нем никто даже тогда и не говорил, и об этом приезде мы узнали только впоследствии, из его биографии и переписки. Напротив того, Герке следил за всем новым в музыкальном деле, и я именно благодаря ему слышал и знал не только все новые фортепианные сочинения того времени, множество пьес и этюд Тальберга и Листа, но даже и Шопена, и Шумана. Моя старшая

сестра Софья, так же как и я, брала уроки у Герке, играла прекрасно, и в числе новых вещей середины или конца 30-х годов Герке ей давал играть концерт Шопена e-moll и фантазию Шумана C-dur и сам часто их исполнял, в виде примера ученице своей. Я был уже и тогда в великом восхищении от этих пьес, хотя и не знал хорошенько, что это за такой Шуман, у которого оказываются вдруг создания с такой изумительной новизной и поэзией, с такими своеобразными формами, столь мало похожими на сухих Гуммелей и на сентиментальных Гензельтов, каких мне приходилось всего более играть. На фантазии C-dur остановилось тогда все мое знакомство; остального Шумана я начал узнавать не ранее, как 15 лет спустя, в 1855 году, после моего возвращения из чужих краев. При такой разности направления, нотного репертуара и ученья, казалось бы, все преимущество на стороне Герке, и ничего хорошего не оставалось за уроками Гензельта. И однакоже, на деле выходило не так: у Герке все мы поучались только хорошей, чистой, аккуратной, выразительной и приличной технике, все остальное, в том числе известное поэтическое настроение, элегантность, колоритность и художественное разнообразие — всего этого требовал и старался развить в нас только Гензельт. Он сам много нам играл в каждом классе, в те минуты, когда не бесился на нас и не бранился на все манеры, на баварском своем жаргоне и когда не бил нас по пальцам длинным карандашом.

С конца 30-х и в начале 40-х годов мы стали слышать, даже не выходя из училищной сферы, гораздо более музыки и музыкальных исполнителей, чем прежде. Все приезжие тогда музыкальные знаменитости играли и пели во дворце у принца, и лучших наших музыкантов всегда водили на эти музыкальные вечера. К Пошману также всегда приглашали, на счет принца, лучших из приезжих солистов, „для образования и развития нашего вкуса и понятий“, и мы таким образом слышали Тальберга (еще в 1838 году), Пасту, Росси, Липинского, Оле Булля, Дрейшока, Леопольда Майера и многих других. Липинский, как сейчас помню, играл у Пошмана на квартире, один, без всякого аккомпанемента, сидя посреди большой и низенькой залы директорской, и как ни скучен и ни беден звук уединенной скрипки, все-таки мы были изумлены и приведены в восхищение широким величавым тоном, благородством выражения Липинского. Дрейшок был необыкновенно сух и деревянен, скучен до неимоверности, но каждого он поражал своей игрой на фортепиано одной левой рукой: тут техника у него была развита до изумительной степени. Леопольд Майер, хотя и блестящий пианист, поразил нас единственно своим турецким „маршем“ (*Osmanie*), только что вывезенным из Константинополя и развозимым по целой Европе: этот восточный элемент был для нас новинкой. Но главными предметами нашего восхищения были: Тальберг, Росси и Паста. В те времена Тальберг считался по всей Европе ровней и соперником Листа, не только по сочинению, но и по исполнению.

Мы, конечно, вполне этому верили. Не слыхав еще Листа, мы приходили в беспредельный восторг от игры Тальберга — конечно, до тех пор мы ничего подобного еще не слышали, да, впрочем, и действительно, способ игры и выражения Тальберга, способ употребления им фортепиано, были совершенно новы и своеобразны, быть мо-

жет всего более благодаря изумительным усовершенствованиям в фортепианной конструкции, произведенным Эраром в Париже, а Тальберг тотчас же воспользовался новооткрытыми способностями фортепиано и направил к тому все свои сочинения. Тягучесть тона в мелодиях, блеск и легкость в пассажах, окружавших мелодию как кружево и сыпавшихся золотистыми каскадами, — это было ослепительно для всей тогдашней Европы, разумеется, выходило таковым и для нас. Услыхав раз Тальберга у принца, мы все, училищные музыканты, выпрашивали себе потом отпуски на многие его концерты в Большом театре или энгельгардтовой зале. В одном из них мы были вместе с А. Н. Серовым в ложе, оба были одинаково восхищены, и (как читатель может увидеть из напечатанных мною писем Серова) мы оба продолжали восторгаться Тальбергом вплоть до самого приезда Листа в 1842 году.

Папа была уже почти старуха, когда приехала в Петербург, и часто фальшивила своим натруженным и попорченным голосом. Но в ее натуре присутствовала глубоко трагическая сила, соединенная с необыкновенною страстностью; вдобавок к тому она была изумительно превосходная актриса, пластика игры у ней была поразительна по красоте и силе, и хотя она исполняла все только старинную итальянскую дребедень, вроде „Семирамиды“ Россини и „Анны Болен“ Доницетти, но мы были от нее в восторге, и она у нас осталась навсегда в памяти, как тип, никем не превзойденный, великого трагического исполнения.

Графиня Росси была нечто совершенно противоположное. На сцене мы ее никогда не слышали, она была теперь уже не Генриэтта Зонтаг, а жена сардинского посланника Росси, о сцене давно уже забыла, проводила время во дворцах и аристократических салонах, но все-таки иной раз участвовала в благотворительных концертах Патриотического общества, где участвовали еще и другие княгини и графини; но, несмотря на все это, она сохранила всю свою ангельскую, чисто рафаэлевскую красоту и грацию выражения, и Серов, всего прежде всегда наклонный к грациозному в искусстве, сходил от нее положительно чуть не с ума. Много подробностей об ее пении и исполнении читатель найдет в восторженных письмах Серова ко мне из периода 1841 года.

VII

Приезд Листа в Петербург, в 1842 году, был для меня с Серовым сущим мировым событием. У нас воображение было сильно настроено заранее, после всего читанного и слышанного о Листе, но впечатление, произведенное на нас им самим, было в тысячу раз сильнее всего, что мы могли предвидеть. Необычайно действовал на нас уже и состав его концертов: почти всегда он играл совершенно один, без всякого оркестра и без всяких помощников, собою одним наполняя весь концерт, — это была тогда совершенная новость в Европе. Но вдобавок к тому он являлся в концерт с таким разнообразием исполняемых сочинений, о каком никто до него не имел ни малейшего понятия. Концерт Листа являлся (тоже совершенная новость тогда)

сущей исторической выставкой музыкального творчества. Он играл зараз и старинных сочинителей, Баха, Генделя, и разных старых итальянцев, и народные мелодии, и мастерские переложения из ста плохих опер, и вальсы и марши Шуберта, и бесчисленные пьесы Шопена, и фортепианные сочинения Вебера, множество собственных сочинений, множество самых негодных заплесневших ковыляний Гуммеля, Пиксиса, Калькбреннера и им подобных, но рядом тоже — и крупные отрывки из величайших созданий Бетховена и Берлиоза (одного Шумана он, как и Гензельт, никогда не играл, кроме периода самых юношеских лет своих в Париже). Все это вместе являлось какой-то громадной эклектической массой, где самое дрянное и ничтожное было перемешано с гениальным; заставляя удивляться неразборчивой „всеядности“ Листа — изумительная игра природы! — но что же делать, когда только ценою этой неразборчивости и безвкусыя выигрывались тоже изумительные алмазы, каких не было ни у одного пианиста. Мы в концертах Листа впервые услышали целый мир нам неведомых музыкальных творений, множество такого, чем гордится история музыкального искусства за все времена своего существования, но как это исполнялось! Так, как может исполнять только величайший музыкальный гений, создавший из фортепиано неведомую и неслышанную вещь — целый оркестр, и играющий на этом оркестре, как с сотворения мира еще никто не играл.

В день первого концерта Листа, 8 апреля 1842 года, мы оба с Серовым уже часа за два до начала, назначенного в 2 часа дня, забрались в залу дворянского собрания, я — в своем мундире с золотыми петлицами, Серов — в светлокоричневом длиннополом фраке с светлыми металлическими пуговицами, нараспашку. С первой же минуты мы были поражены необычайным видом зала. Была поставлена маленькая четырехугольная эстрада на самой середине зала, между царской ложей и большой противоположной ей ложей (называвшейся тогда „дипломатической“, так как на парадных балах и концертах там всегда сидел „дипломатический корпус“). На этой эстраде помещалось два рояля, концами врозь, и два стула перед ними: ни оркестра, ни инструментов, ни нот, никаких других музыкальных приготовлений во всей зале не было видно. Скоро зала стала наполняться, и тут я увидел в первый раз своей жизни — Глинку. Это была маленькая приземистая фигурка, с вихром на голове и гладко подстриженными бакенбардами, в черном фраке, застегнутом доверху, с раздутыми ноздрями и поминутно приподнимаемую вверх головою, со сдвинутыми бровями и остро смотрящими глазами, с лицом и головой вообще очень похожими на бюст, сделанный Степановым. Мне его указал Серов, который незадолго до того с ним познакомился, и, конечно, поспешил подойти к нему с улыбками, вопросами и рукопожатиями. Однако Глинка недолго с ним распространялся; его стала кликать одна знакомая дама, сухая и старая, как говорили, отличная тогдашняя пианистка — m-me Палибина. Я протеснился и стал подле: мне до крайности интересно было услышать и увидеть собственными глазами, что это за птица такая — Глинка, которого оперу „Жизнь за царя“ я мало любил (из-за плаксивого и ноющего Вани, но именно более всего, кажется, всем тогда нравившегося), а все-таки про автора я поминутно слышал и от Серова, и в семей-

стве Александровых, где Глинка тогда часто бывал. Разговор шел громким голосом, ничуть не интимный, и потому мне казалось ничуть не предосудительным услыхать из него кое-что. Началось с милых упреков, зачем так давно не видать m-г Glinka, а она ведь живет так близко, так удобно, в самом почти центре города, вот тут рядом на Михайловской площади. Глинка рассыпался в учтивостях по-французски, немного наклоняясь к креслу своей дамы, и тут же оживленно повертывался на все стороны и, заложив палец за пуговицу фрака, объявлял, что никак не может, некогда, кончает свою оперу. „Ah, ce sera un opéra délicieux, — объявляла m-me Palibine, пожимаясь в своем кресле, — никогда не забуду, как вы у нас пели романс или песню... comment appelez vous cela, этого... этого... Финна!“ — „Баллада“, — поправил Глинка — „Oui, c'est admirable“, — лепетала m-me Palibine, поглядывая в лорнет по зале. „Et vous êtes déjà bien avancé, m-г Glinka, avec votre opéra?“ — „Я кончаю волшебные танцы в третьем акте. Imaginez, madame, ces maudites danses me donnent bien plus de peine que mes plus grands morceaux“. — „Ah, je sais, je sais, votre „Gorislaw“, charmante, charmante! Je l'ai aussi entendue exécutée par vous-même, vous vous rappelez...“ — повторяла мадам Палибина, продолжая водить лорнетом по зале. Потом она стала расспрашивать о разных подробностях оперы, и Глинка отвечал как-то вяло и неохотно, но в это время пошел какой-то шум в зале, все повернулись в одну сторону, и мы увидели Листа, прохаживающегося по галерее за колоннами под ручку с толстопузым графом Михаилом Юрьевичем Виельгорским, который медленно двигался, вращая огромными выпученными глазами, в завитом à la Аполлон Бельведерский кудрявом парике и в громадном белом галстуке. Лист был тоже в белом галстуке, поверх которого красовался у него на шее орден Золотой шпоры, незадолго перед тем данный ему папой, с какими-то еще орденами, на цепочках, на отвороте фрака. Он был очень худощав, держался сутуловато, и хотя я много читал про его знаменитый „флорентинский профиль“, делавший его будто бы похожим на Данта, я ничего не нашел хорошего в его лице. Мне уже сильно не понравилось эта мания орденов, а потом точно так же мало нравилось его приторное и изысканное обращение со всеми встречавшимися. Но что сильно поражало — это громадная белокурая грива на голове. Таких волос никто не смел тогда носить в России, они были здесь строжайше запрещены. Тотчас пошел глухой говор по зале, замечания и отзывы про Листа. У моих соседей разговор, на минуту прерванный, снова завязался. Мадам Палибина спрашивала Глинку, слышал ли он уже Листа. Тот отвечал, что да, еще вчера вечером, у графа Виельгорского. „Ну и что же, как вы его нашли?“ — спрашивала неотвязная знакомая. И тут я пришел в неописанное изумление и негодование: Глинка без малейшего затруднения отвечал, что иное Лист играет превосходно, как никто в мире, а иное пренесносно, с префальшивым выражением, растягивая темпы и прибавляя к чужим сочинениям, даже к Шопену и Бетховену, Веберу и Баху, множество своего собственного, часто безвкусного и никуда не годного, пустейших украшений. Я был ужасно скандализован. Как! вот как смеет отзываться о великом, гениальном Листе, от которого с ума сходит вся Европа, какой-то наш „посредственный“ русский музыкант, еще ничем особенным себя

не заявивший! Я был ужасно сердит, мадам Палибина тоже, кажется, не совсем-то расположена была разделять мнение Глинки и, смеясь, говорила: „Allons donc, allons donc, tout cela ce n'est que rivalité de métier!“ Глинка, тоже смеясь и пожимая плечами, отвечал: „Как вам угодно!“ но в эту минуту Лист сошел с галереи, протеснился сквозь толпу и быстро подошел к эстраде; но вместо того, чтобы подняться по ступенькам, вскочил сбоку прямо на возвышение, сорвал с рук свои белые перчатки и бросил их на пол, под фортепиано, раскланялся на все четыре стороны при таком громе рукоплесканий, какого в Петербурге с самого 1703 года еще наверное не бывало, и сел. Мгновенно наступило в зале такое молчание, как будто все разом умерли, и Лист начал виолончельную фразу увертюры „Вильгельма Телля“ без единой ноты прелюдирования. Кончил свою увертюру, и пока зала тряслась от громовых рукоплесканий, он быстро перешел к другому фортепиано, и так менял рояль для каждой новой пьесы, являясь лицом то одной, то другой половине залы. В этом же своем концерте Лист играл еще *andante* из „Лучии“, переложение „Аделаиды“ Бетховена, свою фантазию на моцартова „Дон Жуана“ и в заключение всего—очень плохой и ничтожный по музыке, но увлекательный по ритму и курьезный по гармониям свой „Galop chromatique“. Мы с Серовым были после концерта как помешанные, едва сказали друг другу по несколько слов, а поспешили каждый домой, чтоб поскорее написать один другому свои впечатления, свои мечты, свои восторги: наедине с бумагой, чернильницей и пером ведь нам казалось гораздо лучше, превосходнее, возможнее, чем прямо в лицо один другому, высказывать что нам нужно было и что кипело внутри. Тут мы, между прочим, клялись один другому, что этот день 8 апреля 1842 года отныне и навеки нам священен и до самой гробовой доски мы не забудем ни одной его черточки. Мы были, как влюбленные, как бешеные. И не мудрено. Ничего подобного мы еще не слыхивали на своем веку, да и вообще мы никогда еще не встречались лицом к лицу с такою гениальной, страстной, демонической натурой, то носившею ураганом, то разливавшеюся потоками нежной красоты и грации. Впечатление от листовой игры было решительно подавляющее даже тогда, когда он играл такие плохие вещи, как „Аделаида“ Бетховена или фаворитное у всех европейских публик *andante* из „Лучии“. Во втором концерте всего замечательнее явились у него мазурки Шопена и „Erlkönig“ Шуберта—этот последний в его собственном переложении, но исполненный так, как наверное никогда не исполнял еще ни один певец в мире. Это была настоящая картина, полная поэзии, таинственности, волшебства, красок, лошадиного грозного топота, чередующегося с отчаянным голосом умирающего ребенка. Я думал, что никогда на своем веку не услышу больше ничего подобного, и, однако, вышло, что я жестоко ошибался: впоследствии я слышал много раз и „Erlkönig“ и мазурки Шопена в исполнении Рубинштейна и должен был признаться, что тут Рубинштейн ни на единую иоту не уступал Листу. Но чего не дал мне никогда Рубинштейн, несмотря на всю гениальную талантливость своей игры (когда исполнял создания Шопена и Шумана), это такого выполнения на фортепиано симфоний Бетховена, какое мы слышали в концертах Листа. Рубинштейн притом же никогда не брал себе задачу выпол-

нять одним фортепиано великие оркестровые создания, его задача была всегда более сжатая и тесная: одни фортепианные пьесы.

Во втором концерте своем (11 апреля) Лист сыграл всю вторую половину „Пасторальной симфонии“: он начал с „пляски крестьян“, потом воспроизвел ни с чем не сравнимую бетховенскую „бурю“, наконец, — весь финал симфонии. Мы с Серовым этой симфонии еще вовсе не знали, и оттого наше изумление, наша радость, наши восторги были тем неожиданнее и тем больше. Впоследствии мне еще один только раз в жизни привелось услышать это скерцо и бурю в подобном же исполнении: это когда Берлиоз сыграл их, в Петербурге, на оркестре. Ну, да ведь Лист и Берлиоз это были два родные братца по гению и глубокой поэзии!

В третьем своем концерте (22 апреля), в зале Энгельгардта, Лист играл „Concertstück“ Вебера и сонату Бетховена „Sonata quasi fantasia“. Обе вещи были для нас с Серовым совершенно новые. Как они были сыграны — про то нечего и говорить. Но в „Concertstück“ нас всего более поразило, как Лист распорядился с маршем, стоящим посредине пьесы. Его исполняет один оркестр, сначала *pianissimo*, потом во всем блеске и со всею оркестровою силою. Лист дал сыграть первую половину оркестру, но потом, точно выхватив у него все инструменты из рук, перешагнул через него и заиграл оркестровый *tutti* — один, без единой ноты оркестра, но с такою колоссальною силой, с таким блеском и увлечением, что никогда бы, кажется, никакому оркестру за ним не угоняться и не достигнуть его страсти, величия, подавляющей энергии. Но еще более поразила меня в это утро „Sonata quasi fantasia“, которую я слышал в первый раз своей жизни. Это была та самая „драматическая музыка“, о которой мы с Серовым в те времена больше всего мечтали и поминутно обменивались мыслями в нашей переписке, считая ее той формой, в которую должна окончательно обратиться вся музыка. Мне показалось, что в этой сонате есть целый ряд сцен, трагическая драма: „В первой части — мечтательная кроткая любовь и состояние духа, по временам наполненное мрачными предчувствиями; дальше, во второй части (в *scherzo*) — изображено состояние духа более покойное, даже игривое — надежда возрождается; наконец, в третьей части — бушует отчаяние, ревность, и все кончается ударом кинжала и смертью“. ¹ Сама ли музыка и исполнение Листа непосредственно действовали на меня с громадною какой-то силой, или в тот день мои нервы были слишком сильно раздражены опасением не попасть в этот концерт, так как меня не пускали из училища, а когда отпустили, то было уже так поздно, что я без денег поехал прямо в концерт, надеясь встретить при входе свою семью, и, значит, рисковал до последней минуты, что ничто не состоится и я постою-постою на подъезде, да так и ворочусь в невозможности войти в залу — так или иначе, но я был до того возбужден и нервно раздражен в этом концерте от мучительного слепого страха, томления, надежд, препятствия и, наконец, внезапного исполнения страстного моего желания, как никогда, мне кажется, во всю жизнь ни в каком концерте; а когда я услышал, вдобавок

¹ См. письмо Серова ко мне от 26 апреля 1842 года и мое к нему: Примечание, „Русская старина“, 1876, т. XVI, май.

ко всему, это страстное, глубоко патетическое бетховенское создание „Sonata quasi fantasia“ в неподражаемом исполнении Листа, я уже больше не в состоянии был владеть собою и разревелся истерично, сидя у себя на хорах в этой энгельгардтовой зале, погруженной в глубокое молчание. Соседи с удивлением и досадой посматривали на этого уморительного 18-летнего правоведа, кажется, уже не ребенка, разливающегося потоками горячих слез и прячущего лицо на бархатном поручне балкона, — состояние духа, повидимому, ничем особенным не вызванное. Но именно это сильно потрясенное состояние духа повлекло за собою, в тот же день, горячее письмо от меня к Серову, которое очень ему понравилось и про которое он мне напоминал даже много лет спустя в своих письмах и разговорах.

Мы с Серовым присутствовали после того и на всех прочих концертах Листа, приходили в безмерный восторг от всего им исполняемого и столько же безмерно радовались множеству доходивших до нас рассказов о необыкновенной натуре Листа, о необычайном его владении всеми музыкальными средствами, например, рассказу о том, как на вечере у гр. Виельгорского он *à livre ouvert* играл многие места из новой оперы „Руслан и Людмила“, которую видел в первый раз и которую Глинка принес ему показать в полной оркестровой партитуре. Каков был такой музыкант! Мы позабыли и сравнивать его с каким-нибудь милым, элегантным, но ординарным Тальбергом. Один был для нас — недостижимый гигант, другой — только приличный салонный пианист. И мы, в нашем энтузиазме, взяли да написали пламенные письма к Листу. Серов сам их понес к нему. Серова ввел к Листу и отрекомендовал наш общий знакомый Герке, который был давно знаком с Листом и в своем добродушном искреннем восхищении от него проводил у него в квартире целые дни, неразлучно с ним. Лист очень мило принял Серова, прочел наши пламенные письма так, как всегда подобные письма читаются, — со снисхождением, сам тотчас же стал играть Серову свою фантазию на „Дон Жуана“, из которой сделал великолепный ряд сменяющихся картин, и потом распросился с ним, оставив в нем навеки неизгладимое, ни с чем не сравненное чувство обожания. Лист не забыл нас обоих. Впоследствии, спустя много лет, более познакомясь с Серовым, он ему напоминал про это первое знакомство, а в 1869 году, когда я с Листом встретился в Мюнхене и мы стали припоминать прежние времена, он заговорил со мной и про нашу давнишнюю пламенную юношескую выходку.

При таком обожании нашем к Листу мы были вне себя от негодования, когда в следующем, 1843 году, постом, Лист снова приехал в Петербург, и публика наша уже слишком мало обратила на него внимания. У публики была тогда новая игрушка в руках и гораздо более для нее подходящая: итальянские певцы и итальянская опера. Теперь уже Рубини всех сводил с ума так, как никто и ничто прежде. Глупейшее итальянское пение, ложный пафос, искусственная и совершенно условная страстность, отсутствие всякой естественности, маневренная выработанность и целые потоки безвкусных пассажей и фиоритур — все это было драгоценно, мило и несравненно для толпы. О Листе никто больше и не думал. И мы от души ненавидели итальянцев и всю их нелепую музыку. Прежнее мое поклонение им,

условленное первоначальным моим полным невежеством относительно всей остальной музыки, давно уже улетело, как дым. Мы делали единственное исключение — для Виардо, которая, не взирая на вечное свое исполнение одних только „Сомнамбул“ и прочей дребедени, была все-таки громадно талантлива и действительно музыкальна. Но о нашем с Серовым непримиримом отношении к итальянизму, обуявшему Петербург с 1843 года, мне придется подробно говорить в следующих главах моей автобиографии.

В последние годы моего пребывания в Училище правоведения наша переписка с Серовым постоянно получала все более и более серьезное и дельное направление. Не только по одной музыке, но также и по множеству других предметов, интересовавших нас, мы вырабатывали и образовывали один другого. По нашему тогдашнему выражению, мы „подсаживали“ друг друга вверх. О чем мы толковали тогда, того следы остались в уцелевших (и напечатанных) письмах Серова ко мне. Замечу здесь только, что я постоянно настаивал на том, чтобы он принимался пробовать себя в сочинении, на что он, по всегдашней во всем робости и нерешительности, долго не смел отважиться, даром что его сильно тянуло к композиторству — и наконец-таки решился. Но он начал бог знает с каких странных сюжетов: с „Rattenfänger“а Гете! Я был приведен в необычайное удивление, как можно такой ничтожный, плоский сюжет брать себе задачей, да еще в первые минуты позыва к творчеству. Множество других композиций, больших и малых, затеянных Серовым в это же время, остались почти все только в проектах, а он сам — при одних только слабосильных потугах, в чем он и сам с отчаянием сознавался.

Кроме Бетховена, Берлиоза, Листа и Глинки, которыми мы начинали тогда интересоваться и которых мы поминутно разбирали и анатомировали на свой лад, в письмах своих (Берлиоза мы знали очень мало, по одним фортепианным переложениям Листа, так как его сочинений в концертах наших тогда еще не играли), — кроме вообще музыки, мы с Серовым много толковали в эту эпоху и про другие искусства. Всего более про живопись, и в ней всего более про Брюллова, который тогда казался нам (как и всей России) величайшим художником XIX века и колоссальным гением, двигавшим искусство на новые пути. Конец 30-х годов и начало 40-х было временем самой большой его плодовитости. Портретам, картинам и образам, выходявшим поминутно из его мастерской благодаря бесчисленным заказам, не было конца, и мы не пропускали по возможности ни одного великого создания великого Брюллова без того, чтоб добиться увидеть его, а потом всласть и с упоением наговориться о нем лично и в письмах. Я помню даже, что когда, в 1840 году, появилась в Казанском соборе, в качестве запрестольного образа, знаменитая в то время картина Брюллова: „Взятие божией матери на небо“, то я, уже достаточно наэлектризованный ею незадолго перед тем, на академической выставке, дождался пасхи, когда царские двери отворены, и каждое утро ранехонько бежал в Казанский собор, и дожидался, когда солнце придет с этой стороны, и на несколько часов ярко осветит мою драгоценную картину, все остальное время дня погруженную в глубокий мрак, по совершенно негодному для картины расположению окон. Тут я проводил несколько часов в безмятежном

созерцании и ощущении великих красот поражавшей меня картины. Я возвращался домой к утреннему чаю, совершенно счастливый и довольный собою. Точно так же много времени провел я тогда, по праздникам и на каникулах, в созерцании „Распятия“ Брюллова в лютеранской церкви Петра и Павла на Невском проспекте. Вся картина, в своем целом, мне и тогда не очень-то нравилась по своей сентиментальной сухости и условности, но тело и особенно грудь Христа написаны, действительно, с неподражаемым рельефом, просто выходят из холста, и я на это любовался сильно. Впрочем, надо заметить, в лютеранскую церковь меня часто влекла не одна картина Брюллова: сильной притягательной силой был еще громадный новый орган, недавно привезенный из Лудвигсбурга и в те времена очень красивый тоном. Я скоро подружился с органистом этой церкви, Билингом, который, правда, был несносен, когда исполнял собственные сочинения и фантазировал экспромтом, но часто играл, нарочно для меня, великолепнейшие фуги и прелюдии Баха. Я так был внимателен и так прилежно разбирал и играемое, и играющего, что Билинг говаривал: „Для вас стоит играть!“ и иногда по получасу продолжал играть для меня одного, когда уже вся толпа воскресных немцев и немок разбрелась из церкви и мы оставались с ним одни-одинехоньки на хорах. Я тут прослушал и узнал много хорошего, а выходил из церкви иногда совершенно потрясенный не только исполненными сочинениями, но даже и одними только несравненными, величавыми, колоссальными звуками музыкального мастодонта — органа.

В последние три года пребывания в училище наш класс не только продолжал много читать, но читал все больше и больше. Время было такое, когда нельзя было не читать. Почти в каждой новой книжке „Отечественных записок“ появлялось одно или несколько стихотворений Лермонтова, отрывки из „Героя нашего времени“, непременно — одна большая статья Белинского и целый ряд мелких, все его разборы книг. Я помню, с какою жадностью, с какою страстью мы кидались на новую книжку журнала, когда нам ее приносили еще с мокрыми листами и подавали обыкновенно в середине дня, после нашего обеда. Тут мы брали книжку чуть не с боя, перекупали один у другого право ее читать раньше всех; потом, все первые дни, у нас только и было разговоров, рассуждений, споров, толков, что о Белинском да о Лермонтове. Большинство чудных мелких пьес этого последнего мы сейчас же знали наизусть. Белинский же был — решительно нашим настоящим воспитателем. Никакие классы, курсы, писания сочинений, экзамены и все прочее не сделали столько для нашего образования и развития, как один Белинский со своими ежемесячными статьями. Мы в этом не различались от остальной России того времени. Громадное значение Белинского относилось, конечно, никак не до одной литературной части: он прочищал всем нам глаза, он воспитывал характеры, он рубил, рукою силача, патриархальные предрассудки, которыми жила сплошь до него вся Россия, он издали приготавливал то здоровое и могучее интеллектуальное движение, которое окрепло и поднялось четверть века позже. Мы все — прямые его воспитанники.

Появление „Мертвых душ“, в конце лета 1842 года, было для

нас событием необычайной важности. Эта книга пришла к нам в руки в конце лета, когда мы воротились с каникул. Классы еще не начинались, несколько дней оставалось совершенно свободными, и мы могли заниматься чем хотели — тем более, что мы только что перешли в 1-й, т. е. высший класс, получили шпаги и были уже чем-то вроде офицеров. Вот мы и употребили свободное время так, как нам было всего дороже: на прочтение залпом „Мертвых душ“ всеми нами вместе, одной большой толпой, чтоб прекратить все споры об очереди. Время стояло чудесное, август был в тот год жаркий, и мы все легли в нашем классе, расстегнув куртки и сняв галстуки, просто на пол, а трое из нас, Оголин, Замятнин и я, как лучшие в классе чтецы, взялись громко читать по очереди — и вот в таком-то порядке мы в продолжение нескольких дней читали и перечитывали это великое неслыханно-оригинальное, несравненное, национальное и гениальное создание. Мы были все точно опьянелые от восторга и изумления. Сотни и тысячи гоголевских фраз и выражений тотчас же были всем известны наизусть и пошли в общее употребление. Гоголевский лексикон наш, уже с 30-х годов столько богатый, еще больше прежнего разрастался.

Что касается чтения на иностранных языках, то оно ничуть не замирало, несмотря на все преобладание русских великих книг и авторов, так сильно завладевших нашим воображением и мыслями. Мы продолжали довольно много читать и по-французски и даже по-немецки. Дорогие наши „воспитатели“ Шнеринг и Бушман, еще больше прежнего с нами сблизившиеся и почти переставшие быть для иных из нас казенными „воспитателями“, но становившиеся все более и более нашими друзьями, проводили много времени в разговорах с нами, теперь уже юношами, и давали нам на прочтение много хороших книг. Бушману я обязан тем, что уже 18-ти лет прочел всего Винкельмана, даже со всеми его письмами (немецкое издание в маленьких 12 томиках), а Шнерингу тем, что узнал Гейне. Как я уже выше говорил, Гейне был в те времена под яростным запретом по целой России, и мы все, я в том числе, не имели о нем ни малейшего понятия. Но случилось, что меня посадили в карцер, когда я был уже в 1-м классе, за что — не помню. Мой друг Шнеринг, с сожалением отпуская меня туда, дал мне потихоньку книжечку очень маленького формата, которую удобно было спрятать в рукаве или на груди, под курткой. Когда я пришел в карцер (на тот раз, к счастью, светлый), я тотчас же вытащил книжечку. Оказалось что это — „Salon“ Гейне. Я читал, и не выпуская книгу из рук, все три дня, что просидел в карцере, пораженный до глубины всего существа моего этим беспримерным соединением таланта, поэзии, едкой беспощадной сатиры, грации, непримиримого свободолюбия и свободомыслия. Я высидел свой карцер как ничего, ничуть не жалуясь и не сожалея, и вышел оттуда как в чаду от новой силы, с которою познакомился. Я полюбил Гейне страстно, навеки, не взирая на разные его странные уродства и недостатки, которые сознавал очень хорошо. Первым делом для меня, по выходе из карцера, было — просить у Шнеринга еще и еще других сочинений Гейне, и я скоро стал знать всего Гейне очень твердо, не хуже коренного немца, — как одного из самых дорогих для меня „великих“.

Кончая перечисление всяческих подробностей, касавшихся нашей жизни в училище, скажу здесь, что еще в 3-м классе прекратились оба журнала, издававшиеся нами, один — „Знич“ Церпинского, другой „Литературные записки“, издававшиеся всеми нами. Перейдя в высший курс, с золотыми петлицами, мы бросили все это, убедившись, во-первых, в скудости своих талантов, а во-вторых, в общей лени. Добывать статьи от авторов — это была работа, требовавшая неимоверных усилий, напоминаний, просьб, споров, приставанья. Все это, наконец, надоело главным дирижерам, и мы бросили журнал. Лучшей пьесой, появившейся у нас за все время существования журнала, был „Самсон“ Оголина, довольно большая поэма, очень картинная, со звучными и красивыми стихами, в некотором роде отблеск картинных поэм Льва Мея, которого Оголин обожал. Прочие вещи, например, повесть „Надина“, „Очерки путешествия в Ревель“, „В деревне“ и тому подобные стихи и прозы, трактаты и рассказы — были, само собою разумеется, очень плохи.

Последние месяцы пребывания нашего класса в училище ознаменовались совершенно необычайными событиями. Нас всех, повально, чуть-чуть не „выгнали“ из училища. Случилась такая история, что у нас у всех отобрали шпаги и свезли их во дворец к принцу: значит, мы стали вроде как арестованные офицеры. Потом прекратились у нас все классы, профессора к нам перестали ходить; было схвачено с десяток человек между нами, сочтенных главными преступниками, и их рассадили, в одиночном заключении, по разным местам училища. В то же время была наряжена „следственная комиссия“ под председательством нашего священника, как человека сурового, энергичного и решительного, состоящая из некоторых профессоров и „воспитателей“. Дело состояло в том, что классный солдат Галанин, известный фискал, донес, что у нас играют в карты, пьют вино и курят. Надо сказать, что тут действительно серьезного ничего не было, никакой настоящей игры и питья, а так, какое-то нелепое молодечество и щеголянье нескольких самых дрянных и ничтожных субъектов в классе, что „вот, мол, какие мы уже выросли большие, даже вином, и картами, и табаком умеем заниматься“. Это дурацкое ребячество очень легко было остановить самыми простыми, кроткими мерами, серьезно взыскивать за него вовсе и не стоило. Но нет, куда! У нас забились тревогу и подняли пыль до небес. При помощи иуды-предателя, бывшего саперного солдата Галанина, произвели обыск в классе, нашли и карты, и какую-то несчастную бутылку с мадерой, и папироски (которые наши „молодцы“ обыкновенно курили в трубу). Ну, и вслед затем сейчас комиссия, следствия, угрозы исключения. Однакож, не зная на весь этот террористический аппарат, — совершенно во вкусе тогдашнего неразмышляющего, а только давившего времени, — наши арестованные товарищи мужественно держались и не делали никаких показаний перед комиссией, никого не выдавали. Я радостно потирал руки, сидя у себя в классе. Я был на свободе, потому что всю жизнь свою терпеть не мог и карты, и вино, и табак, значит, в подобной истории попасться никогда не мог. Сущность истории была мне глубоко противна и презренна, и никто более меня не порицал моих товарищей за их глупости; но я от всей души желал, чтоб доносчиков между нами не было, чтоб никто между нами не вышел трусом

и подледом. Вдруг до нас дошли слухи, что некоторые из арестантов колеблются, собираются давать показания под влиянием угроз и ложных уверений комиссии, что вот, мол, такой-то и такой-то уже показал то-то и на таких-то. Я пришел просто в ярость. Частью подкупом, частью ловкостью и просьбами, я сделал так, что пробрался во все карцеры, во все места заключений, повидал всех арестованных, со всеми переговорил, оживил и укрепил каждого, и, главное, рассказал им, что никто в комиссии ничего еще не знает и никаких „раскрытий“ никто из наших не делал. Это стоило мне немалых усилий. Некоторые из любезных товарищей, на пороге училища, уже настолько возмужали, что начинали проявлять те прекрасные собственные качества, которыми впоследствии ярко блистали: сухость, эгоизм, равнодушие ко всему, кроме личной выгоды. Мне особенно памятен один из милых моих товарищей (не хочу только называть его имени), которого я застал сидящим в лазарете, уткнув голову в обе руки: он был мрачен, гадок и бледен, глядел отвратительными какими-то глазами перед собою в пол, не поднимая головы, и долго молчал, не слушая никаких моих представлений о том, что так гадко, что так скверно, если он, с другими некоторыми, хочет сделаться предателем и доносчиком, и что есть что-то поважнее и поблагороднее грубого личного интереса и спасенья. Наконец, он цинично объявил мне, что что бы я ни говорил, а он пойдет и завтра же назовет комиссии всех настоящих виновников. „Мне-то какое до них дело, — твердил он мне, — ну, пускай их и выгоняют вон! Неужели мне через других терять 9-й класс? Очутиться вдруг на улице ни с чем? Да что мое семейство мне потом скажет!“ Как он мне был мерзок в ту минуту! Я не позабыл чувства этой минуты во все 40 лет с тех пор и никогда ему не простил. Однако в то мгновение речь шла не о его гаденькой личности, надо было других выгораживать. Я умолял, упрасивал, доказывал со всем красноречием и оживлением, к каким только был способен, и достиг, наконец, своей цели. Мне кажется, на этого сухаря более действовали мои угрозы мщением товарищей: „Тебе, брат, ведь это все равно даром не пройдет, — говорил я, — помни это — какая же выгода?“ Понятно, что подобные доводы должны были всего положительнее действовать на такого человека, как этот: ведь он впоследствии, на службе, сделался бессердечнейшим эгоистом и деспотом. Но так или иначе, а я достиг своей цели. Я вырвал „честное слово“, что он доносить и выдавать не будет. Мне удалось, наконец, уговорить его, частью угрозами, частью перспективой несмываемого позора — удалось уломать даже и этого любителя 9-го класса. Я воротился назад в полупустой класс, с полным торжеством. Никто уже более не сказал комиссии ни единого слова, все разом замкнулись в себе, и никаких показаний не последовало. Но зато все обрушилось на меня одного. Начальство узнало про мою вылазку и про то, что я уговаривал арестованных. Их всех выпустили на волю, классы снова начались, но меня взяли и отправили вон из училища. Решено было, что я поплачусь за всех. „Воспитатель“ Берар свез меня домой, к моему отцу, и, не застав его дома, написал ему такую записку (сохранившуюся у меня и до сих пор): „J'ai l'honneur de ramener à Votre Excellence votre fils Vladimir, dont M. le Directeur de l'Ecole de Droit a à se plaindre. Je regrette de ne pouvoir vous

expliquer de bouche la cause qui a forcé notre chef de prendre cette mesure de rigueur.

Le précepteur de la dite Ecole Berrard. Ce 6 Décembre 1842^e.

Сначала мой отец горько выговаривал мне за такое окончание моего 7-летнего пребывания в училище, за порванную будущность, за разрушенные надежды, и из-за чего, из-за кого? Но потом, выслушав мой рассказ и мои доводы, согласился, что я ничего худого не сделал, а только исполнил долг — и мы с моим отцом не только не поссорились, но жарко обнялись и поцеловались в его маленьком, заваленном планами и чертежами кабинете. Только он много дней потом был сильно грустен. Однако, пробыв недели три дома, уже лишенный правоведской формы и уже принявшийся за приготовления, чтобы поступить в университет, я вдруг получил стороной уведомление, что меня снова возьмут назад в училище, если я напишу письмо какое следует к директору Пошману. Я собрал в голове всю литературу, к какой был способен, и написал к директору письмо самое убедительное и самое трогательное, но все-таки ничуть не унижительное для автора. После нового года мне дозволили воротиться в училище (само собою разумеется, тут всего более подействовало не мое письмо, а приязнь к моему отцу Пошмана, а может быть, и самого принца), и я снова зажил припеваючи. Спустя немного месяцев произошел уже и наш выпуск из училища. Мне за эту „историю“ сбавили огромное количество баллов за поведение, но последние экзамены были у меня так хорошо выдержаны, баллы учения за последние три года были у меня такие сильные, а главное, профессора, члены совета, имели обо мне такое хорошее понятие, что в один голос потребовали, чтоб мне были прощены какие-то недостававшие, в окончательном балле итога, дробы, и меня, несмотря ни на что, все-таки выпустили из училища с 9-м классом. Всего более мне помог профессор Шнейдер, человек, сохранивший, как я уже говорил выше, весь свой век золотое сердце и живое доброжелательство ко всем, особливо к учащемуся юношеству, несмотря на все „римское право“, над которым он прокорпел десятки лет.

VIII

Несмотря на все семь лет, проведенных в Училище правоведения, из меня никакого правоведа не вышло. Но, я думаю, для меня было великим счастьем то, что я случайно занесен был именно в это училище, а не в какое-нибудь другое. Та обстановка начальников и товарищей, в которую я попал, была та самая, в какой я всего более нуждался и какая была мне всего сроднее. Во всяком другом училище того времени, например, хоть в лицее, все было бы для меня иное. Попади я, в 1835 году, в лицей, я имел бы себе товарищами не симпатичных мне уже и тогда (при первой встрече в Царском Селе) людей, которые в одно время со мной держали в лицей экзамен. В числе других был М. Н. Лонгинов, сильно не понравившийся мне надутостью, черствостью и прозячностью своею (кажется, он на всю жизнь таким остался), и не заключал, вместе с другими товарищами своими, ни одного из качеств, которые были мне так нужны и

дороги в иных из числа правоведских моих товарищей. Со стороны начальственной я, конечно, также не нашел бы в лицее такого директора и „воспитателей“, каких нашел в Училище правоведения. Сверх всего того, я был бы лишен в лицее того художественного элемента, который преобладал у нас в Училище правоведения. Всего же более, я был бы лишен соседства и сближения с Серовым. А именно близкие отношения с ним имели самое решительное и самое громадное значение для меня в годы моего воспитания и развития.

Мне никогда не пришлось тужить о малых своих правоведских способностях и понятиях. В течение 38 лет, протекших со времени 1843 года, т. е. со времени моего выпуска, мне много раз, и в разных обстоятельствах собственной и общественной жизни, случалось встречаться с прежними товарищами. Многие из них считались великолепными юристами, но, признаться, я никогда не мог им ни позавидовать, ни доверять их славе и успехам. Большинство товарищей моих (и по классу, и по училищу) ничуть не проявили того светлого взгляда, того прямого ума и понимания, какие должна давать наука. На всяческих местах своих, и на местах сенаторов, и секретарей, и всяческих следователей, и прокуроров, большинство выказалось такими же ординарными чиновниками, с темной, запутанной головой, загроможденной вздором и предрассудками, как все остальные, не бывавшие отроду в Училище правоведения чиновники русской империи, не слушавшие никаких курсов „Энциклопедии права“, „Местных законов“, Юстинианова кодекса, государственных и иных прав. Чувствительной разницы, кроме пышных аттестаций, диплома и понаторелости в специальных технических подробностях, никакой на деле не оказывалось. Примеров можно было бы указать сотни, но всего яснее это доказал мне тот процесс, в который мне пришлось попасть однажды впоследствии. Тут я собственно персоною испытал, что такое „правоведение“ господ моих товарищей, на самых разных ступенях их иерархии. Этот процесс я расскажу подробно в своем месте, в одной из следующих глав моей автобиографии, но здесь скажу только, что когда один, обидчивый не по разуму, музыкальный писатель, некто г. Фаминцын, стал преследовать меня по суду за одну печатную статью мою, под заглавием: „Музыкальные лгуны“, в которой ничего экстренно-непозволительного не присутствовало, если сравнить ее со всем тем, что поминутно печатается и у нас, и в остальной Европе, — то целых три судебных инстанции, составленных все только из господ наших правоведов, нашли, что, правда, напрасно было преследовать меня „за клевету“ и нельзя меня наказать за нее, как этого желал обидчивый и жаждавший моей крови музыкант, но все-таки „следует“ наказать меня за то, о чем никто не просил: за „бранные слова в печати“. О верные рабы Фемиды! О неумытные оберегатели добрых нравов, о светлые головушки, о стыдливые скромники, как я тогда жалел о пребывании вашем на судейских креслах! Как мне вы жалки были со своим устарелым правоведением и с темною своею головою! Только-то вы и научились, широкого светлого и глубокого в нашем училище, что, дескать, пусть только бы „слов неприятных“ не появлялось, а на деле пусть ты сто раз прав — это все равно, но ты должен быть наказан! О формалисты закоренелые! Да для приобретения таких прекрасных результатов не стоило в Училище правоведения

и ходить. Ведь так, точь-в-точь так, как вы нынче, подумал и рассудил бы любой старинный законник из покойной управы благочиния, сотню лет тому назад.

Да, я думаю, лучше всех были между нашими правоведами те, у кого всего менее было „правоведения“ в голове.

И тех я любил всегда всею душою, за их светлый ум, за их прекрасные дела на пользу русскому обществу и на помощь русскому человеку. В образовании их умов и характеров наше училище, может быть, осталось и не совсем безучастно.

1880 — 1881 г.

ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ ЛЕТ РУССКОГО ИСКУССТВА

НАША ЖИВОПИСЬ

У нас все еще до сих пор нет национального музея, а давно пора бы ему быть. И это не только потому, что национальные музеи существуют (впрочем, не очень давно) в столицах всех главных европейских наций и что уже давно вся цель стараний наших — ни на шаг не отставать от других. Нет, по гораздо более важной причине — по той, что у нас и в самом деле своя собственная художественная школа народилась, и на ноги поднялась, и выросла, и возмужала, и сильно похорошела: как же такой дорогой гостье не отвести почетной квартиры? Было время, когда с нас совершенно достаточно было музеев, с великой роскошью устроенных, для созданий иностранного искусства, старинного, превознесенного и препрославленного. Это было делом моды, но и справедливости. Покуда не было своих талантов, надо было, по крайней мере, на чужие любоваться. Но почтение почтением, а не надо и себя забывать, когда чувствуешь, что и сам из пеленок вышел, что и сам чего-нибудь стоишь. Это почувствовали в других странах Европы раньше нас. Уважение к прежнему искусству, к прежним великим талантам и гениям, ничуть там не ослабело, но нашлось вдруг место и для понимания своих собственных талантов, своего собственного значения в искусстве. И вот строятся музеи нового искусства, например, громадный *National-Museum* в Берлине, а где не успели их сделать как специальные и отдельные музеи, там устраиваются громадные отделы нового, своего собственного, национального искусства при всех великих общеевропейских и общеисторических музеях. В парижском Лувре, в венском Бельведере, в лондонской Национальной галерее и Кенсингтонском музее, в мадридском музее Прадо, в неаполитанском *Museo Nazionale* и в разных других еще есть везде целые особые отделения, очень крупные, назначенные для создания отечественного, своего собственного искусства. У нас покуда этого нет. Несколько случайных картин в Эрмитаже еще ничего не говорят, да и те относятся к старинным, давно пережитым эпохам и направлениям. Ничего нашего нового там нет. А именно это-то новое и представляет собой нечто очень важное и в высшей степени значительное. Можно сказать даже, что это новое так важно и значительно и такой оно получило теперь сильный рост, что нехватит для него места в Эрмитаже и надо для него создать новое помещение, может быть, всего скорее, в новом роде и в новом характере, без всякой прежней торжественности и парадности,

без золота, яшм и драгоценных порфиров, но зато и без тех гигантских размеров, ненужных колонн и сводов, которые только давят и портят художественное впечатление.

Да, народному художественному музею давно пора у нас настала. Пример подало несколько частных лиц, которые, не дожидаясь никого и ничего, взяли да завели у себя в дому, понемножку да помаленьку, трудом и стараниями многих лет, первые собрания русского искусства. Но, как ни прекрасна и как ни превосходна инициатива этих Прянишниковых, Третьяковых, Солдатенковых, не следует, чтоб все дело осталось на одних только плечах этих благородных, великодушных добровольцев; не надо, чтобы судьба русских созданий, вырастающих все более и более густой толпой, была только в зависимости от доброго желанья, вкусов, характера, понятий, кармана, а иногда, может быть, даже минутного расположения и капризов того или другого отдельного любителя, как бы он, впрочем, ни был силен страстью к искусству и одушевлен истинным художественным пониманием. Надо, чтобы само государство создало сначала один, а потом несколько центров, куда бы собирались произведения национального искусства, куда бы они шли постоянной живой струей и могучим потоком и где бы их мог всегда находить весь народ, как свое драгоценнейшее достояние.

В таком музее почетное место займут, конечно, многие прекрасные создания прежних русских даровитых художников, — их всегда было немало, — но самую видную и блестящую роль будет играть то русское искусство, которое началось со второй половины нынешнего столетия. Сколько бы это обидно и непозволительно ни казалось, надо признаться, что настоящее русское искусство послепетровской России в самом деле началось только около 50-х годов. Все прежнее можно считать только более или менее интересным приготовлением и более или менее приличным вступлением. Настоящее наше искусство, в самом деле стоящее этого имени, самостоятельное, никому не подражающее, никого и ничего не повторяющее, преследующее свои собственные национальные цели, — такое искусство началось у нас только недавно. Те, прежние, создания наши — сени, эти — настоящая палата и храмина будущего национального русского музея.

I

Откуда взялась наша новая художественная школа? Самостоятельного ли она происхождения или заимствованного? Оригинал она или копия? Вот что всего интереснее определить нам для себя в самом начале.

Если смотреть на внешние признаки и не знать сущности дела, сначала, пожалуй, покажется, что новое искусство у нас — пришлое от других и подражательное. В самом деле, новое художественное движение началось у нас в самом конце 40-х годов; в остальной Европе — тоже. Это движение имело у нас характер самый решительный реалистический; в остальной Европе — тоже. Новое русское искусство имело самые близкие черты родства и сродства с новой реалистической литературой, на несколько лет предшествовавшей ему у нас и уже пустившей глубокие корни в нации; в остальной Европе — тоже. Полный

расцвет нового искусства произошел у нас в 60-х и 70-х годах, и движение его шло у нас все сильнее и сильнее, захватывая вокруг себя область все шире и глубже и не слушаясь никаких отсталых воплей; в Западной Европе — тоже. Но на стороне Западной Европы — большее число наций, значит, примеров и событий; на ее же стороне старейшинство во всяком интеллектуальном, значит, и художественном деле. Как не подумать вследствие всего этого: о, да новое русское искусство не что иное, как последствие нового искусства западного, не что иное, как отблеск того, что родилось и выросло могучим ростом на Западе. Мы и тут, как везде, только копиисты и продолжатели.

Но это была бы сущая неправда. Новое наше искусство — и не копия, и не продолжение чего-то чужого. Оно родилось при совершенно других условиях, чем новое искусство Запада, и вследствие своих собственных резонансов, и на свой собственный манер.

В самом деле, несомненно то, что в конце 40-х и в начале 50-х годов нынешнего столетия по всей Европе раздаются новые голоса в искусстве и начинаются новые стремления. Во Франции возникает, неожиданно-негаданно, школа „реализма“ с могучим Курбе во главе, проповедующим зарас и кистью, и пером. В Германии родится „дюссельдорфская школа“, с Кнаузом и Вотье во главе, водворяющими на своем полотне культ национальности и не замечаемой, пропускаемой мимо глаз низменной, будничной жизни. В Англии возникает сначала секта „дорафаэлистов“, странных художественных староверов, а потом школа молодых художников, бросившихся, словно в отпор тем, изображать новую английскую жизнь и людей. В Италии, Бельгии, Голландии — тоже повсюду начинается новое художественное движение, покончившее и со старинным причесанным классицизмом, и с более новым, но не менее ложным растрепанным романтизмом и стремящееся к целям совершенно иным. Везде свежим духом повеяло, всюду искусство подняло руки и глаза к новым задачам и делам, — так было и с нашим отечеством. Но ведь никто же не находил тогда, что новое немецкое художественное движение зависело от французского, или английского — от итальянского, или французского — от которого-нибудь из всех их. У каждого были свои резоны и обуславливающие обстоятельства для появления, не зависящие от всех других. Нам, кажется, не хуже всех остальных позволительно было иметь свои собственные причины и условия для рождения новой, самостоятельной школы и искусства.

Первым проблеском нового нашего направления в искусстве был Федотов. Но это был человек, не имевший ничего общего с современной Европой, ничего о ней не знавший и ни в самонаименованной степени даже не подозревавший, что в ней тогда делалось, думалось и совершалось. Он ничего не знал ни об ее книгах, ни картинах. Все его художественные познания ограничивались тем, что он видел в Эрмитаже, в Академии или у „великого“ Брюллова в мастерской. Но во всем, что тут было налицо, не заключалось ни единой черточки новой Европы, все было старое и стариннейшее: либо давно прошедший классицизм высоких и малых мастеров прежних столетий, либо надутый и растопыренный романтизм новейших эпох. Да притом же то, что начиналось в то время нового на Западе, было плохо известно и самой Европе; куда было знать что-нибудь о нем бедному гвардейскому офицеру в отставке, до тридцати лет прожившему между кадетским корпусом

и казармой, нигде не бывавшему и ничего не слыжавшему? Я сам знал Федотова в 40-х годах, я его живо помню. Мне случилось быть с ним знакомым в лучшую, сильнейшую пору его жизни, в те годы, когда он писал „Сватовство майора“. Эта картина, могу сказать, писалась на моих глазах. Я не раз слышал тогда, из его собственных уст, многие из тех его виршей, которые он любил читать и где объяснял свою картину. Я присутствовал при его поисках типов и подробностей. Мне памятливы его рассказы, его юмор, его веселость, его остроумие и наблюдательность — все, делавшее его столь привлекательным для всех, кто знал его тогда. Он вышел из кадетского корпуса первым; он и прежде, и потом не прочь был от чтения, но все-таки образования у него не было никакого и все он брал талантливостью и живостью натуры. Если бы ему тогда рассказать, что хотели Курбе и Прудон, к чему они начинали тогда стремиться и что проповедывали, — он, мне кажется, и не понял бы того и чуждался бы всего этого. Он вполне веровал еще в „высокое искусство“, олицетворением которого казался ему, как и всем тогда в России, Брюллов. Он, наверное, и сам не воображал, что настоящее высокое искусство и есть то самое, которое зачиналось в ту минуту на его маленьких холстиках и которое он, конечно, считал искусством второстепенным, подчиненным. Как бы он удивился, я думаю, если бы ему кто-нибудь тогда сказал, что именно с него только и начнется настоящее русское искусство. „А Карл Павлыч куда?“ — наверное спросил бы он, видя тогдашнее всеобщее поклонение России Брюллову и помня, как этот тогдашний „колосс“ русского искусства протянул ему, маленькому неизвестному офидерику, свою могучую руку и как он всей тяжестью своего громадного авторитета перед Академией и русской публикой помог ему сделаться вдруг, за одним разом, современной знаменитостью. „А Егоровы, а Шебуевы, а Бруни, а Басины и все остальные — куда же все они?“ — наверное спрашивал бы он, и это — не по чувству благородной скромности и праведного смирения, а потому, что в самом деле так веровал и исповедывал. Конечно, он чувствовал правду своего таланта и истину трактуемого им нового материала, но он не чувствовал силы и значения начатого им дела, он был за тысячу верст от мысли, что он — родоначальник нового русского искусства. С новыми французскими художниками, столько сознательными в своем творчестве, столько понимавшими, куда они идут, и понимавшими, что многое из старого должно пойти ко дну, — с этими художниками он не имел ничего общего. Да притом же, повторяю, он их и не знал вовсе. Он починал все сам собой, раньше их, ниоткуда не заимствуя.

Еще очень любопытно то, что Федотов вовсе не понимал Гоголя и очень мало симпатизировал ему. Что бы, казалось, естественнее Федотову любить Гоголя со страстью, от всей души разуместь своей талантливой натурой его гениальность даже еще больше, чем вся тогдашняя Россия, сходявшая от Гоголя с ума. Притом же, повидимому, столько было общего в складе и направлении Гоголя и Федотова. Не зная фактов, можно было бы даже легко вообразить себе, что Федотов прямо внушен был Гоголем и, охваченный его могучим духом, устремился нарисовать красками то, что Гоголь живописал огненным словом. Так нет же, Федотов не любил и не понимал Гоголя; это свидетельствует его приятель и биограф Дружинин. А отчего? Оттого, что находил у него

слишком много карикатуры во всем. Какая странность природы Федотова, какое свидетельство неполноты и бедности этой природы: находить „карикатурность“ у Гоголя, из-за нее отвертываться от созданий этого гениального человека и в то же время наполнять добрую половину своих созданий именно только лишь „карикурами“! Но этот факт служит все-таки доказательством того, что Федотов был в столь же малой зависимости от Гоголя, как и от новых французских реалистов. Он был художник совершенно „сам по себе“.

Что он любил в искусстве, к чему стремился, чего хотел? Он любил всего более старых голландцев, которых бесчисленные маленькие картинки он видел и по целым дням рассматривал в Эрмитаже. Потом любил он еще до страсти Гогарта, которого он знал по гравюрам, рассматриваемым им точно запоем. Во-первых, его привлекали с необычайной силой правда жизни, сюжет, взятый из самой простой ежедневности, глубокая естественность, отсутствие всего фальшивого и высокопарного; во-вторых, — едкая сатиричность, юмористическое накопление в одну рамку десятков и сотен маленьких подробностей, приводящих к одному общему смехотворному аккорду, и, наконец, моральная нравоучительная тенденция. Рожденный с сильным даром наблюдательности, Федотов сначала устремил эту наблюдательность на портреты-карикатуры окружавших его в корпусе и полку, вообще в военной службе, личностей; потом принялся рисовать картинки с полковыми „жанрами“, где на сцене были все только солдаты, офицеры и генералы в казарме, лагере и во дворце, но большей частью все это — в безразличном и восхвалительном тоне; наконец, недовольный узкостью таких рамок, он решительно бросил военную службу и перешел в живописцы бытовых сцен, происходящих среди народа и того класса общества, которым он сам был постоянно окружен. Настроение Гогарта и старых голландцев сильно высказывалось везде тут; скоро потом к ним прибавилось то фельетонное иллюстрирование ежедневной жизни, которое он нашел и полюбил в картинках Гаварни, модного любимца в 40-годах русской публики столько же, сколько и парижской. Ловкость и блеск, остроумие, известная доля метко схваченной типичности, легкость и веселость, некоторая поверхностность, скользящая по верхушкам и не идущая в глубину, — все это прельщало Федотова и соответствовало известным сторонам его натуры, в то же время как другие стороны этой натуры оставались глубоко связанными с голландцами и Гогартом. И вот все эти разнообразные элементы, вместе слившись, образовали очень оригинальное целое. Но Федотов навсегда остался бы только художником второстепенным, фельетонным, довольно приятным иллюстратором и нехудым живописцем-моралистом, если бы не написал двух своих картин: „Свежий кавалер“ и „Сватовство майора“.

С этими двумя картинами все дело переменяется. Прежние легкие эскизы, наброски, прилежные, но мало творческие копии с натуры — все, сверкавшее и кружившееся мотыльком, отодвинулось на далекий план и выступило глубокое талантливое творчество. Федотов вдруг затронул такие глубокие ноты, каких до него еще никто не брал в русском искусстве. В одной картине „Свежий кавалер“, или „Утро чиновника, получившего первый орден“ (появившейся на выставке 1848 года), у него выступает наш ужасающий чиновник 30-х годов; в другой — „Сватовство майора“ — наш ужасающий солдафон-офицер 30-х—40-х

годов: разом целых две громадных болячки старинной нашей России, выраженные в потрясающих, глубоких, бесконечно правдивых чертах. Взгляните этому чиновнику в лицо: перед вами понаторелая, одеревяневшая натура, продажный взяточник, бездушный раб своего начальника, ни о чем уже более не мыслящий, кроме того, что даст ему денег и крестик в петлицу. Он свиреп и безжалостен, он утопит кого и что хотите — и ни одна складочка на его лице из риноцеросовой шкуры не дрогнет. Злость, чванство, бездушие, боготворение ордена, как наивысшего и безапелляционного аргумента, вконец опошлившаяся жизнь — все это присутствует на этом лице, в этой позе и фигуре закоренелого чиновника в халате и босиком, в папильотках и с орденом на груди. Глубоко почувствовала все это русская публика, валившая густой толпой на выставку, где в первый раз появилась эта картина, но глубоко почувствовала все значение ее и тогдашняя цензура: когда вышла в свет литография с картины, на ней орден был выпущен совсем вон; „свежий кавалер“ указывал просто себе на грудь, картина была искалечена, но какое кому дело! Впрочем, уже раньше того и в указателе академической выставки было благоразумно напечатано заглавие картины в таких словах: „Следствие пирушки и упреки“. Значит, всякий должен был понимать, что тут все дело состоит только в человеке под хмельком, сцепившемся со своей кухаркой. О прочем не стоило, дескать, и думать. Да и слава богу, что так было: не будь такого громоотвода и ширмы налицо, картину Федотова вовсе запретили бы тогда, и она, может быть, исчезла бы бесследно. Другая картина Федотова „Сватовство майора“, или „Поправка обстоятельств“, появившаяся на выставке 1849 года, была точно такого же глубокого настроения. Это снова была трагедия, грозно выглядывающая из-за веселой и потешной наружной ширмы. Только забавным мог казаться на первый взгляд этот майор, крутящий себе ус в передней у зеркала, раньше чем вступить в комнату, где ждет его купеческое семейство с невестой; только забавным мог казаться каждый в этом семействе — и практическая мать, и перезрелая жеманная невеста-дочь; мог казаться только забавным и отец-лавочник в сюртуке, еще в первый раз в жизни надетом по приказу жены; только забавным могли казаться и все другие в картине; только забавным мог казаться и весь дом этот, где „одно пахнет деревней, а другое — харчевней“.¹ Но перестанешь забавляться и забудешь о смехе, когда подумаешь о том, что заключает в себе вся эта сцена: тут два враждебных лагеря, ведущих войну один против другого; тут враги, ищущие как бы получше надуть друг друга, бездушные, огрубелые, пошлые и свирепо эгоистичные, готовые на все без разбора. Тут не до смеха. Тут Федотов в первый раз затронул талантливой кистью, глубоко и сильно, то самое трагическое „темное царство“, которое несколько лет спустя со всей силой таланта вывел на сцену Островский.

После этих двух картин Федотов уже ничего не произвел, даже издали к ним приближающегося. Он попробовал еще одну новую, великолепную задачу — „Возвращение институтки в родительский дом“; это было противоположение мертвого, застылого провинциального захолустья со свежей жизнью, привезенной из блестящего европейского

¹ Слова стихотворения Федотова. — В. С.

центра русской столицы; это была холодная вода, которую вдруг плеснуло на молоденькую горячую, только что распустившуюся жизнь. Все это обещало картину подстать „Свежему кавалеру“ и „Сватовству майора“. Но Федотов вдруг не выдержал, своротил с дороги и ударился в расслабленную сентиментальность: такова его картина „Вдовушка“, им самим много раз повторенная. Потом он принялся за картину „Приезд государя императора в Патриотический институт“, значит, за тот самый полуофициальный род живописи, которым занимался еще во время своего офицерства. Потом он рисовал множество „сатирических“ и нравоучительных картинок: одни в поверхностном фельетонном, хотя и не лишенном остроумия, едкости и меткости, роде Гаварни, другие — в наставительном роде Гогарта (например, „Мышеловка“). Наконец, затевал было издание сатирического журнала, который был бы, конечно, гибелью настоящего художественного направления у него. Но ничего этого он не докончил, скучал, хирел, тосковал; недовольный и не справляющийся сам с собой, сошел с ума, наполовину от бедности, и умер, произведя на свет едва лишь маленькую крупинку из того богатства, каким одарена была его натура. Но эта крупинка была чистое золото и принесла потом великие плоды.

И художники, и публика пришли в невероятный восторг при появлении картин Федотова; Академия сделала его тотчас же академиком; „в кругу художников на него стали смотреть с уважением, как на честь и гордость русской школы; газеты и журналы затрубили ему восторженные хвалы; повсюду, от аристократической гостиной до каморки апраксинского торговца, только и было речи, что о замечательных работах новоявленного русского жанриста“, — говорит А. Сомов в биографии Федотова. Да, именно „жанриста“! И в том-то вся и беда была, что в Федотове увидали только „жанриста“, а не просто крупного, своеобразного, талантливого живописца. „Жанр“ считался тогда очень второстепенным родом искусства, и именно по поводу Федотова в тогдашних журналах печатались важные соображения о том, почему, мол, „жанр“ захватывает ныне такое значительное место во вкусах публики и чем бы помочь настоящему высокому и великому искусству снова занять должное место. Правда, публике, воспитанной на Пушкине, Гоголе и Белинском, должно было становиться немножко тошно от безмыслия, условности и неправды тогдашнего русского искусства, и потребность в чем-то другом, более высшем и правдивом, ярко высказалась в том восторге, с каким она приветствовала нежданное-негаданное появление Федотова. Но жалобы этой публики были по-тогдашнему тихи и скромны, восторги — минутны, и ни те, ни другие еще не способны были переворотить вверх дном существовавший тогда в искусстве порядок и начать новую жизнь. У этой самой публики был перед глазами „колоссальный“ Брюллов, признанный величайшим гением уже более десятка лет тому назад, в него веровали и ему поклонялись, — стоило ли думать о том, что так мало удовлетворительны остальные его товарищи! У всех твердо было заложено в голове представление о том, что Брюллов столкнул с пьедестала и поборол „академическое“ направление старых русских живописцев, что он заменил это никуда не годное, устарелое направление — новым, настоящим, правдивым, талантливым. Такое убеждение было непоколебимо, начиная с таких высокоих и правдивых художников, как

Пушкин и Гоголь, и кончая последним тупицей среди публики. Никому в голову не приходило, что Брюллов был и сам точь-в-точь такой же академист, как презираемые Егоровы и Шебуевы, только повылощеннее, на новый манер, поблестящее, поновее и поталантливее. Никто не жаловался на его фальшь, ничтожество и пустоту содержания, холодное бездушье, коверканый вкус рококо, отсутствие природы, вечный фейерверк и шумиху, заменяющие истинное выражение, чувство, жизненную правду: все это осталось непонятно, и Брюллов так и сошел в могилу великим русским Рафаэлем. Там, где для всех годились его исторические картины, где поэт Жуковский печатно называл „богоносными видениями“ такие вещи, как, например, его „Взятие богоматери на небо“ и другие подобные же картины староготического академического пошиба; там, где беспрекословно восторгались ничтожеством, пустотой и безвкусицей его „прелестных жанров“, — там нечего было ожидать настоящего понимания искусства. У всех были отведены глаза, все было крепко убеждено, что у нас великий период искусства совершается и что под кистью Брюллова точь-в-точь такие же великие дела творятся, как под пером Пушкина и Гоголя. Какое заблуждение! Еще никогда такого разлада у нас не бывало между литературой и искусством, как во времена императора Николая, сколько та была полна жизни и правды, национальности и самостоятельности, столько же тогдашнее искусство все состояло из мертвечины и лжи, из условного космополитизма и пережевываемых на все лады европейских задов.

И живопись, и скульптура наша были в 40-х годах самыми отсталыми искусствами, только никто у нас этого тогда не понимал. Исключение составлял один-единственный Федотов. Но он в то время только промелькнул, как блестящая ракета какая-то: просиял минуту, возбудив восторги, и исчезнул в непроглядной мгле, не оставив глубокого следа ни на тогдашней массе публики, ни на тогдашних художниках. Следующему лишь поколению суждено было оценить его глубже и продолжать начатое им дело.

Всего явственнее вышло наружу печальное и пустое положение русского искусства, когда наступила крымская война. Это была, конечно, для искусства самая пора служить свою настоящую великую службу. Какая еще эпоха могла быть важнее, где можно было бы отыскать более потрясающие, более дорогие для целого русского общества задачи и сюжеты, где присутствовало большее богатство народных типов, мыслей, чувств, большее разнообразие жизни и сцен? Но искусство николаевского времени осталось ко всему этому слепо и глухо; оно было застигнуто врасплох среди своей вялости и аристократической бесцветности. Ему было чуждо все, где есть жизнь и правда. Оно умело только писать ангелов и святых в итальянском академическом стиле, лжеисторические картины вроде „Осады Пскова“, целое небо святых, где каждая личность представляет собой одно из высокопоставленных лиц (купол Исаакиевского собора). А тут вдруг требовалось изображать настоящих живых людей: тех, что целый день в самом деле ходят, движутся и живут; тех, что можно всегда и всюду встретить. Требовалось изображать, вместо одуроченной и оказанной истории, вместо обычных небывальщин и всяческих праздных выдумок, то, что в самом деле есть, — но только в одну из самых великих,

трагических и грозных минут жизни. Куда девалось наше несчастное, паразитное искусство тогдашнее? Оно ступшествовало дотла, оно запрягалось в какую-то мышиную норку, и ничего не слышать было о нем. Пусть бы любому из наших профессоров задали тогда написать „Битву Горациев и Куриациев“, или „Самсона, побивающего филистимлян“, или „Сражение Александра Македонского“, или, пожалуй, хоть „Александра Невского“, — никогда ни один не отказался бы. Но писать настоящих живых людей, нынешних русских — никогда! Они бы сказали: „Адресуйте к баталистам. Это не по нашей части, это до нас не касается!“ Только один иллюстрированный „Художественный листок“ Тимма считал крымскую войну „своим делом“ и продолжал рисовать, по придворной своей привычке, бравых и вымуштрованных солдатиков, сытых, довольных и веселых, одетых, как на разводе, с иголки и счастливых безмерно. Куда попрятались наши „баталисты“, целая широко разросшаяся школа, с таким упоением рисовавшая карандашом и красками бесчисленные сцены: „Кавалергарды у фонтана“, „Казаки у колодца“, „Конные гренадеры в деревне“, „Солдаты в походе“, „Солдаты-фуражиры“, „Гвардейцы в лагере“, „Гусары на водопое“, блистательная „Атака“ там-то, великолепная „Победа“ там-то?¹ Нет, им не по зубам пришелся тогдашний орех. Проступившая вдруг наружу правда резала глаза; настоящие солдаты вместо прежних куколок, геройские, страдающие, великие в несчастье, смелые, безлично наивные, юмористичные, сердечные, не годились для их холстов и кистей: это было что-то им чуждое и неизвестное. И несчастное искусство молчало, пока литература, давно приученная Пушкиным и Гоголем к живописанию одной глубокой истинной правды, страстно хваталась за могучее перо и рукой одного из высочайших русских художников, графа Льва Толстого, чертила картины великой крымской войны, навеки стоящие колоссальными скрижалями правды, исторической глубины и творческой талантливости. Но что удивляться бессилию целой школы художников малодаровитых, когда и такой даже талантливый и своеобразный человек, такая светлая натура, как Федотов, в продолжение более чем полжизни своей не в состоянии был отделаться от изображения русских военных сцен и людей иначе, как с казенной точки зрения. Что такое разные его „Бивуаки“, его „Освещение знамен во дворце“, его „Прибытие дворцового гренадера в бывшую его роту Финляндского полка“, как не рутинные „ура“ того времени, как не перенесение на „добрых солдатиков“ той самой фальши и условности, какая присутствует в „добром мужичке“ романов и драм того же времени.

Но если уже непонятны были для русских художников конца царствования императора Николая I и люди, и события великой и глубоко трагической крымской войны; если они неспособны были зажечь их фантазию и поднять их творчество к созданию, то пусть бы они хоть свои-то всегдашние задачи, те, для которых их учили и дрессировали так долго, справляли чудесно, великолепно. Но и этого не было. Нужды нет, что к концу царствования Николая I те наши великие таланты, которыми так все гордились, достигли зрелости своих лет и своего художественного развития; нужды нет, что им были

¹ Картины гг. Микешина, Филиппова, Кенига и др. — В. С.

заданы крупные, многообъемлющие задачи, — они все-таки ничем необыкновенным не вышли и ничего необычайного не проявили. Десятки тысяч были потрачены на их настоящее, классическое образование, сотни тысяч, может быть, миллионы, сурово взысканные с народа, были уплачены за их холсты и фрески, и тем не менее эти люди остались тем же, чем были до своих поездок в Италию: темными и ограниченными художниками, ничего не выдающими и не понимающими, кроме рук, ног, драпировок и крыльев. Всегда много было говорено о том, что широкие задачи создают великих художников и великие школы. Император Николай в это веровал точно так же, как Луи-Филипп и Наполеон III во Франции, как Людвиг I в Баварии, как Фридрих-Вильгельм IV в Пруссии. Он не жалел денег и отвел громадные полотнища стен и сводов в Исаакиевском соборе в Петербурге под создание русской школы, которой назначено было прославить век и царствование. Но, как Луи-Филипп и Наполеон III, как Людвиг I и Фридрих-Вильгельм IV, так и император Николай жестоко ошибаясь в ожиданиях, и никаких неувядаемых памятников века и царствования не появилось на свет. Публика это очень хорошо видела, и никакие разглагольствования Теофиля Готье, нарочно нанятого в Париже за свое великое художественное перо и приехавшего в Петербург взглянуть и написать на славу, научить всю Россию и всю Европу, — не помогли ни тогда, в первую минуту, ни во все тридцать с лишком лет, с тех пор прошедшие. Всего любопытнее при этом вышло то, что наемный француз, желая отличиться и до усов накормить своих заказчиков, сравнил в своем издании, очень дорого стоившем русской казне, наших живописцев Исаакиевского собора с художниками времен Наполеона I — с Гро и другими, ему подобными. Он думал тем оказать нам великую честь и удовольствие. Как же иначе! Еще ли не великие, не завидные величины — французские живописцы, глубоко почитаемые во Франции, по старой памяти, даже и до сих пор! Но он не знал, бедный, что эти выдохшиеся знаменитости — совсем не ходячая монета у нас, а, напротив, предмет глубочайшего посмеяния. Понятно, что немного пользы и принес этот поверхностный всезнайка делу прославления наших художников.

Впрочем, хотя Теофиль Готье ровно ничего не произвел у нас и на него совершенно понапрасну ушло множество казенных рублей, но все-таки, и помимо него, у нас во всей целостности продолжало сохраняться глубокое почтение к тогдашнему направлению искусства, по преимуществу „высокому“ и „великому“, принимая эту „высокость“ и „великость“ в самом внешнем, в самом ограниченном смысле. Чего же было и требовать от наших художников, когда этим самым лжепониманием была заражена тогда и вся Европа! Могли же там сотни тысяч, может быть, миллионы людей приходить в искренний, совершенно непритворный восторг от „высоких“ созданий Корнелиуса и Каульбаха, где нет ни единой черточки правды, естественности и природы, где все условно и выдуманно: и сцены, и группы, и лжепафос, и фигуры, и лица, и самое даже человеческое тело. Могли же они этих людей, даровитых по натуре, но испорченных дотла сухим доктринерством, традицией и „классицизмом“, находить великими гениями, достойными подражания и музеев, нарочно для них устроенных. Чего же можно было ожидать от наших-то тогдашних художников, робких,

лишенных инициативы, воспитанных не для художественной мысли, а для одной только художественной школьной техники, бессловесных рабов перед Европой и особенно перед Италией! Куда им было понять, что существовавшие тогда художественные порядки и привычки — нуль и тлен, куда им было самим что-нибудь подумать и начать по-новому, по-своему! Сожалеть о них можно, но взыскивать с них мудрено. Они не виноваты, что им дали такое воспитание и приучили их с малолетства к такому образу мыслей, которые затушили у них всякую светлость и самостоятельность мысли. Что они были все не очень-то даровитые люди, — это была бы еще не слишком большая беда; но что они были печальные художественные калеки — вот это было гораздо хуже и безотраднее.

Последним отпрыском „высокой“ художественной школы николаевского времени был, около середины 50-х годов, живописец Моллер. Мне участь его часто казалась еще жальче участи его предшественников и учителей. Возьмите, например, Бруни, Басина, Маркова. Они, кажется, так прямо и родились каждый с одной нотой, бедной и ограниченной, но еще более ограниченной впоследствии школьным и заграничным дрессированием. Кроме „великих“, единственно настоящих — классических и академических — сюжетов, никто из них никаких других всю жизнь свою и не трогал. Даже портреты живых людей были им совершенно чужды: из „натуры“ они только и знали что „натурщиков“, которых переносили на свои холсты, переиначивая и „облагораживая“, как хотели, — никто за это не взыскивал с них. Ни единой задачи, ни единого сюжета из настоящей жизни им отроду и в голову не пришло: что, мол, за презренная низость, стоит ли на нее тратить время?

С Моллером было совсем иначе. С самого начала могло показаться, что его натура богаче, правдивее, разнообразнее. Он чувствовал прелесть и красоту женской и детской натуры; он не был мрачен, сух и казенен с первых же шагов своих; он начинал не с отвлеченностей и небывальщины, а с живой действительности. Его „Поцелуй“, страстно изобразивший горячую молодость, пору любви и поэзии, облетел и пленил всю Россию; его „Татьяна“, его „Русалка“ все еще брали ноту жизни, чувства и чувствительности. Но что потом из него, бедного, вышло! Он пожил несколько лет в Италии, среди так называемого тогда „всего самого великого в искусстве“, и это „великое“ сбilo и затоптало все, что в нем было порядочного и обещающего. Оно обезличило его, оно задушило в нем все зачатки естественности и правдивости; к этому прибавился пиетизм, навеянный в Риме Овербеком, — и вот Моллер погиб безвозвратно. Конечно, и натура, и дарование его были невелики и нешироки; конечно, он никогда не создал бы ничего слишком значительного, но, не будь зловредных направлений доктринерской немецкой школы и засасывающего капкана художественной Италии, он, вероятно, оставил бы после себя много созданий, наполненных грацией, свежестью и чувством жизни. Но тогдашние понятия и художественный кодекс потянули его силой в другую сторону, и он превратился в жалкого недоноска, наполовину абстрактного резонера и холодного формалиста и наполовину скучного пастора. Когда в 1857 году он привез из Италии своего „Иоанна на острове Патмосе“, от него отвернулись даже его товарищи-академисты: так

разило ханжеством и сухью из его вымученной, искусственной картины. А по правде сказать, много ли разницы было между его фальшью и их фальшью, между его попиранием жизни и природы и их попиранием жизни и природы? Все-таки у него, в этой же самой картине, есть одна блестящая, светлая, правдивая нота, какой никогда не бывало у презиравших его теперь товарищей: это молодая женщина, вакханка, валяющаяся на ступеньках храма, с чашей вина в руках, и насмехающаяся над благочестивой проповедью. Это здесь неслась речь из того душевного уголка, который еще не засох и не окаменел у Моллера в Риме под влиянием фресок и музеев, пасторских бесед и идолопоклонства перед Овербеком. Здесь сказался в последний раз бедный художник, перед тем как ему навеки уже опуститься в бездонную рутину; тут еще он одним крылом бьется и создает такую фигуру, которая, наверно, одна из лучших во всем „высоком“ нашем искусстве. Подумайте только, кто еще из его товарищей отгадал верным чутьем этот исторически глубокий и правдивый мотив — насмешку древнего, вакханствующего, полупьяного от телесности и чувственности языческого мира над начинающимся строгим и целомудренным христианством? Во всех их картинах (со включением даже „Последнего дня Помпеи“ Брюллова) нет нигде такого верного, правдивого мотива. Всюду только одни абстрактности, общие места. Но не абстрактность и не общее место была у Моллера эта вакханка: он ее скопировал с одной действительной вакханки современного ему Рима, у которой огненными чертами напечаталась вся ее прошлая жизнь на красивом, характерном молодом лице. Правда и натура взяли тут, в этом уголку картины Моллера, верх над ложью остального создания — постного и холодно-деревянного. Моллера вывезло и возвысило тут то правдивое чувство жизни, которое кипело у него еще с молодости и которое он так успешно сумел потушить в себе в честь „великого“ искусства. От Моллера не осталось, после двадцати пяти лет работы, ничего, кроме „Поцелуя“ и „Вакханки“, на что бы стоило указать. Такова ли могла быть и была бы его участь, если судить по его первоначальной натуре, раньше ее искажения?

Рядом с Моллером перешел в эпоху русского художества и тот наш живописец, который составляет крайнюю противоположность всей нашей школе „профессоров“. Это — Иванов, являющийся точно какой-то остров среди остального моря, не связанный никакими перешейками с прочим нашим материком. После двадцати лет жизни в Италии, им ни разу не покинутой, он в 1858 году приехал в Петербург со своей картиной, минуту побился против обстоятельств и людей, которым вовсе не годился, и — умер с глубокой раной в душе.

А Иванов был — натура капитальная, совершенно выходящая из ряда вон, среди всего нашего художественного мира, и прежнего, и нынешнего. Он ни на кого не похож между всеми нашими художниками, и жизнь его представляет такое трагическое явление, какого более не бывало ни в чьей жизни из числа всех этих художников. Кому еще привелось, как ему, страшно работать много десятков лет над собой и над своим искусством, для того только, чтобы в последние годы, с сединой в голове, сказать себе: „Нет, все это не то! Все это были ошибка и заблуждение, надо бы начинать сызнова, совсем с другого конца. Да, но где взять время, где взять силы?“

Иванов был истинный художник, но, к несчастью, — недостаточно художник. Элемент ума, размышления, искавшего истины, брал в нем почти постоянно верх над всем, а слабость и робость характера замедляли всякий решительный шаг. От этого-то он и в состоянии был промучиться двадцать лет над одной и той же картиной, а между тем эта картина вовсе не была такой всеобъемлющей и колоссальной по содержанию картиной, которая оправдывала бы подобное принесение себя в жертву; от этого-то он так страдал и метался, так сомневался в себе самом, от этого-то он никогда не мог найти себе ни покоя, ни удовлетворения.

Будь в нем сторона непосредственной талантливости сильнее и шире, он, наверное бы, так не разьедал и не преследовал сам себя, как это с ним постоянно было; он, конечно, давно бы уже довел свою картину до конца и создал бы потом многие другие, и в то же время не унижался бы всю жизнь выпрашиваниями себе подачек и пособий на то, чтобы еще пожить в Италии и продолжать все одну и ту же вечную свою картину. А то вертеться десятки лет все в одном и том же кругу, тягостно громоздить одну мелкую подробность на другую мелкую подробность, ожидать от них всего спасения, боязливо тысячу раз то приискивать, то отбрасывать детали очень второстепенные — что это, как не явное доказательство слабости и далеко не полного владения своим материалом!

Всякий художник век живет и век учится, не переставая, совершенствуется, поправляет и пополняет свое создание; но есть большая разница между поправками, которые будут следствием пламенно горящей фантазии и разыгравшейся силы, и поправками — вследствие слабости и робкого искания.

На картине Иванова ярко отразилась история ее происхождения на свет, и как она создавалась без огня, так и вышла без него, совершенно холодной в общем свдеме впечатлении. Она общей сложностью, общим составом своим не способна никого вдохновить и вознести; ничей дух она не потрясет, ничье воображение не захватит и только будет действовать отдельными великими своими красотами и совершенствами. Впечатление от этой картины спокойно и мозаично, как было само создание ее. У Иванова всего меньше было громадной фантазии, объемлющей и создающей целые сцены, многосоставные события, — оттого картина его не будит фантазии зрителей. Кажется, если б эта картина еще дольше писалась, она бы все более и более сжималась и все только суживала бы свои рамки. В том виде, как мы ее знаем, она растеряла многие важные элементы, сначала в ней присутствовавшие. Было время, когда в картине Иванова было столько же мужских, сколько женских действующих лиц, да на придасток — еще немало детей. Могло ли оно и быть иначе, когда в этой картине должен быть представлен „народ“, и чем разнообразнее будет его масса, — тем лучше. Но Иванов, в известный период своей жизни, не хотел больше этого знать и заменил массу народную, бог знает по каким пуританским или ханжеским соображениям, очень искусственно подобранными группами. Но что это за „народ“ у него жалкий вышел — без женщин и без детей, — одни мужчины, и то большей частью все зрелых лет или пожилые, неизвестно какого сословия: высшего, низшего или среднего. Потом прежную широкою великую

местность, раскинувшуюся среди гор и деревьев, на берегу реки, он заменил узенькой полоской земли, где расставил своих действующих лиц искусственно и условно, по всем правилам скульптурного барельефа. Прибавьте к этому полную неспособность Иванова к краскам, его рыжий, пестрый, несносный, кричащий, неестественный колорит, — понятно, что, при таком соединении стольких невыгодных условий, картина его не могла производить сильного впечатления и, вместо того, многих отталкивала. Все это было следствием недостаточности таланта и тех вредных влияний, которым подвергался в Италии Иванов, постоянно замкнутый в кружке людей ограниченных и малоразвитых, хотя и талантливых в лице иных отдельных художников.

Но, рядом с крупными недочетами и несовершенствами, в натуре Иванова было много таких качеств, которые делали его художником высоким, необыкновенным. У него был талант, доходивший до гениальности, когда дело шло о создании отдельных личностей, типов, характеров, — тех именно, к достижению и глубокому обожанию которых способна была его натура. Тут уже у него была глубокая и мыслящая голова, тут уже у него был глубокий пытливый дух, неудовольствовавшийся тем, чем удовлетворяется большинство художников, когда они творят свои создания. Он хотел до последних корней разуть то, что брал себе задачей, он смотрел на историю, людей и события не с одной только внешней стороны, как все почти его предшественники и товарищи. Все это не было для него одним безразличным материалом, из которого можно брать что ни попало, — любые куски, любые субъекты и сцены, что закажут другие или что самому по нечаянности взойдет в голову: для него каждая его задача, каждый его тип и личность были делом важным и серьезным, делом жизни; на создание их он клал все свои силы и способности. Он изучал глубоко и полно, что предстояло изображать его кисти, он погружался в задачу свою всем существом своим, он искал правды и исторической верности во всем: и в подробностях сцены, и в костюме, и в лицах, и в самом пейзаже, среди которого являются доступные и дорогие ему личности. Такое искание верных форм, такое стремление к исторической и психологической правде начались у Иванова с молодых лет, когда он был еще юношей, еще в Петербурге, еще в Академии художеств. В такое время, когда другие молодые художники, его сверстники, только и думали, что о медалях и как бы поскорее попасть на волю и в Италию, как бы поскорее „пожить“, — Иванов думал: как бы себя образовать получше и избавиться поскорее от той коры глубокого невежества, которая на них всех лежала, но только для других была нечувствительна и безразлична, а ему казалась невыносимым грузом. В Италии ему тоже не приходило в голову „пожить хорошенько“. Его наполняло совсем другое: он только о том и думал, что такое его будущая картина и какая глубочайшая правда мысли и выражения должна в ней заключаться. Пусть он глубоко ошибся на счет всеобъемлемости и бесконечной грандиозности задуманного им сюжета. Из его картины не вышло изображения „величайшего в мире события“, как он думал в своем кратком, несколько ограниченном религиозном воодушевлении. Картина его только выразила „рекомендацию“ Иоанном Крестителем появляющегося вдали и никому еще не известного

в народе Христа. Что же в таком моменте великого и мирового? В картине мы свидетели только глубокой, сердечной „доверчивости“ еврейского народа, и больше ничего. Тут не представлено обращение народа к Христу, вследствие его проповеди и вследствие совершенных перед глазами великих деяний, сверхъестественных чудес; нет, народ только увлечен проповедью Иоанна Крестителя, — одни уже крестятся, другие готовы сию же минуту креститься, но что касается до Христа, то никто из всех присутствующих его еще не знает и не ведаёт и только потому обращается в его сторону, к нему навстречу, что на него указал Иоанн. Смею сказать, такой момент выбран вовсе не к авантажу главного лица, и первым в картине все-таки не Христос, но Иоанн; а если так, то содержание картины вовсе не „Первое появление Христа народу“. Христос сам ровно ничем еще не проявляет здесь своей личности, своего значения, своего влияния, он виден лишь вдали, он только *идет*, и ничего более. Содержание картины: проповедь Иоанна Крестителя и впечатление, произведенное ею на толпу еврейского народа. А в этом далеко еще нет того великого, мирового содержания, какое приписывал своей картине Иванов. Пускай так. Но все-таки он наполнил картину эту такими элементами, которые делают ее созданием истинно великим, необыкновенным.

Иванов достиг тут своих давнишних учителей и идеалов — Рафаэля и Леонардо да Винчи. Надо прямо сказать: он сущий Рафаэль и Леонардо да Винчи нашего времени. Только к тому, что есть важного и значительного у тех двух мастеров, он прибавил все то глубокое, верное и правдивое по внешней форме и по внутренней психологии, что наш век способен был прибавить к созданиям этого рода. В сравнении с Ивановым очень мало значат все немцы: Корнелиусы, Овербеки и Каульбахи, Шнорры и Фюрихи, все французы: Фландрены, Орсели и иные, стремившиеся дать религиозную живопись нашему времени и примкнуть к „великим мастерам прошлых эпох“. Они вышли все подражателями и маньеристами, несовершенными по художественным своим средствам и еще более несовершенными по коренному духу своему. Все равно, к чему ни направлялись их усилия: к грандиозному ли, как у Корнелиуса и Каульбаха, или к приторно-сентиментальному и старообрядческому, как у Овербека, или к грациозному и изящному, как у Фландрена, Орсели и Фюриха, — все они остались далеко позади своих задач и не создали ничего самостоятельного, нового и великого. Одному Иванову это удалось. Он был истинно благочестив и наивен, как Рафаэль и Леонардо да Винчи; он, как они, искренно веровал в правду и глубину того, что писал, но он всей душой погружен был в создаваемую его кистями сцену, даже, может быть, еще больше и еще искреннее их, и оставался религиозным и благочестивым даже в последние годы своей жизни, когда вдруг вообразил про себя, что перестал „верить“ и „быть религиозным“. Он говорил и думал одно, а судя по всем его делам, предприятиям, планам и намерениям — выходило совсем другое. Даже в последние дни жизни он только об одном мечтал: поехать в Палестину и писать жизнь Христа. Но, кроме того, его нельзя было бы ни за какие деньги „нанять“ для писания какой угодно религиозной картины, как это всегда возможно было сделать в любой день и час с его товарищем сверстником, столько же блестящим, сколько и равнодушным ритором

Брюлловым. Нет, сюжет картины должен был быть выбран, взят и сочинен им самим, и никому Иванов никогда не позволил бы вмешаться в это глубокое, истинно душевное его дело.

Но, кроме серьезности сюжета и задачи, у Иванова были еще своеобразные и самобытные формы. В красоте, во внешнем мастерстве изображения, в рисунке тела и одежды он, наверное, ни в чем не уступал (относительно фигур мужских, одних только и изученных и созданных Ивановым) произведениям старых мастеров, да еще сюда прибавил то, что давало новое время: реальную верность и национальность типов. Этих элементов еще не знали прежние периоды искусства. Он вздумал ходить по еврейским синагогам, по еврейским кварталам, ездить нарочно в такие города и такие местности, где много было евреев, чтобы сыскать настоящие типы, способные оживотворить его картину; он вздумал пристально всмотреться во всю глушь и запущенность разных пустырей, распростертых вокруг Рима, чтобы выбрать там ту глухую и дикую местность, которая перенесла бы зрителя в глушь и дичь около Иордана; он вздумал изучить еврейские уцелевшие до нашего времени одежды, манеру их носить, их складки; он вздумал изучить позы, типы, движения евреев. Всего этого никому еще не приходило в голову не только у нас — нашим Брюлловым, Бруни и иным равнодушным академическим копиистам того, что прежде в искусстве делалось, но даже живописцам европейским, несравненно более мыслящим и образованным.

Один Орас Верне, поверхностный и ничтожный, но все-таки не лишенный ума и инициативы, придумал писать библейские сцены в костюмах арабских бедуинов (конечно, близких к еврейским). Но это была лишь блестящая остроумная попытка, причем сущность дела, тип, характер, душевное настроение вовсе не были приняты в расчет; они были просто выпущены вон, и представленные личности оставались французами и француженками луи-филипповского времени, переодетыми в арабов. Целые горы и пропасти отделяли Иванова от этих поверхностных, легкомысленных и праздных игрушек. У него все было серьезно и глубоко. Ему не блеснуть новизной и остроумием надо было, ему надо было путем создания, путем изучения, выбора и вдумывания добраться до тех фигур, лиц и типов, которые бы воссоздавали сцену на Иордане, совершившуюся 1800 лет раньше. И он достиг, чего хотел. Он создал если не все, то многое в своей картине так, как до него никто еще не создавал в целой Европе. Такого Иоанна Крестителя, истинного еврея от головы до ног, но объятая всем огнем вдохновения, никогда еще не написала ничья кисть; такого Христа, тоже чистого еврея по внешнему виду, но великую, необычайную личность, полную глубины, благости, мысли и чудного спокойствия, тоже никогда не создавала кисть ни одного другого европейского живописца; многие из апостолов и из присутствующей массы народа — все это оригинальные еврейские типы, передающие не одну внешность, но и душу, характер взятого лица. Они останутся навсегда великими глубокими созданиями в ряду всего, что только европейское искусство произвело до сих пор самого вечного.

Придет, наверное, однажды то время, когда и Европа узнает Иванова по-настоящему, оценит его лучше, чем было до сих пор по легкомыслию или незнанию, и поставит его навеки — за великую истинно

классическую технику, красоту, благородство, величавость — рядом с Рафаэлем и Леонардо да Винчи, а за его гениальные, его исторические и психологические типы, характеры, душевное выражение, может быть, — еще выше да Винчи. Кто любит и высоко ценит этих двух, не может не любить всей душой и не ценить Иванова, — он их нынешнее воплощение. Иванов — это второе, так сказать, пересмотренное и дополненное издание старых двух итальянцев.

Что было бы с Ивановым дальше, если б он еще несколько лет прожил, — мудрено, конечно, отгадать. Но, кажется, несомненно то, что он никогда не осуществил бы того, про что в последние свои годы столько говорил и писал. Иванов был натура странная, сложная. Одно он думал и желал, а другое производил. Это в особенности чувствовалось в последние его годы. Мысли, высказанные им в письмах к разным знакомым насчет необходимости коренного переворота в искусстве, велики и высоки — по правде, по светлости; но что же мешало ему осуществить их? Он прожил целых десять лет с тех пор, как эти мысли появились у него в голове, и, однакож, он ничего даже и не попробовал в новом духе и смысле, даром что десять лет — это очень много для человека, наполненного новой мыслью. Если смотреть на слова разговоров и выражения писем, надо было бы полагать, что Иванов отрекался от прежнего направления своего, отрекался от своей картины. Но на деле Иванов все-таки выставлял эту „неудовлетворительную“ картину в конце своей жизни, в 1857 году, — в Риме, в 1858 году — в Петербурге, как нечто самое важное и значительное и в то же время, в промежутке между 1848 и 1858 годом, набрасывал сотни чудесных эскизов, но все они, как ни чудесны по формам и подробностям, принадлежат все к одному и тому же разряду — иллюстрированию жизни Христа¹. Что же касается до будущего направления и задач своих, то в самые даже последние дни жизни своей он рассказывал близким и знакомым о том, как желает сделаться главой и руководителем новой школы искусства, но все-таки на основаниях, положенных „великими старыми мастерами Италии“. Мыслимо ли это? Возможны ли новые сюжеты, новые задачи, выраженные в формах и в складе старого, классического искусства? Иванов явно вовсе не сознавал этой невозможности и, во всяком случае, признавал единым настоящим искусством — искусство на темы религиозные и исторические, а все прочее считал не только чем-то неважным, ненастоящим, вовсе не выполняющим истинного призвания искусства, но прямо унижением, развратом и гибелью искусства. В чем же, спрашивается, состоял бы тот переворот в искусстве, который проповедывал Иванов? Он явно сводился к нулю. Он мог бы, конечно, касаться частных, отдельных подробностей, способа представления тех или других задач и личностей; самые же эти задачи и личности все-таки оставались бы на первом и единственном месте, и искусство попрежнему закрывало бы глаза на все остальное. Невелик же был бы коренной переворот, проповедуемый Ивановым!

¹ Про все эти многочисленные эскизы я не буду говорить здесь, потому что они только в 1879 году стали издаваться в свет, так что лишь небольшая доля их известна до сих пор. Ни при Иванове, ни после него они не успели оказать никакого действия ни на публику, ни на художников. — В. С.

Иванова можно порицать не за то, что он сделал, и не за то, что в нем было, а единственно за то, чего он не сделал и чего в нем не было. Что он сделал и создал на своем веку, то прекрасно и высоко, но, как ни светел и силен был его ум, как ни глубоко и ни искренно его искание правды, он все-таки не раздвинул рамок предрассудков и преданий, в которые был замкнут с малолетства, и не шагнул дальше. На то уже не хватало его натуры. Натура его принадлежала старому миру, старому настроению и образу мыслей, и никакие реставрации, подчистки и поправки в этом настроении и образе мыслей не могли ничего поделать. Нужна была другая, от самых корней, натура.

Пожалуй, иной подумает: при его ненависти ко всему школьному, рутинному, нечестному и легкомысленному в искусстве, при его глубоко взляде на жизнь и задачу художника он, вероятно, пошел бы далеко и высоко, если б все детство и юношество не провел в том узком и ограниченном семействе, к которому принадлежал по рождению, если б не просидел много лет на тогдашней академической скамье и в тогдашнем академическом классе, если б не провел потом много лет среди ханжей и моралистов, среди затхлого тогдашнего папского и „классического“ Рима, и совершенно отрезанный от Европы. Когда на него пахнуло, наконец, европейским современным духом, было уже поздно, и он мог только платонически чего-то желать, путаться в сталкивающихся требованиях старого и нового и не понимать, что и как именно может вновь осуществиться.

Но нет, это не так. Ни другое воспитание, ни другая среда, ни отсутствие ханжей и людей ограниченных вокруг него в течение лучших и важнейших годов его жизни, ни отсутствие Рима — не могли бы сделать из него другого человека. Чтобы создать иное, ему надо было родиться совершенно иным человеком. Поэтому-то и вышло, что Иванов — одно из величайших явлений русского художественного мира и достоин всех восторгов и уважений, но уже как отжившая историческая величина. Для нашего будущего развития он не имеет никакого значения, разве только как пример и наставление для тех, кому придется и впоследствии трактовать сюжеты, подобные его сюжетам, ничуть, впрочем, не придавая этим сюжетам того всеобъемлющего, исключительного значения, какое придавал им Иванов. Со времен Иванова нельзя уже давать, при воспроизведении таких задач, менее того, что давал в них Иванов. Он — вежа, от которой непозволителен поворот назад, ко всем нашим Брюлловым, Бруни, Басиным, Марковым, невозможен даже поворот к Корнелиусам, Каульбахам и Овербекам, Фландренам и иным; он их всех убил навеки своей глубиной, правдой, сердечностью и вдохновением, в известном смысле историчностью и реальностью, но его искусство и создание все-таки не есть искусство и создание нашего времени. Оно принадлежит иному направлению и понятиям, иным вкусам и симпатиям.

Целых четверть столетия прошло с тех пор, как картина Иванова в России, но она не породила ни школы, ни продолжателей, вообще осталась без последствий. Она была уже несвоевременна. Она являлась словно бабушка среди внуков и внучек: они могут ее уважать и любить, но дело их жизни уже не связано с ее прошлым, давно отжитым делом жизни, и она уже не поведеет их ни к каким новым,

драгоценным для них горизонтам. Картина Иванова надо было переселиться из Рима в Петербург десятью годами раньше — не в 1858, а в 1846 или 1847 году, когда Иванов остановился с писанием ее и дальше потом не двигался, оборотив спину к своему прошлому и устремив очи к раскрывшемуся перед ним зрелищу новой Европы. Его поправки и дополнения 1856 и 1857 годов не имеют никакого особенного значения. Поэтому-то и выходит, что его картина понапрасну простояла лишних десять лет в Риме. Там ни одна душа, ни единый художник и ни один человек из публики не пользовался и не наслаждался ею за все это время. В России было бы тогда, напротив, совсем иначе, и, наверное, она произвела бы на свет школу и последователей. В 1858 году было уже поздно. Иванов был величайшим заключительным словом прежнего, старого искусства. Но в это время народилось уже — искусство новое.

II

Вместе с началом нового царствования, вместе со вступлением на престол императора Александра II, в русском искусстве совершается громадный переворот. Происходит перелом в направлении искусства, оно вступает на новый путь, и насколько художники не похожи более на прежних русских художников, настолько и их произведения перестают быть похожи на прежние русские художественные произведения. Новый период наступил, новый мир начался.

Довольно указать на несколько фактов из жизни новых художников, в самой высшей степени характеризующих народившуюся теперь их породу, их настроения, понятия и их образ мыслей.

Перов, посланный за границу, тяготится этим, скучает и бедствует, не может ужиться с чуждою ему средой и просит высшее начальство „уволить его от чужих краев“, позволить ему воротиться в Россию.

Целый академический выпуск, целая компания еще воспитывающихся для художества молодых людей отказывается писать программу на большую золотую медаль на классическую заданную им Академией тему (1863). Эти молодые люди были все крайне недостаточны, значит, от головы до ног были зависимые и обязанные дрожать за будущность свою, и, однакоже, рискуя этой будущностью, они предпочитают лишиться награды и перспективы путешествия за границу, только бы не выполнять того, что претит их художественной совести.

Эта самая компания молодых людей, принужденных покончить с Академией, образует свою собственную „артель“, где все работают общими силами и делят общий барыш.

Когда „артель“ по разным внешним обстоятельствам распалась, эти же молодые люди, соединившись с новыми товарищами, образуют новое общество, а именно Товарищество передвижных выставок, которое опять-таки сплочает художников в одно целое и дает им возможность самим вести свое художественное дело.

Наконец, в заключение и как венец всего, некоторые из новых художников (Крамской, Верещагин) не желают более получать художественных чинов и отличий, потому что, объявляет печатно Верещагин, это для художества „вредно“.

Что говорят все эти факты? Они говорят, что у русских художников народилось нечто новое, прежде небывалое — *характер и самобытная мысль* для управления жизнью. А где это уже есть, там новый мир начался.

Что может быть характернее приведенных фактов? Что может лучше показать, какая громадная пропасть легла между прошедшим и настоящим русских художников? Путешествия за границу, награды потеряли прежнюю обольстительную силу; апатия и покорность заменились мыслью и силой почина; прежняя разрозненность — сплоченностью. Путешествие за границу и проживание там в продолжение нескольких лет были всегда прежде лучшей мечтой русского художника, той порою, которая заставляла его всего сильнее работать, забывая голод, холод, всевозможные бесконечные лишения. „Русские художники часто питают в себе истинный талант, — говорит Гоголь в „Невском проспекте“, — и если бы только дунул на них свежий воздух Италии, он бы, наверное, развился так же волюно, широко и ярко, как растение, которое выносят, наконец, из комнаты на чистый воздух...“ „Рим, — говорит еще Гоголь в „Портрете“, — тот чудный Рим, величавый рассадник искусств, при имени которого так полно и сильно бьется пламенное сердце художника“. Точь-в-точь так думали прежде у нас и все, всего больше сами художники; они, бог знает как, надеялись на этот „чистый воздух“ и на это „широкое развитие“ своего таланта лишь в Италии, лишь в чужих краях. Надо было, чтобы произошло что-то необычайное, целая перестановка мыслей и понятий от корней и до верхушки, для того чтобы русский художник стал просить о том, чтобы его уволили от этих чужих краев. Прежняя вера, значит, сломлена, прежнее слепое идолопоклонство разрушено, и человек повернулся на пятах своих в совершенно иную сторону. Смешно и близоруко было бы видеть тут одну грубость и необтесанность художника, еще не способного понимать, что такое „чужие края“; смешно и близоруко было бы объяснять поступок Перова каким-то смешным и ограниченным квасным патриотизмом: во всю жизнь свою Перов никогда не проявил ни единой черточки такого комического настроения; нельзя, значит, видеть его и здесь. Мотивы лежали глубже и дальше. Так же точно и с фактом протеста против классической темы. Его продиктовала не пустая заносчивость, не буйство и не чванство, не намерение пустить фейерверк, не желание поиграть в оппозицию, — нет, все такие мелкие и ничтожные мотивы не играли никакой роли в отважной решимости горсточки бедных, слабых юношей. Им только было невыносимо повиноваться нелепым привычкам школы; глупому выбору сюжетов, никуда более не годных, они протестовали против „старого“ во имя того „нового“, которое уже ясно чувствовали и ярко сознавали. Что это была не минутная безумная вспышка и не напрасный каприз, они доказали потом всю свою жизнью: они навсегда остались верны тому направлению, за которое пострадали двадцатилетними юношами, и никогда уже не возвращались к тому, что осудили тогда.

Что касается отказа от званий, мест и отличий, это было тоже что-то новое, небывалое. Мне скажут: „А Иванов, отказавшийся от „профессорства“ и от работ для Исаакия в Петербурге, для Спаса в Москве? Иванов еще в 1836 году признавал, что профессорство и за-

казы „вредны“, что купеческие расчеты никогда не подвинут художника вперед, а в шитом высоко стоящем воротнике тоже нельзя ничего сделать кроме — стоять вытянувшись“.

Да, но он же сам в 1845 году хлопотал о „звезде“ для Овербека, а насчет „профессорства“ и „заказов“ иной раз колебался. Новые люди смелее, решительнее и бесповоротнее.

Гоголь в числе своих глубоких, по правде верных от головы до ног портретов нарисовал все существовавшие в его времени типы наших художников. Никто лучше его не знал их, он провел среди них свою жизнь, и в Петербурге, и в Риме, и потом начертил их физиономию со всей меткостью своего гения. В „Невском проспекте“ он рисует такой портрет молодого художника Пискарева, еще учащегося в Академии:

„Художник петербургский! Художник в земле снегов, художник в стране финнов, где все мокро, гладко, ровно, бледно, серо, туманно! Эти художники вовсе не похожи на художников итальянских, гордых, горячих, как Италия и ее небо; напротив того, это большею частью добрый, кроткий народ, застенчивый, беспечный, любящий тихо свое искусство, пьющий чай с двумя приятелями своими в маленькой комнате, скромно толкующий о любом предмете и вовсе небрезгающий об излишнем... Они вообще очень робки: звезда и толстый эполет приводят их в замешательство...“ В противоположность такому художественному юнцу является „профессор“, мудрый, опытный и благоразумный, советующий не „гоняться за модным освещением“, за „кричащими красками“ и побольше заботиться о „строгом рисунке и линии“, не носить „шляпу с лоском, щегольской платок на шее“, не давать себя утянуть свету. Потом, побывав в Италии, художник либо становился истинным художником, у которого соединилось все: „изучение Рафаэля, отраженное в высоком благородстве положений, изучение Корреджио, дышавшее в окончательном совершенстве кисти, во всем постигнут закон и внутренняя сила, везде уловлена эта плавучая округлость линий, заключенная в природе, которую видит только один глаз художника-создателя“, и т. д., либо он выходил модным и пошлым живописцем, „к которому валит глупая, ничего не понимающая толпа и которого за деньги хвалит продажный журналист“.

В двадцать лет какая перемена, какая перестановка понятий, привычек, мыслей, нравов! И начало жизни художника, и середина ее, и высшая пора расцвета — как все стало другое!

Все тихости, скромности, робости, замешательства художника — куда все это девалось? Художники уже не хотели больше толковать только вдвоем о любимом предмете, а вне „маленькой комнаты“, в больших комнатах, с удивительным терпением и равнодушием выполнять, что ни велят самого нелепого и глупого. Они узнали, что у них собственная своя есть голова на плечах и свой ум в этой голове, помимо профессора, и что в художестве дело творчества, сочинения есть уголок священный, куда не должен лезть кто ни попало, чтобы рыться и распорядиться там, как на мысль взбредет, вопреки натуре, вкусам, настроению. Они почувствовали, что напрасно им так долго ставили перед носом все только одних итальянских художников да итальянских художников; они вдруг стали понимать, что они и сами могут чего-нибудь да стоять, даром что живут там, где все „гладко, ровно, мокро, серо и туманно“, что ничего же ведь особенного не создают эти итальянцы,

сколько они ни горды и ни горячи, как Италия и ее небо, что можно быть отличным, истинным, глубоким художником, вовсе для того не делаясь отшельником и презирателем жизни, и, наконец, что можно быть „гордым и горячим“, вовсе не живши под небом Италии. Но когда иллюзия кончилась — прощай почтение, прощай идолопоклонство, прощай послушание! Человек становится сам собой, чем-то новым, оригинальным и сильным.

Насколько переменялась натура художников, настолько переменялись с 50-х годов их стремления и цели. Что такое было для прежнего поколения искусство? Это рисует своею верной меткой кистью опять-таки Гоголь. „Благодарность зиждителю мириад за благость и сострадание к людям!“ — восклицал он еще в 1831 году в своей небольшой пьесе „Скульптура, живопись и музыка“. „Три чудные сестры посланы им украсить и усладить мир: без них он был бы пустыня и без пения катился бы по своему пути“. Да, именно „украшением“, „дарованием свыше“ казалось прежде всем искусство. Оно не происходило из людской потребности, из собственной груди и натуры человека. Оно было необычайным явлением из неземных высей, и к ним же должно было поминутно возвращать человека, возвышая, наставляя и исправляя его. И эта роль всего более принадлежала живописи. „Возвышенная, прекрасная, как осень в богатом своем убранстве, мелькающая сквозь переплет окна, увитого виноградом, — смиренная и обширная, как вселенная, яркая музыка очей, живопись, — ты прекрасна. Никогда скульптура не смела выразить твоих небесных откровений. Никогда не были развиты по ней те тонкие, те таинственно земные черты, вглядываясь в которые, слышишь, как наполняет душу небо, и чувствуешь невыразимое. Вот мелькают, как в облачном тумане, длинные галереи, где из старинных, позолоченных рам выказываешь ты себя живую и темную от неумолимого времени, и перед тобою стоит, сложивши накрест руки, безмолвный зритель, и уже нет в его лице наслаждения, взор его дышит наслаждением нездешним. Ты не была выражением жизни какой-нибудь нации; нет, ты была выше: ты была выражением всего того, что имеет таинственно-высокий мир христианский... Все неопределенное, что не в силах выразить мрамор, рассекаемый могучим молотом скульптора, определяется вдохновенною ее кистью. Она также выражает страсти, понятные всякому, но чувственность уже не так властвует в них: духовное невольно проникает все, все. Страдание выражается живее и вызывает сострадание, и вся она требует сочувствия, а не наслаждения. Она берет уже не одного человека, ее границы шире: она заключает в себе весь мир; все прекрасные явления, окружающие человека, — в ее власти, вся тайная гармония и связь человека с природою в ней одной. Она соединяет чувственное с духовным“.

Навряд где найдешь более яркое и верное выражение того, что думали о живописи, об искусстве вообще пятьдесят лет тому назад не только у нас, но во всей Европе. Искусство было тогда что-то высокое и сверхъестественное. Могли быть на свете какие угодно картины и на какие угодно сюжеты: серьезные и несерьезные, трагические и смешные, народные или космополитические, религиозные или исторические, жестокие или сладкие, портреты или ландшафты, но когда речь заходила о живописи вообще, с первого же слова говорилось только о том, что она возвышает и очищает, что ее призвание — неземное,

таинственное, невыразимое. Какая фальшь, какое притворство! И, однакоже, все в это веровали и покорно повторяли.

Вовсе не зная статей Гоголя, Иванов писал в 1840 году своему отцу из Рима почти те же самые слова, и не только как свою мысль и мнение, но как мысль и мнение всех лучших „исторических живописцев нового поколения“, а именно, что „религиозность, невинность, чистота стиля и верное изображение чувства — самые высокие и первые достоинства живописца... Все лучшее поколение немецких и французских живописцев непременно желает очищенности стиля и возможного обращения ко всему изящному, нежному и невинному“. Первое и главное старание всех художественных школ было то, чтоб дрессировать своих учеников в ненависти к истинной правде, в презрении всего индивидуального, особенного, иногда, может быть, неправильного; народное было в загоне, как нечто низкое и не отвечающее высшим требованиям, а что от него и брали, то „очищали“ и „процежали“ сквозь классические примеры, и выходило нечто бесцветное, безвкусное и безразличное. Характер, личность, действительный внутренний мир — все это было в загоне и не в милости. Оно и понятно: „Общее — это палач человеческой индивидуальности, — говорит Белинский. — Оно опутало ее страшными узами: проклиная его, служишь ему невольно“... А тут даже никто и не проклинал, все были довольны и счастливы, как нельзя более. Всего удивительнее, что такие даже гениальные люди, как Гоголь, создатель глубочайшей правды в искусстве, водворитель такой глубокой реальности в искусстве, какой прежде еще и не знали люди, являлся вдруг в искусстве поклонником неправды и „общего“, только одурачивающего и искажающего. Когда ему понадобилось представить художника (Чаркова), создающего что-то наилучшее, задушевнейшее, к чему только он был способен во всю свою жизнь, он заставляет его рисовать на своем холсте „Психею“, в том „очищенном виде, в каком уловлены черты, оттенки, и тоны являются тогда, когда художник, наглядевшись на природу, *уж отделяется от нее и производит ей равные создания*“. Так вот было тогда — все так. „Последний день Помпеи“, это, по словам Гоголя, величайшее художественное создание XIX века, — что это, как не „очищенное“, „удалившееся от природы создания“? Распрепрепославленные в свое время, в тех же 30-х годах, картины из итальянских народных нравов Леопольда Роберта: „Жнецы“, „Возвращение с праздника мадонны“ и т. д., все картины Поля Делароша — что это все, как не „очищенные и удаляющиеся от природы создания“? Желая похвалить Брюллова за его „Помпею“, Гоголь говорит, что „у него человек является для того, чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество природы своей. Нет ни одной фигуры у него, которая бы не дышала красотой, где бы человек не был прекрасен... Он представил человека как можно прекраснее; его женщина дышит всем, что есть лучшее в мире“. Какие же это люди, какие же это мужчины и женщины; которые все повально, от первого до последнего, прекрасны и заключают все, что есть лучшее в мире? Что это за картины, где люди — налицо только для того, чтобы показать все верховное изящество природы своей? Таких людей, фальшивых, небывалых, невероятных, Гоголь (вместе со всеми современниками своими) оставлял только для одной живописи: в собственных своих созданиях он был за тысячу верст от этой лжи и фальши и именно никогда не рисовал небывалое

тогда „верховное изящество природы“. Ему в голову не приходило, что художественное его создание, для того чтобы быть великим и чудесным, должно быть непременно „чистое, непорочное, прекрасное, как невеста“, и чтоб казалось, что „небесные фигуры, изумленные столькими направленными на них взорами, стыдливо опустили прекрасные ресницы“ („Портрет“). Ничего подобного не было в его собственных созданиях — ни божественного, ни стыдливого, ни невинного и робкого. Они глядели всем прямо в глаза, без всякой божественности и невинности, и только с неслышанным талантом и силой высказывали правду жизни.

Но что было потребностью для Гоголя, а вслед за ним и для созданной им школы, что являлось им всем единственной настоящей задачей их искусства, то однажды вдруг показалось потребностью и задачей жизни также и русским художникам. У них точно занавес упала, и они, протирая глаза, заговорили друг с другом: „Ах, батюшки, да что же это такое у нас делалось? О чем это думали те люди и художники раньше нас? Как живописцы *могли* писать такие картины, как публика *могла* выносить их? Ведь это все только были ложь и вздор, выдумка и небывальщина? И как это прежние художники в состоянии были бросаться в какую-то даль, в какое-то безвоздушное пространство, когда кругом такой богатый разнообразный мир простирается? Они его не трогали, они им гнушались, они от него отвергивались. Какие странные люди! Какое у них было рабство и бедность мысли! Но этого мы больше не хотим. Полно быть слепыми и глухими. Полно притворяться и рядиться по-маскарадному!“ И вот эти проснувшиеся люди ступили на новую дорогу.

Что их пробудило? Не Европа и не Федотов. Европы они не знали: куда им было знать ее, живя по темным и глухим углам России! О Федотове тоже не доходил до них слух, — он так мало сделал на своем веку и так мало был распространен вне Петербурга! Нет, все сделали крымская война, пробудившаяся мысль и голова русского общества и, может быть, раньше и больше всего — русская литература.

Никому, конечно, не придет в голову, что крымская война создала что-то новое, сотворила новые материалы. Нет, она только отвалила плиту от гробницы, где лежала заживо похороненная Россия. Ворвался свежий воздух в спертое удушье, и глаза у недвижно лежащего трупа раскрылись, грудь снова вздохнула, он встал — взял одр свой и пошел. Все, что было сил жизни, мысли, ощущения, понятия, чувства, — ожило и двинулось. Что назревало в литературе, закутанное и замаскированное тысячами покровов, получило теперь свое выражение и громовое слово. Искусство молчало до этой поры, оно было слишком сдавлено: его образы не могут кутаться и прятаться, они прямо говорят всю свою правду. Посмотрите, на какие „невинности“ и „благонамеренности“ была осуждена, в конце 40-х и в начале 50-х годов, живопись со своими сюжетами даже у тех живописцев, которые были вовсе не академисты, которые были в самом деле талантливы, которые не желали уже более писать античных и иных глупостей и которым смерть хотелось переносить на холст окружавшую их, в деревне и городе, действительность. Кто, бывало, писал „Нищего, просящего милостыню“, кто „Солдата с дитятей на могиле своей жены“, кто „Внутренность чухонской избы“, кто „Молодого рекрута“, кто „Гадание“, кто „Крестьянина, благословляющего сына в ополчение“ — как все это прямо и бесцветно! Так и видишь, что все это люди, с интересом и любовью водящие кистью

по полотну, а сами — озирающиеся и оглядывающиеся, не пристукнет ли кто-нибудь палкой по спине. Даже такой истинный и симпатичный талант, полный юмора, наблюдательности и правдивого чувства, как Чернышев, дальше не посмел итти, как до „Отъезда из деревни“, „Обручения“, „Шарманщика“, т. е. до собрания типов милых, правдивых и ничего в даль и глубь не смеющих затронуть.

Крымская война и наступивший тотчас после нее период разверзли, наконец, уста и русскому художнику. До какой степени это нужно было; до какой степени также и искусство почувствовало себя общественной силой, создательницей того, что всем необходимо вовсе не для праздной забавы и любования; до какой степени много накопилось за последние годы материала, прежде неведомого, а теперь просившегося наружу; до какой степени новый живописец чувствовал потребность и призвание итти заодно с остальным обществом, — это все ярко доказывается той массой картин, которая стала появляться со времени нового царствования, тотчас после окончания крымской войны. Это все были картины с новым содержанием и настроением. Ни в один прежний период не было подобной массы художественных созданий. С конца 50-х годов они полились нескончаемым, все более и более разраставшимся потоком. Все они, почти одною сплошною массой, принадлежали уже такому направлению, в котором нарисовались свои особенные, совершенно определенные черты.

Первыми и главными чертами явились реализм и национальность.

В своей исторически знаменитой речи, произнесенной в 1861 году на художественном конгрессе в Антверпене, Курбе заявил, что он первый поднял в Европе знамя реализма и что до него ни один художник не осмеливался „категорически провозглашать его“.

В Европе? Да, конечно, это так. Там никто раньше Курбе и его глашатая Прудона не пробовал выступать с реальными картинами нового склада, провозглашать новый принцип их словесно и печатно. Но у нас — совсем другое дело. У нас то же самое началось в нашем углу, неведомо для Европы, без шума и без грохота на весь мир, без кровопролитных баталей в печати и все-таки без заимствования откуда бы то ни было. Уже Федотов явился у нас реалистом помимо Курбе, ФЕДОТОВ, отроду не слыхавший его имени и умерший без наималейшего понятия о том, что им было начато и отстаиваемо. Наследники Федотова, конца 50-х и начала 60-х годов, мало знавшие самого Федотова, а может быть, и вовсе не знавшие его, во всяком случае, точно так же, как и он, ничего не слышали о Курбе и не видали ни единой черточки из его картин. В этом живопись наша буквально повторила то, что за двадцать лет перед тем совершилось у нас в литературе. Родился у нас Гоголь и создал „натуральную школу“, т. е. реализм нашего нового времени, не имея никакого понятия ни о Бальзаке, ни о Диккенсе. Но как тут, так и там главная основа, главный принцип были одинаковы. Курбе говорит: „Прежнее искусство, классическое и романтическое, было только искусством для искусства. Нынче приходится рассуждать даже в искусстве. Основа реализма — это отрицание идеальности. Разум должен во всем задавать тон человеку. Отрицая идеальность и все, с нею связанное, я прихожу к освобождению индивидуума“. То, что Курбе считал исключительно ему одному в целом свете принадлежащим почином, то уже давно осуществлялось там, где он никогда бы этого и не подозревал, — в неведомой (а всего вероятнее, и глубоко презираемой

им по части искусства) России. И тут тоже наступило такое время и народились такие люди, которые распростились с „идеальностью“. В одном месте „Войны и мира“ граф Л. Толстой говорит, что презрение ко всему условному, искусственному есть *исключительно русское чувство* (гл. 80). Это глубокая правда, но в искусстве оно проявилось лишь в последнюю четверть столетия во всей силе и цвете своем. Почувствовав, наконец, настоящие основы своего духа, новые художники горячей душой прилепились к реализму, к воспроизведению правды, существующей в действительной жизни, стремились к „освобождению индивидуума“ от всех сковывавших его предрассудков и одолевавших его долгое время темноты и робости. Для всего этого у этих людей существовали свои учителя и колонновожатые дома, делавшие излишними чужих, посторонних, иноземных: одни учителя и колонновожатые — еще из предшествовавшей эпохи, как Гоголь и Белинский, другие — из самого последнего тогда времени: Добролюбов, Островский, Некрасов и еще несколько других. Ни Курбе, ни вся остальная Европа тогда не могла, конечно, и подозревать, что у нас, помимо всех Прудонов и Курбе, был свой критик и философ искусства, могучий, смелый, самостоятельный и оригинальный не меньше их всех и пошедший, не взирая на иные заблуждения свои, еще дальше и последовательнее их. Это — тот неизвестный автор, который еще в 1855 году выпустил в свет юношескую, во многом заблуждающуюся, но полную силы мысли и энергической независимости книгу: „Эстетические отношения искусства к действительности“. Нужды нет, что, быть может, большинство русских художников тогда вовсе и не ведало этой книги, а — кто знает? — может быть, не ведают ее и доныне. Нужды нет: проповедь ее не была потеряна в пустыне, и если ее не читали художники, зато читали другие, публика, и, после того, как всегда бывает, то, что в ней было хорошего, важного, драгоценнейшего, бог знает какими таинственными незримыми каналами, просачивалось и проникало туда, где всего более было нужно — к художникам. Здоровое понимание, здоровое чувство, здоровая потребность правды и неприкрашенности все более и более укреплялись в среде новых русских художников.

Рядом с реализмом выросла у нас потребность национальности. До какой степени прежние русские художники были равнодушны в выборе своих тем и материала, в такой же степени они сделались теперь горячи и исключительны, и можно было бы перечислить каждому из них сто сюжетов раньше, чем он нашел бы возможным остановиться на одном. И этот один был непременно — национальный. Всякий другой потерял теперь для них и интерес, и привлекательность.

Курбе говорил, что задача нынешнего художника — „передавать нравы, идеи, облик нашей эпохи, как каждый отдельный художник и чувствует, и понимает, — быть не только живописцем, но и человеком; одним словом, создавать на свет *искусство живое*. Художник не имеет ни права, ни возможности представлять такие столетия, которых он не видал сам и не изучал с натуры. Единственно возможная история — это современная художнику история. Ставя на сцену наш характер, наши нравы и наши дела, художник избежал бы той ничтожной теории „искусства для искусства“, на основании которой создания современные не имеют никакого значения, и он уберег бы себя от того фанатизма традиции, который осуждает его на вечное повторение все

только старых идей и старых форм, заставляя забывать свою собственную личность". Ничего не зная из этого символа веры и пропаганды Курбе, наши новые художники исповедывали и осуществляли на деле те же самые принципы. Они, точно так же как Курбе, прежде всего искали уберечь и спасти свою собственную „личность“. Личность, прежде так мало стойкая, стала теперь на первый план. Художник не хотел более заботиться о том, что думали, говорили и делали предшественники, великие и малые образцы: он прежде всего чувствовал в себе жизнь, силу, возникающие образы, шевелящуюся мысль и чувство, и это-то все внутреннее движение свое он хотел передавать. Но в таком случае художник немедленно становится индивидуален и национален. Не посторонние, не чужие, не давнишние и не дальние сцены, лица и характеры теснятся у него в воображении и чувстве, а то, что его всякий день окружает, среди чего он живет с утра до вечера. Он, сам того не думая, с первой же минуты становится национален. Надобны тысячи пеленок и бинтов предрассудка и школы, потребности бесчисленные предосторожности и усилия, чтобы помешать этому естественному ходу дела, чтобы обезличить художника, вогнать его в „высокое“ и далекое искусство, лишить его простоты и натуральности родной его национальности. Оставьте художников в покое с самого же начала, не троньте ни их чувства, ни их мысли, и каждый из них будет непременно национален. Это слишком натурально и просто, каждый с этим родится. Не троньте цветка и дерева, не гните их ни в какую сторону, и они сами всегда повернутся к солнцу. Оттуда идет жизнь для них.

Что говорить: есть на свете, кроме современности и ежедневности, еще и прежние времена, есть прежние люди и события, и—есть умы, таланты и врожденные настроения, которым потребно опускаться в их седую глубину и воскрешать их к новой жизни силой животворного создания. Да, они есть, и боже сохрани мешать им, останавливать их доктринерской рукой и сворачивать в другую сторону, им не свойственную. Они есть, и пусть они исполняют свое влечение, пусть создают сцены, события, характеры и личности из какой им угодно истории, времен и народностей. Но таких талантов и настроений мало, они составляют исключение; главная же общая масса художников — совсем иная по духу и вкусу, по внутренней интимнейшей потребности. Тут уже нельзя сомневаться, нельзя быть двух разных мнений; математические цифры тотчас же громко докажут, где правда и где притворство, где врожденное и где напускное. Каждому стоит только пробежать в своей памяти все виденные им музеи, галереи картин, собрания рисунков, снимков и фотографий. Что ему скажет этот смотр, много ли он видел действительно верно и исторично воспроизведенных эпох и людей прежнего времени — времени, чуждого этому или тому воспроизводившему их художнику? Много ли он найдет тут тех картин, которые и в самом деле перенесут его фантазию, мысль и чувство в другие страны и в другие эпохи? Таких примеров будет всегда самый малый процент. И это потому, что к этому вовсе не способен, а еще более, вовсе *не обязан* (как прежде веровали) каждый художник, — стоит ему, дескать, только захотеть. Нет, а напротив, это составляет особый, исключительный дар, которым владеют немногие. Можно быть „маленьким“ художником и владеть

этим специальным даром, можно быть самым „крупным“ художником и вовсе не владеть им. Это вовсе не было известно прежним периодам искусства, но зато слишком хорошо известно нашему. Твердо сознав это в один прекрасный день, наши художники вдруг почувствовали — точно камень в тысячу пуд свалился у них с груди. „Так не надо больше притворяться, не надо насильно пеленать душу и воображение, как китайские ноги?“ — сказали они сами себе и были вне себя от радости. „Можно быть свободным и естественным? Ах, какое счастье!“ И они густой толпой бросились рисовать на своих холстах то, что они в самом деле знали, чувствовали и понимали, то, что им было близко и интересно, прелестно или отвратительно, позабыв все классические примеры, наставления и грозящие указания. И тут все они вдруг очутились от головы до ног национальными, оригинальными, интересными и важными, в совершенную противоположность своим предшественникам, вовсе не национальным, но зато и вовсе не оригинальным и не интересным, а источающим из своих произведений потоки скуки и холода. У них (как и вообще у всего нашего общества) не было никакого презрения, антипатии или предубеждения против сюжетов не национальных, чужих, далеких от нас по времени и местности: они глубоко уважают историю и народности, но они только оставляли все это в стороне, как не подходящее и не известное им, и с горячностью примыкали к сюжетам и содержанию своему, виденному, лично испытанному и твердо известному. И вот тут-то ясно увидели все, какая разница между народностью заказной и официальной — той, что в ходу была во время императора Николая I, и народностью настоящей, рождающейся в самом деле из груди художника, когда только никто ему не мешает. Народившаяся в 50-х годах художественная наша национальность являлась той самой национальностью, которая уже раньше существовала в нашей литературе, в созданиях Грибоедова, Пушкина, Гоголя, а в искусстве была только задержана и зажата, только опоздала и поотстала на несколько десятков лет.

Зато когда она прорвалась, наконец, на свет, какой засиял блеск новых результатов!

В прежние времена и значительные иной раз дарования русских художников умалились и обезличивались; в новое время и самые миниатюрные — выигрывали сторицею в силе и расцветали во всей привлекательности своей.

Разрыв нового русского искусства со старым направлением был гораздо сильнее и решительнее, чем у всех других европейских школ. Там относительно искусства царствуют те же самые правила и взгляды, которые царствуют относительно и других проявлений жизни и духа. Там направление, тянущее вперед, и направление, тянущее назад, способны уживаться рядом, только споря об очереди на сегодня и на завтра. Там полагают, что и то направление, и это направление — оба справедливы, оба законны, каждое со своей точки зрения, и вопрос только в том, чья возьмет на нынче. У нас нет еще куда такой благоразумной апатии и такой вялой терпимости. У нас считают, в жизни, как в искусстве, что правда всего одна и не могут быть равно милы все стороны. У нас нет еще такого холода и такого бездушного „беспристрастия“. На Западе, где угодно, рядом с Бальзаком и Диккенсом возможна какая угодно самая лжеклассическая трагедия или комедия,

вся состоящая из формалистики, условности и неправды; рядом с созданием самых прогрессивных живописцев-реалистов возможны самые бессмысленные, самые лживые произведения уцелевших классиков — и все хорошо, все прекрасно, все в порядке. Один и тот же человек, гордящийся своим истинным просвещением и всесторонним вкусом, будет восторгаться и направо, и налево, по очереди, произведениями, созданными в самых противоположных и одно другое исключающих направлениях. Глядя на то, как во Франции люди даже и до сих пор способны восхищаться такими произведениями старого времени, каковы картины Гро, Жерико или Прюдона; видя, как в Лувре толпы народа с глубочайшим почтением, без попытки самомалейшей критики, рассматривают эти картины и считают их честью и славой отечества; видя, как и до сих пор появляются на французских выставках, десятками и сотнями, картины в точно таком же фальшивом, противоестественном и придуманном облике; видя, как немцы продолжают боготворить Корнелиусов и Каульбахов, Овербеков и Пилоти и даже ставят их выше всех остальных европейских художников, находят в них величие и наивность, глубину и правду; видя, как целое поколение новых немецких художников с полнейшим энтузиазмом старается идти по их следам и повторять их, — после этого всего подумаешь про себя: да полно, правда ли, что у этих французов и немцев раздавалась уже проповедь реализма и возвращения к простой натуральной неподкрашенной истине представления? Точно ли правда, что у французов были такие могучие борцы за эту истину, как Курбе и Милле, Реньо и целая толпа молодых талантов, принадлежащих к тому же направлению; точно ли правда, что у немцев были уже Кнаусы, Вотье, Дефрегеры и вся их многочисленная школа, все те, у кого корни таланта так здоровы и направление так правдиво, — точно ли рождались все эти люди у них? Нет, верно их никогда не бывало, или никто не видел ни одного их произведения.

У нас разрыв с прежним направлением был совсем иного характера. Он был решительный и окончательный. Правда, в 50-х, 60-х и 70-х годах выходили от времени до времени на сцену живописцы прежнего направления. Гг. Сорокин, Флавицкий, Вениг, Чумаков, В. П. Верещагин и другие — все это люди, не лишенные ни дарования, ни знания и потому получившие в свое время и множество заказов, и художественные звания академиков и профессоров. Из них самый значительный, Флавицкий, в своей картине „Христианские мученики в Колизее“ очень близко подошел к Брюллову и его „Помпее“; В. П. Верещагин в картине „Мать пророка Самуила, молящаяся о даровании ей сына“ также по концепции и краскам приблизился до некоторой степени к „Пророчице Анне“ Брюллова; г. Семирадский в „Светочах христианства“ и в иных картинах московского собора Спаса опять-таки напоминал настроение и направление Брюллова; другие из этих художников приближались кто к Бруни, кто к Басину. Но дело их было уже проиграно. Они ни на кого более не производили прежнего впечатления своих оригиналов: и они сами, и их направление казались устарелыми, не взирая на „модернизацию“ и „освежение“ старого академического принципа иными современными приемами европейского искусства. Все-таки их „идеальный“ склад и пошиб, их равнодушие к своим сюжетам, их космополитизм, отсутствие у них собственной физиономии

и смахивание поминутно то на других, то друг на друга — все это делало каждого из них ледяным. Пускай их появляется сколько угодно еще, — им не повернуть понятие и вкус общества назад.

Благодатным последствием искренней национальности и реализма, начавшегося у нас не по моде, а по действительной потребности художника и общества, явилась серьезная содержательность нового нашего искусства. Давно уже многие лучшие критики Запада жалуются на пустоту и мелочность своего художества при всей внешней виртуозности, развившейся до крайних пределов и достигнувшей высшей степени блеска и талантливости. Они жалуются, что из нескольких тысяч картин, появляющихся на выставках, лишь самый маленький процент является выражением действительной мысли и истинного чувства. В большинстве случаев все остальное — блестящие пустяки, не стоившие того, чтобы столько талантливых мастеров брали их предметом для своей кисти. Еще Гоголь в своем „Театральном разезде“ говорил, что большинство нынешних иностранных пьес в том только и состоит, что один человек спрятался под стул, а другой оттуда его вытащил. Нечто вроде этого можно было бы указать и вообще в новом западном искусстве. Ничтожество, банальность и бесцветность содержания доходят там, в большинстве случаев, до геркулесовых столпов возможного. Ничего нет утомительнее, как просмотреть одну из новейших иностранных художественных выставок. Она способна вывести из терпения, во-первых, своей „всеядностью“, своим безразличным отношением ко всем на свете задачам и сюжетам, а во-вторых „праздностью“ своих произведений. Они почти все назначены либо для удовлетворения заказа, либо для пленения виртуозными своими формами и мастерством. Что-нибудь искреннее, результат истинного душевного настроения и чувства, — самый редкий, самый необыкновенный случай. Реньо, Кнаузы и Вотье — наиредчайшие исключения. Новейшие европейские знаменитости, с модным блестящим Фортуни во главе, те, кому платят десятки и сотни тысяч франков за картину или картинку, изображающую в чудном совершенстве котел, шелковую материю, попугая, ничтожнейшие и бессодержательнейшие сцены, без взгляда, без мысли, без юмора или трагедии, а только *так*, чтобы только представить, — все это те же герои оперной сцены, те же певцы-виртуозы, отпускающие с величайшим искусством рулады и распеваящие с величайшей понаторелостью пошлейшие мелодии, в которых нет ни на единый волосок смысла. В нашей школе всего этого, слава богу, покуда еще нет. Мы не доходили еще в нашем искусстве до той степени равнодушия и усталости, на которую надо жаловаться. Очень может быть, как уверяют иные западные критики, что будущее искусство принадлежит новым, возникающим теперь на наших глазах школам: русской, английской и американской; недаром на последних всемирных выставках западные художники и эксперты отводили самое почетное место нашим художественным созданиям и присуждали им наивысшие, иногда самые первые награды. Но какова бы ни была будущность нашего искусства, по крайней мере, во всяком случае верно то, что наша молодая школа глядит самыми серьезными глазами на свое дело; наш художник (кроме редких исключений) не принимается за картину свою иначе, как в самом деле проникнутый сюжетом, пленившим и наполнившим всю его душу. Собственно „виртуозы“

пользуются у нас малыми симпатиями, и с них тотчас же требуют отчета, что он такое написал и зачем написал. У нас очень мало, или, точнее, никакого успеха не могут иметь многие такие картины, какие блещут в Париже, Брюсселе или Вене: прогуливающаяся дама, сидящая и глядящая девица, „Нимфа“, „Вакханка“, „Эхо и Нарциссы“, „Nature morte“ и т. д. Бессодержательная картина не оскорбляет на Западе никого, у нас — всякого.

Содержательность наших картин так определена и сильна, что иной раз их упрекали в „тенденциозности“. Какое смешное обвинение и какое нелепое прозвище! Ведь под именем „тенденциозности“ обвинители разумеют все то, где есть сила негодования и обвинения, где дышит протест и страстное желание гибели тому, что тяготит и давит свет. Выкиньте всю эту страстную и лучшую струну в художнике, и многие останутся довольны. Но что он без нее значит? Как будто не „тенденциозно“ все, что есть лучшего в созданиях искусства и литературы всех времен и всех народов! Разве не „тенденциозен“ был „Дон-Кихот“, разве не „тенденциозны“ были „Отелло“, и „Лир“, и „Горе от ума“, и „Ревизор“, и „Мертвые души“, и „Свои люди — сочтемся“, и „Воспитанница“, и „Бедность не порок“, и все создания Байрона и Гейне, все стихотворения Некрасова и т. д.? Неужели эта „тенденциозность“ мешает этим крупнейшим созданиям, имевшим, имеющим и назначенным иметь в будущем громаднейшее влияние на душу, воображение и судьбу людей? Но пусть противники „тенденции“ вспомнят те самые произведения искусства, которым они глубоко поклоняются, например, все создания „идеального“, „высокого“ и „чистого“ искусства, начиная от Рафаэля и кончая нашим Ивановым: неужели и в самом деле эти создания не проникнуты „тенденцией“? По-моему, они ею не только проникнуты, но переполнены выше краев. Они тоже ищут что-то доказать своему зрителю посредством своих форм и образов, они ищут осветить свой факт и свои личности таким образом, чтобы этот зритель проникнулся благочестием, благодушием, почтением, обожанием, экстазом, которыми дышал сам автор. За что же лишать авторов другой категории права тоже стараться переполнить зрителя теми чувствами негодования, отвращения, любви, экстаза, которые его наполняют и без которых он не понимает выбранных им сюжетов? Равнодушное к своим созданиям, нетенденциозное искусство в наше время менее возможно и менее мыслимо, чем когда-нибудь. Искусство до сих пор слишком отставало в этом от своей старшей сестры — поэзии и литературы. Оно слишком еще медленно наверстывает время, растраченное на красивые, но праздные бирюльки. Мне кажется, — в будущем всякое другое искусство померкнет и уйдет прочь со сцены, останется одно то искусство, которое теперь, куда, обзывают „тенденциозным“, но в которое лучшие художники вкладывали до сих пор все лучшее, все драгоценнейшее, что поднялось и накипело в их душе, все, что они успели увидеть, схватить и понять.

Я уже указывал выше на то, что вместе с рождением новой художественной школы совершился у наших художников переворот в понятии о чужих краях и заграничной жизни. Иначе и быть не могло. Ведь одни из главных отличительных черт их — „непочтительность“ к авторитетам, отсутствие слепой „покорности“ и желание собственными глазами убедиться в силе и значительности того, что им выдают за

великое. Понятно, что, при таком настроении, прежняя слава Италии и всего итальянского должна была для наших художников померкнуть. Где же новые великие создания, внушаемые „чудными небесами“, где произведения итальянских „гордых и горячих художников“? Увы! Их не оказывалось налицо. И что всего было убийственной для застарелой теории, — чем дольше „иностранец“ засиживался под „чудными небесами“, тем хуже выходило дело, тем более он не только уже обезличивался и обезнародывался, но еще слабел и падал. Каждому нашему художнику известно было, сколько молодых русских талантов поехало отсюда под горячие небеса и как мало их воротилось непопорченными, целыми, в самом деле выигравшими что-нибудь. Сколькими жертвами заплатились мы за предрассудок, — подумать больно. Пускай бы еще ездили с подобострастием в Италию Брюлловы и Бруни, Басины и Марковы, Моллеры и Завьяловы, — в этом не было еще великой потери, потому что у всех этих людей, при всей разности натур и талантов, главная черта характера все-таки состояла в отсутствии национальности и самостоятельности, и, значит, прожили ли они в чужих краях один год или десять лет, — это было решительно все равно. Им нечего было терять. Точно так же не могло быть никакого вреда от чужих краев для долгого пребывания в Италии, Франции или Германии сильным, самобытным художникам, с сложившимся еще от юношества характером, складом и понятиями, каковы, например, Перов, Шварц, Репин, Верещагин (В. В.) и некоторые другие. Конечно, живя в Италии, Франции, Германии, они не меньше кого бы то ни было наслаждались тамошней природой и людьми, изучали тамошнее искусство, старались завладеть всем тем, что тамошние талантливые художники создали великого, высокого или хотя бы только замечательного. Конечно, соприкосновение с новыми людьми, жизнью, народностями действовало на них благотворительно, освежительно. Конечно, повинувшись той впечатлительности, которая есть одно из лучших достояний истинного художника, почти каждый из них сильно увлекался той чужеземной средой, где находился в ту минуту, и писал картины с содержанием, типами и сценами, далекими от нас по национальности и складу жизни; из них одни писали картины на сюжеты французские, другие — немецкие, итальянские, какие угодно: европейские или азиатские, но никогда не в состоянии были произвести здесь что-то крупное и значительное, достигнуть здесь настоящего, полного проявления своей природы: так далека была их сущность от иноземного настроения и направления. Они были слишком национальны. В лучшем случае им могла удаваться разве только иноземная внешность. Для таких людей пребывание за границей, даже долгое, никогда не могло принести существенного вреда; они всегда оставались сами собой и оберегали свою личность, свою особенность, свою индивидуальность во всей полноте и силе. Совсем другое дело — для художников среднего таланта, для людей характера не вполне самостоятельного. Очень часто блеск, сила и полнота иноземного охватывали их с такою силой, которой они не могли противиться, и становились иногда полными ренегатами настоящего своего искусства, того природного отечественного искусства, которому вначале служили искренно и прекрасно и на воспроизведении задач которого выказались их лучшие оригинальные силы. Я уже не стану говорить здесь о наших скульпторах: те все повально, почти без

исключений, в продолжение целых полутораств лет обезличивались и обесцвечивались под влиянием долгой жизни за границей. Тех извиняет, по крайней мере, до некоторой степени, незавидное положение скульптуры во всей вообще новой Европе вплоть до нашего времени. Но печально то, что Италия и другие страны способны были так долго и так часто делать наших талантливых художников отступниками от собственной природы и от собственного первоначального направления, подражателями чужих школ и направлений. Все они стали „ни пава, ни ворона“: Европе не нужны, да и для нас тоже слишком мало значат. Какие прекрасные таланты были, например, еще в 30-х и 40-х годах, наши жанрист Штернберг и пейзажист Лебедев! Малороссийские сцены первого, русские пейзажи второго были полны тонкой и меткой наблюдательности, характерности, силы и оригинальности. Но эти художники еще совсем молодыми людьми приехали на свое несчастье в Рим и зажились там долго: они там растеряли всю свою личность и индивидуальность, сделали сущими итальянцами, и что же от них теперь осталось? Для итальянцев они — ничего, для нас — тоже ничего, а ведь могли сделаться такими крупными, такими значительными художниками, останься они со своим настоящим национальным обликом и характером. Жизнь их — чисто потерянная. Уже на наших глазах Чернышев, этот талантливый живописец, начинавший так оригинально и так сильно, написавший еще в Петербурге такие прекрасные вещи, как „Внутренность чухонской избы“, „Отъезд помещицкого сына из деревни“, „Обручение“, — получил, вместе с первой золотой медалью, возможность ехать за границу, и что же он там написал после того? Картины на такие казенные заезженные сюжеты, как „Пифферари, поющие и играющие перед мадонной“, „Итальянские рыбаки“, „Нормандские рыбаки“, и вслед за тем талант его совсем заглух. Что сделалось с талантливыми Поповым и Петровым оттого, что они попали на свою беду в Италию? Какие прекрасные оригинальные вещи были ими написаны, пока они еще были в России и черпали свои силы из национальной, глубоко им известной и родной жизни! У Попова: „Народная сцена на ярмарке в Старой Ладоге“, „Школьный учитель“, „Крестьянская семья на пашне“, „Дворовые люди“, „Демьянова уха“, „Возвращение из города“, „Радостное письмо“, „Внутренность харчевни“ и — выше и значительнее всех остальных картин — „Склад чая на Нижегородской ярмарке“; у Петрова: „Мастерская художника“, „Три мужика“ (из басни Крылова), „Христославы в деревне“, „Смотрины невесты“ и — оригинальнее всего — „Сватовство к дочери портного“. Но что начали потом писать в Риме эти самые талантливые люди? Попов — ничтожнейшие „Голову итальянской чучарки“, „Детей, играющих в поле“, „Прачек“, „Гулянье на Monte Pincio“; Петров — столько же бесцветных „Итальянского скрипача“, „Итальянского музыканта“. Из живых в настоящее время — А. А. Риццони писал, пока был в России, такие все характерные и оригинальные вещи, как „Жиды-контрабандисты“, „Продажа с публичного торга в лифляндской деревне“, „Чтение талмуда“, „Квартет дилетантов“; в Италии он не утратил, конечно, всей своей прелести и тонкости, но поплатился оригинальностью и характерностью: его „Сакристии“, „Кардиналы“, „Рефектории“, „Итальянский аптекарь“ и прочие не могут уже идти в сравнение с прежними оригинальными

созданиями. Другой пример: А. А. Харламов, один из немногих наших колористов, не только талантлив по натуре, но и усовершенствовал виртуозность своей кисти на иностранных образцах. Но разве не лучше был бы он и не больше он значил бы для нас, да и для Европы, если б жил постоянно не в Париже, а в России и меньше приближался бы к Рембрандту и Веласкесу из старых, к Бонна из новых? Тогда, наверно, он сделался бы сам собою, художником самостоятельным и принадлежащим хоть какому-нибудь народу, цвету и направлению.

Все это — утраты для нас сильные и горькие. По счастью, они немногочисленны и возможны теперь все реже и меньше. Новые наши художники готовы всегда и рады побывать в чужих краях, увидеть людей и страны, насладиться всем, что там есть великого и талантливого, но они не согласны там заживаться, надолго пускать там корни, как наши прежние художники-космополиты, равнодушные гуляки, праздные формалисты. Новым художникам там скучно и холодно: это „чужое“ для них лето. Новая порода художников не хочет больше приносить такие жертвы, какие способны были бессознательно приносить старые.

Наконец, еще крупная отличительная черта нового русского искусства — это изобретение собственных тем для картин своих и независимость от созданий русской литературы. В этом еще новый раз сказалось богатство ее сил. Между тем как почти каждый европейский художник, особливо принадлежащий к так называемому „жанру“, всего охотнее прибегает к какому-нибудь роману, повести, драме, комедии талантливого отечественного писателя и берет оттуда готовую сцену, положение, характер, тип (исключение составляют лишь самые крупные, самостоятельные художники, каковы: Кнаус, Вотье, Матейко, Мункачи, Геркомер, Мейсонье, Бретон и немногие другие), русские художники всегда создают сами свои сюжеты и сцены. Чего бы, казалось, проще брать готовое из повестей, романов, поэм, комедий, драм, стихотворений русских писателей. Их так много, и столько великолепного ими создано. Но в галереях русского искусства вы не найдете картин на сюжеты Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Островского, графа Льва Толстого, Гончарова, Достоевского, Тургенева, Некрасова и т. д. Везде все свои сюжеты. Исключения так редки, что их почти нет, вовсе нет. Иллюстрировали капитальных авторов наших большей частью плохие или второстепенные художники наши, да и то не кистью, не в картине, а пером в легких, мало имеющих веса иллюстрациях, на заказ. Я в этом нахожу великое доказательство избытка сил и богатства собственного творчества. Когда тут, дескать, заниматься чужими созданиями, мыслями и чувствами, когда своих довольно? Черта физиономии — многозначительная.

III

Статистика мест рождения русских художников дает нам в результате несколько характерных фактов, составляющих резкое отличие новой школы от прежней.

В прошлом столетии, в период Екатерины II, почти все наши замечательнейшие художники были родом из Малороссии или из Москвы: Левицкий, Лосенко, Боровиковский были малороссы; Волков и Угрю-

мов — москвичи. Родившиеся в Петербурге художники были многочисленны, но ниже всякой посредственности и не достигли никакой известности. Ни малороссы, ни москвичи ничуть не сохранили своей национальности. Они все обезличились. Будущие художники поступали всегда в Академию художеств в возрасте шести-семи лет, т. е. не по собственному влечению и выбору, а по воле отцов и помещиков-меценатов, видевших в художественной карьере выгоду. Выросши, эти художники в большинстве случаев работали все только по заказам двора и старались приблизиться к европейским оригиналам. Этот период, мне кажется, всего вернее будет назвать *придворно-иностранным*.

В нынешнем столетии, в царствования императоров Александра I и Николая I, почти все замечательнейшие наши художники родились в Петербурге или его окрестностях. Бессонов, Варнек, Воробьев, Сильвестр Шедрин, Рабус, Карл, Александр и Федор Брюлловы, Александр Иванов, Басин, Марков, Завьялов, Шамшин, Серебряков, Штернберг, Бейдеман, Клодт, Пименов, Тон, Бондштед — все родились в Петербурге; Шебуев и Моллер — в Кронштадте; Виллевалде — в Павловске; Штакеншнейдер — в Гатчине; Кипренский и Петровский — в Ораниенбауме. Егоров родился в калмыцкой орде, на китайской границе, но уже шести лет привезен был в Петербург; Бруни родился в Москве, но тоже еще маленьким мальчиком привезен в Петербург. Все они поступили в Академию художеств очень рано, и хотя уже не шести-семи, а десяти-одиннадцати лет, но все-таки не по собственному влечению и выбору, а по выбору отцов и благодетелей. Очень многие родились сыновьями профессоров и художников (Шедрин, Брюлловы, Бруни, Иванов, Пименов, Шамшин), но это уже ничуть не имело своим последствием наследственность живого таланта и здоровой художественности, как то бывало в Европе средневековой и в Европе XVI — XVII века, когда искусство было свободно, — тут была только наследственность академических понятий и преданий. Они впоследствии сделались все и сами профессорами, и почти все их произведения суть только исполнение заказов начальства. Наполненный их работами художественный период по всей справедливости должен быть назван *петербургским* и, за исключением Иванова, *профессорским* и *казенно-официальным*.

В совершенную противоположность предыдущим двум периодам, период, начинающийся с 50-х годов, включает в себе художников, из которых замечательнейшие родились не в Петербурге, лишь немногие в Москве, а огромное большинство — внутри России, в разнообразнейших губерниях севера, юга, востока и запада. Их предшественник Федотов тоже родился в Москве и провел там все юношеские свои годы. Петров, Шварц, Ге, Пукирев, Якоби, Риццони, Боголюбов, Трутовский, Попов, Брянский, Мясоедов, Журавлев, Корзухин, Кошелев, Крамской, Чистяков, Дмитриев-Оренбургский, Кудрявцев, Ковалевский, Васнецов, Семирадский, Харламов, Дюккер, Куинджи, Репин, В. В. Верещагин и многие другие еще — все они родились в разнообразнейших местностях России. Прянишников, Маковский, Седов, Лемох, Неврев, Лансере — в Москве. Лишь очень немногие из замечательных художников этого периода родились в Петербурге: Морозов, Петров, Бобров, Гартман, Ропетт. Максимов родился в Петербургской губернии,

но в такой глуши, которая не имеет ничего общего со столицей. Наконец, в Петербурге родились преимущественно те художники, которые в течение этого периода не заключают в себе ничего национального и всегда сильно тяготели к чужеземному стилю и складу: Гун, Урлауб, Сведомский и др. Таким образом, наибольший процент лучших художников этого периода состоит из художников, родившихся внутри России, в провинции. Поступали все они в Академию художеств в возрасте уже восемнадцати-двадцати и более лет, значит, уже вполне сознательно и сами избрав для себя художество главным занятием жизни. Они приносили с собой в Академию сложившийся характер, вкусы, понятия и взгляды, они перестали быть тепличными растениями Академии, и полученный ото всего этого в результате склад и облик был сильно характерен и самостоятелен. Только такие люди способны были образовать сначала „Художественную артель“, а потом Товарищество передвижных выставок — два общества, где художники являлись у нас впервые независимыми и сплоченными для общих их интересов. Только такие люди могли иметь потребность создавать произведения не по заказу начальства, а по собственному свободному выбору, по внутреннему влечению. Им обязано своим началом истинное русское искусство, и период их по всей справедливости должен называться *национальным и периодом свободных художников*.

Не все равно для художника, где и среди чего он родится и где проводит лучшие свои годы. Впечатления детства и юношества всегда задают тон остальной жизни художника. Федотов рассказывал в зрелые годы свои: „Все, что вы видите на моих картинках (кроме офицеров, гвардейских солдат и нарядных дам), было видно и отчасти обсуждено во время моего детства; это я заключаю как по воспоминаниям, так и по тому, что, набрасывая большую часть моих вещей, я почему-то представляю место действия непременно в Москве... Сила детских впечатлений, запас наблюдений, сделанных мною при самом начале моей жизни, составляют основной фонд моего дарования“. Реалист от головы до ног, Федотов не мог жить иначе. Только художники-идеалисты и академисты способны воображать, что все дело для живописца, скульптора, архитектора не в коренной натуре его, а в образовании, в дрессировке, в которую можно вогнать кого угодно. Для этих людей ни среда, ни страна, ни постоянные душевные впечатления — ничто не существует. Они признают только класс да музей. Насколько не похож был на них Иванов, даром что провел свое детство и отрочество тоже все только среди классов и музеев столицы и ни единой минуты не подышал в те годы тем свежим воздухом, которым дышит народ! Иванов писал еще в 1836 году из Рима: „Русский художник непременно должен быть в частом путешествии по России и почти никогда не быть в Петербурге, как городе, не имеющем ничего характеристического“. Читая эти глубоко правдивые слова, еще новый раз подумаешь: что за чудная и светлая натура был этот Иванов! Его натура до того была зоркая, чуткая и полная, что, сколько ни отравленный старинной школой и классицизмом, сколько ни враг реализма и „жанра“ (всего недели за четыре до смерти он писал своему брату из Петербурга: „Как жаль, что существует жанр у нас и признан Академией наравне

с исторической живописью“), несмотря на это, он все-таки понимал, что русскому художнику надо прежде всего быть русским и ездить не по Италии, ходить не по музеям, а ездить по России и вбирать в себя то, чем она полна. Иванов в такие минуты переставал быть робким воспитанником Васильевского острова и всепокорнейшим рабом римских преданий, он говорил тут от несознаваемой им самим глубины своей натуры.

Конечно, было бы безумно вообразить себе, что национальность наша состоит только в тех элементах, которые представляет провинция или захолустье, и будто бы нет ничего национального в элементах, наполняющих большие города и столицы. Такая мысль была бы только узка и фальшива, на манер старых славянофилов. Национальность присутствует, конечно, во всех классах и слоях общества, во всех местностях, и это доказали произведения русской литературы за последние пятьдесят-шестьдесят лет. Их действующие лица принадлежат ко всем сословиям русского общества, от самого низшего до самого высшего, от последнего несчастного мужика, придавленного на своей полосе и в своей избе, и до наиэлегантнейшей дамы, от праздности и роскоши занятой только раздушенными своими амурами. Без сомнения, те же самые задачи свойственны новому русскому реальному искусству, и оно много раз изображало, с большой талантливостью, не только людей среднего сословия и дворян, но даже аристократов и высших чиновников („Неравный брак“ Пукирева, „Барин и лакей“ К. Е. Маковского), светских дам („Бедная невеста“ барона М. П. Клодта, „Дама-благодетельница“ В. Е. Маковского) и т. д. И при всем том, не здесь лежат главные задачи нового русского искусства. Они лежат всего более и всего чаще в представлении крестьян, мещан, помещиков, купцов, лавочников, ремесленников, **маленьких чиновников и низшего духовенства.** В этих изображениях новое русское искусство выказало всю силу, талант и оригинальность. Большинство новых художников вышло из среды народа и „низших классов“, — значит, будучи искренними врагами условности и формализма, эти люди раньше всего хотели представлять то, что видели всего чаще вокруг себя почти со дня рождения, то, что знали и переживали в продолжение собственной жизни, под влиянием типов и сцен, постоянно стоявших вокруг них. В этом высшая их заслуга и сила.

Новые художники, быть может, и не читавши никогда новых трактатов, перевернувших вверх дном эстетику, осуществляли, однакоже, в своих созданиях все те положения, которые составляли главную основу этих трактатов. „Предмет художества есть вообще жизнь, а не одно прекрасное; прекрасным предметом будет для него служить не одно формально прекрасное, а все, что напоминает ему о жизни“. „Возвышенное действует на человека вовсе не тем, что пробуждает в нем идею безграничного (оно почти никогда не пробуждает ее), а тем, что оно гораздо больше или сильнее явлений, с которыми может его сравнивать человек“. „Трагическое, по понятиям нового европейского образования, есть не что иное, как „ужасное в жизни человека“: оно не имеет никакой искусственной связи с идеей судьбы или необходимости, как учили в прежние времена“. „Действительность не только живее, но и совершеннее фантазии; образцы фантазии —

только бледная и часто неудачная переделка действительности". „Искусство рождается вовсе не для потребности человека восполнять недостатки прекрасного в действительности". „Создания искусства ниже прекрасного в действительности не только потому, что впечатление, производимое действительностью, живее впечатления, производимого созданиями искусства: создания искусства ниже прекрасного в действительности и с эстетической точки зрения". „Область искусства не ограничивается областью прекрасного в эстетическом смысле слова: искусство воспроизводит все, что есть интересного для человека в жизни". „Искусство только напоминает нам своими воспроизведениями о том, что интересно для нас в жизни, и старается до некоторой степени познакомить нас с теми интересными сторонами жизни, которых не имели мы случая испытать или наблюдать в действительности". „Конечно, воспроизведение жизни есть главная задача искусства; но часто его произведения имеют и другую задачу: объяснять жизнь или быть приговором о явлениях жизни"¹.

Таковы главные положения нового искусства. Старое искусство почти вовсе их не знало или же следовало наименьшей, незначительнейшей доле этих законов. У него была перед глазами постоянно одна только задача: служение красоте, отыскивание красоты, воспроизведение красоты, игнорирование полноты живой природы и жизни и выборка оттуда только очень немногих кончиков и материалов, потом достаточно аранжированных, „прочищенных", „просветленных" и „возвеличенных". Оно сильно веровало в фантазию и поклонялось всем странным капризам и выдумкам ее. Новое искусство выбросило все это за борт. „Прекрасное" не стоит уже для него на первом месте: на первом месте стоит для него жизнь и все то, „что в ней для человека интересно". А когда так, то высший законодатель для искусства — не школа и музей, а сама жизнь. Необозримые области, прежде забытые или с презрением оттолкнутые вон, становятся на первое место; бесчисленные сцены, личности, события, люди, прежде забракованные, теперь становятся краеугольными камнями здания. Прежнее надутое высокомерие к тысяче вещей превращается в любовь и почтение, и, в то же время, в пучину забвения на веки веков летят стремглав вещи, когда-то „важные" и „почтенные". Картины и скульптуры наполняются множеством субъектов, в которых нет вовсе „красоты" и „возвышенности", но в которых есть „интересы жизни". И наконец, что выше всего, искусство берется еще за одно настоящее великое назначение свое, до сих пор позабытое и не испробованное, заброшенное на дно каких-то сундуков, от которых и ключи-то были потеряны: оно становится „объяснителем" и „судьей" жизни.

Когда прежде искусство брало так высоко и так глубоко? Когда оно было так смело и так дерзко? Когда оно в такой мере сознавало свою силу и значение? Но для того, чтоб стать на эту настоящую степень, художнику нашему, как и вообще европейскому, не нужно было читать книгу и набираться оттуда понятия о верном, должном и справедливом. Новые мысли были уже повсюду в воздухе, а около начала 50-х годов они, наконец, дотронулись и до художников. Новые писатели об искусстве не сами что-то новое изобретали, а только

¹ „Эстетические отношения искусства к действительности". — В. С.

заносили на свои страницы то, что было уже во всех лучших и светлых головах. Вот отчего и происходит то удивительное согласие, соответствие, которое существует, начиная с 50-х годов, между созданием художников и тем, что об искусстве пишут во всей Европе действительно современные писатели о художестве. И те, и другие черпают из одного и того же источника: современной мысли и понятий.

В продолжение XVIII века во всей лжехудожественной Европе существовало жестокое гонение на маленькие и большие картины голландской школы. Существовавшие в них реализм и правда были невыносимы для любителей „высокого“ и „прекрасного“, для поклонников стриженных садов, пудры, мушек и фижм, жеманных граций и аристократического *compte il faut*. Еще Людовик XIV кричал: „*Qu'op m'ôte ces magots!*“ („чтоб убрать у меня эти китайские куклы!“). Легко понять, насколько в тысячу раз сердитее были нынешние Людовики XIV, расплодившиеся на всех ступенях социальной лестницы, ходящие в черном сюртуке, но достойные носить парчевый кафтан и парик в сажень. Не было конца жалобам на новую школу, переломавшую прежние перегородки и замки и желавшую свободно прохаживаться там, куда прежде и заглядывать было не велено — зазорно, дескать. Не было конца обвинениям в „банальности“ и „трivialности“, не было конца плачу об утраченном высоком, строгом, значительном и настоящем искусстве. Но что такое были прежние голландцы в сравнении с нынешними художниками! Правда, голландцы уже гордо попрали формальную, обязательную и бессмысленную „красоту“ и „условность“ — первое и последнее слово старых школ, и этим они были драгоценны новой русской школе. Но художники этой последней, *по содержанию*, далеко возвысились над голландцами, еще наивными, еще даровитыми полумладенцами, еще не думавшими в искусстве и так часто способными тратить свой правдивый талант на сюжеты незначущие, совершенно маловажные. Новые художники вздумали вносить какую-то „мысль“, какое-то „объяснение жизни“, какой-то „приговор“ над явлениями этой жизни. На место прежних Александров Македонских, олимпийских игр, великих людей, святых и ангелов — какие-то все маленькие люди, а часто даже грубое мужичье, пьяные растрепанные люди: какой скандал! Конечно, это было уже окончательно нестерпимо, и преследованиям нового искусства не было пределов. Объявлено было, что искусство падает, что оно развращается, что оно мельчает и становится ничтожно.

Это все говорили, во имя „великого“ и „высокого“ искусства, те люди, которых никогда не отпугивала и не беспокоила никакая фальшь, пустота, притворность этого прежнего „высокого“ и „великого“ искусства, люди, которые всю жизнь прожили в ладах со всей его условностью. Им только невыносима была выступившая вдруг на свет, никого и ничего не спросясь, высокая простота и правда жизни.

Но ничто не помогало. Новое русское искусство утешалось, глядя на подобное же преследование, испытанное вначале Гоголем и основанной им реальной школой. В конце концов, чья же взяла? И русское искусство не догоняло ли только, начиная с 50-х годов, великую свою предшественницу — русскую литературу?

Сознавая это, оно уже ни пред кем не клонило голову и бодрым шагом шло вперед. Главная, наибольшая масса публики была на его

стороне. С академической школой оно разошлось. Новый корпоративный дух, прежде небывалый, дал крепкие свои рамки для сохранения, в одной массе и в одной общей силе, молодых художников, сплотившихся вместе для взаимной художественной помощи. „Художественная артель“ возникла сама собой, — писал мне один из самых талантливых, самобытных и энергичных новых художников, И. Н. Крамской, — обстоятельства так сложились, что форма взаимной помощи сама собой навязывалась. Кто первый сказал слово? кому принадлежал почин — право, не знаю. В наших собраниях, после выхода из Академии в 1863 году, забота друг о друге была самой выдающейся заботой. Это был чудесный момент в жизни нас всех“. Так смотрело на новый почин и русское общество. Оно также понимало, что для нашего искусства пришел „чудесный момент“, и радовалось, смотря на гордый, смелый почин горсточки молодых художников, слабых житейскими силами и средствами, но могучих мыслью, понятием и решимостью. Не радовались только Академия и цензура. Академия еще со времен Федотова готова была — конечно, до известной степени, — признавать право на существование за правдой в искусстве, за „жанром“, готова была даже раздавать людям этого направления поощрения, награды, вспомоществования, но только бы ее ферула и классы на классический лад возвышались во всей неприкосновенности. И вдруг — какие-то смелые „протестанты“, решившиеся перевернуть все вверх дном! Конечно, это для нее равнялось разбою, грабежу и революции. Было сделано тотчас распоряжение, чтобы в печати ни единого слова не появлялось о „протестантах“ и их подвиге. Я, в числе других писателей, ничего не зная о распоряжении, попался впросак со своими приветственными заявлениями публике насчет Артели. Статью мою о выставке 1863 года долго не хотели и не могли нигде поместить, и только гораздо позже, уже в 1864 году, она появилась в „Библиотеке для чтения“, но с выпуском вон всех страниц об Артели. Такой ужас и негодование она внушала! Но Артель и сама продержалась недолго. „Конечно, состав Артели был случайный, — говорит И. Н. Крамской, — конкуренты, отказавшиеся от права поездки на казенный счет за границу и очутившиеся в необходимости держаться друг за друга, не все были люди убеждений. Малая стойкость, недостаточная сила нравственная обнаружилась у некоторых между ними“. И оттого Артель просуществовала недолго, всего только лет пять-шесть. Не смотря на горячее сочувствие лучшей и интеллигентнейшей части русского общества, Артель к концу этих первых пяти лет начала клониться к упадку, оказались дезертиры. Но могучий подъем художественного духа не погиб. Перестала существовать Артель, но на ее место тотчас вступило новое сообщество художников, составившееся частью из прежних членов Артели, частью из вновь прибывших, но таких, которые все общей массой своей наполнены были тем самым духом самостоятельности и „протестантства“ против устарелых форм искусства, который создал протест и великодушную решимость 1863 года. Зимой 1868/69 года один из молодых художников нового содержания и склада, Мясоедов, возвратившись из Италии после своего пенсионерства, бросил в Артель мысль об устройстве выставки каким-либо кружком самих художников. Артель с большим сочувствием приняла новую мысль. Это был не только настоящий выход из тогдаш-

него отчаянного положения Артели, но еще громадный шаг вперед для коренной могучей идеи. Однако же предложение Мясоедова не осуществилось тотчас же. Оно затянулось. Но, проживая в 1869/70 году в Москве, Мясоедов возобновил там свою пропаганду. Художники московской школы: Перов, В. Маковский, Прянишников, Саврасов с жаром приняли мысль его и в конце 1869 года предложили петербургской Артели соединиться всем вместе и образовать новое общество. Когда на одном из тогдашних четверговых собраний Артели, где много бывало и посторонних, предложили на обсуждение эту идею, каких комплиментов наслушалась Артель, какие восторженные речи были произнесены и, наконец, какие подписи были даны тут же и какими личностями! Тут уже дело загорелось и пошло быстрыми шагами вперед. Все воодушевились, все принялись за работу. В Петербурге самым энергичным, самым влиятельным борцом за новую мысль сделался, на мой взгляд, Крамской. Я живо помню это время, благодатный момент в истории нового нашего художества. Быть может, Крамской еще более был наполнен энтузиазмом к новой форме художественной жизни и деятельности в России, он призывал товарищей „расстаться с душной курной избой и построить новый дом, светлый и просторный“. Все росли, всем становилось уже тесно. Около того же времени возвратился из Италии Н. Н. Ге и заговорил о Товариществе, как о деле, ему уже известном. Немедленно началось обсуждение устава, а через год Товарищество, уже утвержденное правительством, начинало свою деятельность. Нельзя не заметить здесь, что старая Академия художеств точно сама нарочно толкала художников, иными своими действиями, на протестантизм и отделение. „До 1859 года, — писал мне однажды И. Н. Крамской, — выставки в Академии художеств были бесплатные. В 1859 году в первый раз публику пустили на выставку за деньги. Это было и нехорошо, и несправедливо. Академия — учреждение государственное. Своими выставками она отдает отчет и государству и обществу в ведении вверенного ей дела. На выставку она ничего не затрачивает; против впуска на выставку в Академию за деньги раздалась голоса отовсюду. Как в самом обществе, так и в среде художников сильно заговорили о том, куда деваются деньги, собранные с выставки“. Негодование росло, к нему присоединилось давно уже, с конца 50-х годов, возникшее у художников чувство протеста против классических рамок, задач и антинационального направления Академии, и вследствие всего этого, вместе сложившегося, общество молодых художников с новым взглядом и потребностями встало и отделилось. Главный лозунг его был: национальность и реализм. В этом новом сообществе (все равно как и в Артели, ему предшествовавшей) не могло быть и помин о той животной, забитой и бессмысленной жизни разгула, какой отличались прежние сообщества наших художников, времен брюлловских, в Петербурге или Риме. Каждый из новых художников с презрением и злостью посмотрел бы на возобновление чего-нибудь подобного теперь и неумолимою рукой оттолкнул бы прочь такой позор. Эти новые люди умели и думать, и читать книги, и рассуждать одни с другими, и, более всего, видеть и глубоко чувствовать, что кругом них в жизни творится. Искусство не могло уже для них быть праздным баловством.

Все симпатии общества примкнули к новому светлому кружку художников и в течение целого десятилетия никогда не покидали его. Что могли значить, против такой соединенной силы, вопли людей отсталых, окостенелых в предании и не понимающих нового движения!

IV

В новой русской живописи, среди массы оригинальных талантов, среди целого поколения истинно замечательных художников, четверо занимают, по моему мнению, особенно крупное место. Это — Перов, Репин, Шварц и Верещагин.

У каждого из них свой особенный род, хотя все четверо одинаково национальны. У каждого свое особенное настроение, задачи и стремления, хотя все четверо — люди глубоко правдивые и искренно поклоняющиеся одному только божеству в искусстве: реализму жизни. Именно за этого бога они всего более испытали на своем веку симпатий и антипатий.

Перов явился в 1858 году прямым наследником и продолжателем Федотова, когда выставил свою картину „Приезд станового на следствии“. Десять лет отделяли эту картину от „Свежего кавалера“ и „Сватовства майора“, но молодой художник поднимал выпавшую из рук Федотова кисть на том самом месте, где он ее уронил, и продолжал начатое им дело, точно будто не бывало никогда на свете Брюллова с его фальшивым и фольговым направлением, точно будто и не видано было всех его лжетурчанок, лжерыцарей, лжеримлян, лжеитальянцев и лжеитальянок, лжерусских, лжебогов и лжелюдей. Перов, точно будто игнорируя Академию и ее задачи, одним скачком переносился через целое море русских картин с содержанием пустым или притворным, он равнодушно проходил даже мимо тех живописцев последнего перед ним периода, которые, начиная с Венецианова и кончая разными известными, мало прославившимися личностями 50-х годов, брали для себя задачи как будто жизненные и национальные (русский город, русскую деревню, русского человека, русскую женщину), а в сущности копировали только национальный костюм и обстановку и внутри этого костюма и обстановки оставляли прежнюю академичность. Перов прошел мимо и вместо всего этого начал своими картинами проповедь нового искусства.

Настроение Перова было глубоко серьезное. Он мало был склонен расплываться в красивых и сладких ощущениях, он был полон негодования на то, что видел, его волновали до корней души целые толпы русских типов и личностей, постоянно везде стоявшие около него, его потрясали сцены и события, около которых слишком многие проходят не замечая. У него натура была одной породы с Гоголем, у него были тоже две главных ноты: юмор и трагедия. Он столько же мало был способен, как Гоголь, рисовать условную смазливость людей и жизни, спокойно прославлять красоту и благополучие. У него и люди, и сцены, и лица, и тела были живые копии с того, что в самом деле есть на свете. Ни нравучительности, ни фельетонного легкого смеха, иногда портивших Федотова, у него уже не было. Все у него было, особенно

в первые годы, строго, важно, серьезно и больно кусалось. За это последнее качество его многие прозвали живописцем „тенденциозным“, но эта-то именно сторона его таланта и составляла венец его юного порывистого творчества.

„Приезд станового на следствие“ (1858) тотчас обратил на себя всеобщее внимание. Было, конечно, еще нечто слабое, половинчатое в картине двадцатичетырехлетнего Перова. Парень, приведенный в избу к становому на суд, еще немного отзывался общим местом и сентиментальностью. Но все кругом него дышало правдой и характерностью. Хорош уж был в картине и волостной староста, робкий, но хитрый пьянчужка; хорош был писарь, сидящий у стола, с зубной болью, подобострастный перед становым, молодой, но уже пройдоха, судя по глазам; но выше всех являлся сам становой, старый выжига из военных, грубый и бездушный, возросший среди водки и побоев, безжалостный даватель и взяточник, смотрящий на крестьян как на скот. Его поза, начальнический вид и жесты, его толстые брови веревками, его неуклюжая медвежья фигура — какой это был глубокий и ужасный, по правде, тип из современной русской истории! Никто еще не брал у нас до тех пор такой трагической ноты. Этот становой, может быть, пошел еще дальше „чиновника“ Федотова, а уж и тот был какой молодчик! Нравственный разврат вот как глубоко разъял целую полосу русского мира!

Вторая картина Перова — „Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы“ (1860), — была вторым могучим шагом в федотовском направлении. Умиление отца-дьячка и матери-крестьянки перед вицмундиром, хитрое выражение кривого портного, примеривающего свой товар на новопроизведенного, и всего более нахальное и тупое выражение дрянного юноши, начинающего уже зазнаваться со своим коллежским регистраторством (даром, что сам он еще босиком и весь рваный, но уже и теперь много обещает — из него выйдет потом изрядный мошенник и даватель, столп порядка), — вот что было в картине.

„Сельский крестный ход“, „Проповедь в селе“ (1861), „Чаепитие в Мытищах“ (1862), „Монастырская трапеза“ (1866) — вдруг нарисовали целый новый мир, тоже раньше никем не тронутый, с той стороны, которая была именно самая характерная. До тех пор было принято изображать наше духовенство с одной только точки зрения: точки зрения благодушных, елейных пастырей, представителей неба на земле. В лжебытовых картинах, каково, например, „Причащение умирающей“ Венецианова, в лжеисторических, какова, например, „Осада Пскова“ Брюллова, или в каких угодно других — везде русские попы и монахи представлены были только чистыми, светлыми голубицами, помышляющими только о небесном. После Пушкина и его гениальной „Сцены в корчме“, после Гоголя и его столько же гениальных сцен с дьячками, попами и монахами мудрено было новым художникам купаться все только в прежней лжи и притворстве. Надо было показать эти личности в самом деле людьми, и притом такими, какими всякий их знал и видел в действительной жизни, особенно в глухих углах России. „Проповедь в селе“ — одно из великолепнейших и лучшая изобразжений Перова. Сельский батюшка усердно проповедует с амвона на тему „Всякая власть от бога“, между тем сидящий

на самом переди, в кресле, старичок-помещик, дурачок и тряпица, сладко заснул, жена его любезничает с провинциальным франтом, а крепостной деревенский лакей кулаками пихает прочь добрых „мужичков“, которым такая охота была бы послушать речей батюшкиных о власти от бога.

Два года пробыл Перов, с великой неохотой, за границей; ему там было скучно и не по себе, все иноземное выходило для него чем-то совсем неподходящим. И вот он выпросил себе у Академии позволение воротиться поскорее назад. Спустя еще два года, употребленные на поездки туда, где ему было нужно и хорошо, по России, после множества этюдов с натуры и нескольких мелких картинок на сюжеты незначительные („Дворник“, „Гитарист-бобыл“, „Мальчик-мастеровой“), Перов создал в 1865 году одну из лучших своих картин — „Деревенские похороны“. Картина была маленькая по размерам, но великая по содержанию и по трагическому чувству, в ней присутствовалавшему. За тысячи верст позади нее остаются многие саженные, в течение сотен лет прославленные картины, населяющие музеи и все-таки полные лжи и выдумки. У кого есть глаза, еще не попорченные школой и преданием, будег потрясен этой картиной и ее беспредельной правдивостью. Превосходны „Похороны“ у Кнауса и у Вотье, но и тем, и другим далеко до „Похорон“ Перова. Те две картины, несмотря на всю правду, заключают фигурки школьных мальчиков и девочек, все-таки немножко прибранных и подсахаренных, каких в натуре нет, да и взрослые тут тоже как-то по-картинному изящны и элегантны. Перов такой неправды уже не хочет знать. Там в картинах — приятная милая элегия; у него — грозная суровая трагедия. У него налицо — только одна истина действительности со всеми ее неправильностями и невзрачностями наголо. Бедная эта вдова, с опущенной головой, — точь-в-точь ее савраска, что так трудно шагает в снежном пустыре, — сидит на дровнях спиной к гробу, где лежит ее муж; около гроба натисканы в дровни дети: мальчик спит, закутанный в отцовский большой тулуп; девочка собирается зареветь, потому что ей ужасно неловко и отцовский гроб теснит ее маленькое тельце. Это вся семья тут путешествует в одном экипаже: дома никого не оставишь, — ведь нельзя! Но что тут нарисовано, то всякий день происходит на тысяче концов России, только никакой прежний живописец этого не видал и не останавливался на этом. Эти похороны еще безотраднее, еще печальнее „Похорон“ у Некрасова; там впереди гроба „убитая, скорбная пара, шли мать и отец впереди“ и за Дарьей — „соседей, соседок плелась негустая толпа“. Здесь у Перова — никого, никого, одна собачонка сбоку бежит по сугробам да ветер свистит между сосен. Что за ужасная была жизнь, пока все четверо в этой семье были живы. Но насколько стала еще ужаснее и безотраднее эта жизнь, когда из четырех одного не стало, среди этих сугробов снега и далекой неведомой глуши. Художество выступало тут во всем величии своей настоящей роли: оно рисовало жизнь, оно „объясняло“ ее, оно „приносило свой приговор“ над ее явлениями.

Еще несколько раз в продолжение своих молодых годов Перов брал такие глубоко трагические ноты. Его „Тройка“ (1866) — это трое оборванных голодных ребятишек-мастеровых, измученных, истомленных, принужденных таскать на салазках, по гололедице, громадный

чан с водой, на котором они надрывают свои скудные силенки. Его „Утопленница“ (1867) — это картина, где представлен городской, топорный и грубый, с калмыцким лицом, изрытым оспой; он сидит на бревне, у воды, откуда вытащено тело бедной утонувшей женщины; он, покуривая трубочку, сторожит это тело с таким же апатичным равнодушием, с каким один зверь сидел бы подле мертвого тела другого зверя. Еще одна картина: „Приезд губернантки в купеческий дом“ (1866) — не трагедия покуда, но настоящий пролог к трагедии. Вся купеческая семья высыпала встречать новоприезжую барышню из столицы: впереди всех — разжиревший отец-самодур; он стоит тумбой в своем плисовом халате и упер заплывшие глаза на оробевшую девушку, которая поспешно шарит рекомендательное письмо; позади него — мужичка-жена, только прибежавшая с кухни и подозрительно глазающая на губернантку; бесцветная дочь-девочка, уже огрубевшая; сын — будущий кутила трактиров, теперь покуда жадно глядящий на губернантку, — целая семья из „темного царства“. Какая трагедия ожидает эту свежую приезжую из столицы девушку!

На этих картинах Перов покончил с трагизмом и с этих пор точно добровольно вычеркнул его из своей программы. С этих пор у него уже не является ни одного более трагического сюжета: остается один его юмор и глубокая правда типов и характеров. Но в продолжение второго периода своей художественной деятельности Перов идет все попрежнему в гору, по свободе и силе представления и даже по силе колорита (до тех пор у него мутного и серого). У него является теперь целый ряд портретов в величину натуры, между тем как все картины его, до того времени, были малых размеров (о портретах я буду говорить ниже). „Странник“ и „Фомушка-сын“ — это были тоже портреты, да только еще более — этюды с характернейших народных русских типов. Но Перов, среди всего этого, не покидал собственных созданий. Его „Учитель рисования“ (1867) — это сущая элегия бедной невзрачной жизни: старик, промысляющий преподаванием рисования носов и ушей, сидит грустный и печальный гертя пальцами рейсфедер; он должен ждать, пока мальчишки и девчонки, его ученики, соблаговолят прийти в класс. Его „Последний кабак у заставы“, его „Сцена у железной дороги“ (группа крестьян, столпившихся у шлагбаума, пока несется мимо поезд) — все это были сцены с меткими народными типами и выражениями.

Но еще выше те картины, которые Перов написал в период времени между 1870 и 1875 годами: это период наивысшего расцвета Перова. „Птицелов“, „Рыболов“, „Охотники на привале“, „Ботаник“, „Голубятник“ — во всех этих задачах нет ничего ни великого, ни значительного, ничего драматического, ни захватывающего воображение. Но тут предстала целая галерея русских людей, мирно живущих по разным углам России, ничего не знающих, ни о чем не заботящихся, хоть трава не расти, и только всей душой ушедших в любезное и ничтожнейшее занятие: кому — дорожке всего на свете птицу на дудочку поймать, кому — рыбу из воды вытащить, кому — зайца догнать, кому — увидеть, как деревцо или цветочек растет, кому — уследить за кувырканиями турманов в воздухе. Это все праздные часовщики-аматеры из „Грозы“ Островского. Какое еще раз „темное царство“ на разных ступенях русской общественной лестницы, какая

коллекция людей, мертвых и бездушных ко всему в течение десятков лет жизни и зрячих только на какие-то пустяки и глупости! Смотрите: тут в коллекции есть и дворовые люди, поседелые в холопском хомуте, и помещики, закаленные в праздности, и крестьяне, совращенные от своего дела, и барчата, и дворяне, и мещане, и мальчишки, и старики. Они лежат по целым часам на брюхе, на земле, подкарауливая; они стоят, тоже по целым часам, уперши руки в колени и наклонившись над водой; они сидят на травке, в отхожем поле, среди собак и ружей; они качаются верхом на трубе поверх кровли. У них у всех глаза жадно устремлены, у них души переполнены, они молчат в священном ожидании великой минуты, а если говорят, то чтоб нагло хвастаться и врать про чудные подвиги, свои собственные и своих собак, удочек и жердей — какой все это мир, еще не живший и уже давно сгнивший! На первый взгляд, тут все только юмор, добродушный, милый, наивный, незлобивый, ни о чем особенно не задумывающийся юмор, простые картины русских нравов; да, но только от этого „наивного“ юмора и от этих „простых“ картин мурашки по телу бегают. Гоголь с Островским, должно быть, тоже наивные юмористы и изображители простых сцен были. Нет, кто не слеп и не глух, почувствует в этих картинах едкое жало. Проживи еще Перов и не изменись он страшно, по всей вероятности, он начертил бы много еще таких же глубоких картин, снятых живьем с нашей родины.

К несчастью, Перов не удержался на такой высоте. Семейные несчастья (потеря жены) и разные невзгоды жизни поворотили Перова в другую сторону и лишили талант его прежней силы и оригинальности. Первой неудачей его была картина „Христос и богоматерь у житейского моря“ (1867), сюжет которой представился ему во сне. Для такого реалиста, как Перов, это уже опасный поворот, когда художник становится способен сонные, аллегорические видения писать наяву — на холсте. Но это было еще только первое накопившееся облачко, первый звонок издали. На первый раз все зловерное пронеслось мимо, не оставив, повидимому, никакого следа. Перов успел создать, после этой аллегии, целый ряд превосходнейших своих картин. Но моральная болезнь, затаившаяся внутри, стала делать успехи, быть может, отчасти под влиянием болезни физической, чахотки, вдруг начавшей в нем развиваться с большой силой. Перов сделался мрачен, подозрителен и недоверчив, раздражителен, разошелся с прежними товарищами и друзьями, вышел вон из Товарищества передвижных выставок; он терял все более и более силу своей правдивости, простоты и типичности. „Пластуны в засаде“ — картина, принадлежащая к 1875 году, была уже вполне неудачна и по выбору сюжета. Предпринятые им, в самые последние годы его, огромные исторические картины: „Никита Пустосвят“ и „Пугачевский бунт“ — ничуть не соответствовали ни свойствам его таланта, ни его опытности и привычкам. Все тут являлось либо слабым, либо неумелым. Лишь немногие исключения (как, например, головы Пустосвята и раскольника с образом) свидетельствовали все-таки о сильном таланте и метком выборе типов с живой натуры. Изуверство, железная упорность, темнота мысли и огненный энтузиазм духа, вместе с постной изморенностью тела, ярко нарисовались в этих двух великолепных головах и даже целых фигурах. Все остальное в картине было неудачно, иногда даже вполне

казенно и ordinarily, например, фигуры: царевны Софьи, православного духовенства, иностранцев и даже большинства раскольников. Во всяком случае все это ничуть не исторично. В „Пугачеве“ фигура самого Пугачева всего менее удалась, и только некоторые второстепенные фигуры, например: священник с косичками и в лаптях, в холстинной ризе, испуганный и раболепный, один из ватаги Пугачева с топором в руке и кое-кто из помещиков и помещиц выдаются по натуре, по типу; все остальное слабо и неудачно. История не дается сплошь всякому, кто только вздумает за нее приняться. Но именно к ней-то и обратился вдруг Перов, не имея к тому никакого настоящего дарования; повидимому, он намерен был заниматься впредь только одними историческими сюжетами, и потому можно сомневаться, чтобы Перов, если бы еще прожил, был в состоянии создать что-нибудь опять крупное и приближающееся к значительным произведениям его молодых и средних лет.

Репин представляет совершенно другую натуру и совершенно другую судьбу. Он не имеет ничего общего ни с Федотовым, ни с Перовым, ни вообще с кем бы то ни было из всех наших живописцев. Он никого не продолжает, ни к кому не примыкает. У него совершенно свой, особенный взгляд и чувство, и только тогда он силен и значителен, когда выражает это чувство. А чувство это состоит в постижении и передаче масс людских. В этом он встречается только с одним еще живописцем нашего времени, и опять-таки с живописцем русским — с Верещагиным. Говоря музыкальным языком, про обоих надобно было бы сказать, что главная задача их творчества — это хоры. Изображение сцен и судеб отдельных личностей гораздо менее свойственно их натуре. Обоих их тянет в ширь и многообъемлемость масс, с их жизнью и душевными движениями, с целыми прожитыми годами, отразившимися на лице и всей фигуре, и тут-то проявляется все главное их значение. К этому еще, сила и грандиозность составляют всегда отличительную черту создания Репина. Мелкие события и сцены, мелкие личности и мелкие сюжеты лежат совершенно вне его натуры. Ни к кому так не идет, как к нему, название: Самсон русской живописи. Ему все нужны такие задачи, где бы выразились широкие, далеко простирающиеся горизонты. Но, вместе с тем, он способен выражать с силой и глубиной только то, что видел собственными глазами, что испытал собственной душой. Воображение — худой для него слуга и никогда еще не помогало ему в лучших, значительнейших его созданиях. И в этом главная его мощь и заслуга. В этом он совершенно сходится с Курбе и с Верещагиным: эти тоже не одарены фантазией, созидающей и переносящей туда, где не побывал и чего собственными глазами не увидел автор.

Репин сразу показал оригинальность своей натуры и таланта. Пройдите все залы академического музея, и вы за все сто лет существования Академии не найдете таких программ на вторую и на первую золотую медаль, как у Репина. В обеих на первом плане — своеобразие. Уже в своей картине „Иов и его друзья“ (1869) он показал, как оригинально и картинно может справиться талант даже с казенной, давно избитой задачей. В другой подобной же программе: „Воскрешение дочери Иаировой“ (1871) он проявил еще более совершенно индивидуальных качеств. И не мудрено: он вложил в казенную

задачу свое личное чувство и своеобразие, он вложил туда кусок своей собственной жизни. В фигуре молодой умершей и во всем окружающем ее он нарисовал ту самую сцену, которая однажды, в первой еще молодости, поразила его: среди мрака вечера и дымящихся свечей в больших шандалах — мертвая фигура молодой девочки, его родственницы. Все прочее в картине Репина было слабо и обыкновенно: Христос, апостолы, родственники Иаиривы ровно ничего не представляли, кроме общего классного уровня; зато главный пункт картины — умершая на одре — был поразителен; и из-за него простились остальное. Изображать в искусстве то, чем ты сам был однажды глубоко потрясен, собственное свое душевное движение, сожаление, радость, отчаяние, — это для талантливого человека самый верный путь к тому, чтобы потрясти и тронуть других. С Репиным так и было. Его успех в Петербурге был мгновенный, огромный.

Но еще во сто раз более велик был успех его картины „Бурлаки на Волге“, которую он начал писать еще в промежутке между второй и первой золотыми медалями, а кончил только в 1873 году. Тут уже Репин сидел в настоящем своем седле и создал, двадцати восьми и двадцати девяти лет, такую картину, которая есть, конечно, первая картина всей русской школы от начала ее существования. Важнее и глубже задачи никто еще из русских живописцев не брал. Скогоподобное порабощение простолюдина, низведение крестьянина на степень рабочей лошади, тянущей ямку бечевы, и это в продолжение долгих столетий, — вот мысль картины. О, как она выполнена была, эта мысль, с каким блеском и талантом! Даже одна только внешность исполнения — и та поражала не только нас, русских, но и самих иностранцев. После венской всемирной выставки 1873 года немецкие художественные критики (например, Пехт) писали, что „Бурлаки“ — это „самая солнечная картина целой всемирной выставки“. И в самом деле, не скоро найдешь в европейских музеях картину, до того полную яркого солнца, горячего воздуха, летнего зноя. И вот под этим-то раскаленным солнцем, когда все другие люди ушли и спрятались в домах, в тени, в лавках, горницах и залах, целая толпа несчастных каторжных, но каторжных „по своей воле“, „по добровольному найму“, тяжко шагают, в своих лохмотьях, по берегу Волги, выпечатывая свои лапти и сапоги на мокром песке. И целые столетия так проходили, мало кого удивляя, мало кого поднимая в щемящем и неутешном негодовании! Ведь это все было „добровольно“. Да, но какая жизнь целой тысячи лет привела к этому страшному „добровольно“! Репин нарисовал своею кистью что-то такое ужасное, что-то такое потрясающее, чего не могли хорошенько понимать иностранцы, и они говорили только о великолепных красках, о великолепных типах либо злобно посмеивались над каторжной жизнью в России. До их сердца остальное не доходило. Что в этом мудреного, когда они так долго и так упорно не понимали своих же собственных Курбе и Милле, рисовавших им нечто подобное нашим бурлакам, французских „Le casseur de pierres“, „L'homme à la houe“, „Le gardeur de vaches“, „Le vieux bûcheron“, весь тот несчастный, вечно страдающий люд в лохмотьях, про который глубоко талантливый Милле (французский Репин) говорил: „Существа, выносящие человеческий закон и даже никогда не подумавшие спросить у кого бы то ни было, что за резон всему этому“.

Но зато нам-то каким громовым ударом приходилась картина Репина, нам-то — после целого столетия картин с Ахиллесами, вакханками и центavraми, и даже после всех картин самих Федотова и Перова. Никогда еще горькая судьба вьючного людского скота не представляла перед зрителем на холсте в такой страшной массе, в таком громадном пронзительном аккорде. Эти одиннадцать человек, шагающих в одну ногу, натянувши лямки и натужившись грудью, — что это за людская мозаика с разных концов России! Тут и крепкие слоны-вожаки, словно вылитые из меди и не боящиеся солнца под своей косматой шапкой из волос; тут и слабые старики, желтые от лихорадки, отирающие пот бессилия со лба; тут и матрос, выходявший кругом всего света и получивший какую-то эфиопскую физиономию; тут и грек с юга в лохмотьях, но с античным профилем, тут и старики, тут и мальчишки, у которых задор и молоденькая грудь не успели еще надорваться; тут и покорные, тут и равнодушные, сосущие трубочку, тут и свирепые — все они, упряганные в одну лямку и ей покорные. Что за жизнь, что за судьба! И все-таки это были не элегические, плаксивые и жалующиеся бурлаки Некрасова, с „мерным похоронным криком“, те, „чей стон у нас песней зовется“, — нет, это были могучие, бодрые, несокрушимые люди, которые создали богатырскую песню „Дубинушку“: „Эй, ухнем, эй, ухнем, ай-да, ай-да“, — под грандиозные звуки которой, быть может, еще много поколений пройдет у нас, только уже без бечевы и лямки. Все это глубоко почувствовала вся Россия, и картина Репина сразу сделалась знаменита повсюду. Фотографий, копий в красках, гравюр было всегда, в продолжение всего десятилетия с ее появления, бесконечное множество. Она сделалась для нашего поколения такой же знаменитостью, какой для предыдущего был „Последний день Помпеи“. Только люди переменились, понятия и требования тоже. И в этой картине была общая погибель на сцене, и в той также, — только какая разница! Там выдумки, там общие места, там отвлеченные „отец“, „мать“, „дочь“, „сын“; тут — все, что только может быть самого неотвеченного, невыдуманного, самого взятого прямо из живой жизни. Наверное, почти у каждого из этой толпы людей, шагающих вдоль Волги, есть по семейству; их тут нет на холсте, но ваша мысль к ним летит, в их избу и на их полосу пашни, тоже орошенную тяжким потом. Это уже не праздная „Помпея“ с изящными натурщиками-итальянцами и с „чудом природы“, с невиданными лучезарными итальянками. Вместо этих академических приемов и фальши Репин давал своему зрителю настоящей правды жизни отведать. Зато и ему самому привелось отведать со стороны классиков и ретроградов всей правды их ненависти к жизни. Репин долго после первого появления своей картины подвергался преследованиям за „неизящество“ типов, за „грубость“ натур, взятых им сюжетами для картины, за бедность, лохмотья, „отрицательную сторону“. Все те самые обвинения, буква в букву, которые тридцать лет раньше терпели Гоголь в России, Курбе и Милле во Франции.

Почти десять лет прошло с тех пор, как Репин создал эту великую, истинно историческую русскую картину — какой нам другой еще истории нужно? — и с тех пор не произвел ни одной вещи, ей равной. Что ж! Когда художник положил на свой холст такую силу и такую глубину правды, с него довольно и этого на целую жизнь. Ведь и

по части прежних выдуманных картин художник, бывало, напишет одну главную, капитальную, — все остальное идет только на придачу. Вспомним хоть опять ту же „Помпею“. Однакоже у Репина было несколько других картин, очень замечательных то в том, то в другом отношении и, конечно, во всяком случае — в отношении техническом, живописном.

Еще до отъезда за границу он написал (1872) для зала „Славянского базара“, гостиницы в Москве, „Собрание русских, польских и чешских музыкантов“ — картину, заключающую несколько десятков портретов во весь рост, начиная с Глинки и Даргомыжского и кончая нашими музыкальными знаменитостями последнего десятилетия, — все вместе мастерски расположенное и чудесно освещенное.

Во время пребывания своего пенсионером в Париже он написал картину „Садко в подводном царстве“. Это было опять „шествие“, тут была опять толпа народа — только на этот раз все женщины, как в „Бурлаках“ были все мужчины. Собственно сама аллегория, главная задача картины, не удалась. Аллегория, со своими идеальностями и отвлеченностями, никогда не придется в самом деле по натуре такому истинному, глубокому реалисту, как Репин. Притом же, как ни поверни аллегория, все не выходит ничего дельного и важного в этой картине. Если растолковать ее себе так, что девушка-Чернавушка, идущая в хвосте ста дочерей подводного царя, — это Россия или ее искусство, которых затмили идущие впереди блестящие, великолепные ее сестры — страны и искусства остального мира, и один только Садко, русак, понял, и узнал, и оценил ее, то это — не так, потому что Россия давно уже не Сандрильона в ряду наций и давным-давно уже многие, кроме самого Садко, узнали ей цену, взвесили ее на весах мира и уразумели ее. Но если опять подумать, что в картине дело состоит в том, что Садко — русак, сколько ни любуйся он на красоты, таланты и достоинства всего мира, а своя бедная Чернавушка будет, в конце концов, его сердцу все-таки дороже и ближе всего, — тогда надо было поставить перед нами Чернавушку в картине так, чтоб-блеснула из ее лица и всего существа ее вся красота и притягательная неотразимая сила, не взирая на бедный внешний вид; тогда надо было и в Садко нарисовать озарившее его чувство, его восторг, его поклонение, смуту задыхающегося от счастья чувства. Задача художника была тут истинно глубокая и великая, одна из истиннейших и глубочайших задач нашего времени: вложить в человеческое лицо такой океан симпатии и притягательности, душевной красоты и значительности, которые перетягивают все остальные красоты и значительности, — такая задача была бы выше задачи всех рафаэлевских мадонн, с их неземными, сверхъестественными, невиданными и неслыханными чувствами. Но в картине Репина вовсе не выполнена и такая задача: девушка-Чернавушка идет где-то далеко, в глубине картины, так что в ней ничего не видно и ничего различить нельзя, кроме общего силуэта. Мы должны верить живописцу, как какому-нибудь славянофилу (каким Репин никогда не бывал), что девушка-Чернавушка выше и лучше всех на свете, а почему — неизвестно. Сам Садко ничего тоже не выразил, он стоит тут без восторга, без потрясенной души и только чему-то „удивляется“ — на том всему и конец. Но этого еще слишком мало для задачи. Собственно его внешний облик, фигура, поза, жест слишком незначи-

тельны. И однакоже, не смотря ни на что, многое в картине Репина истинно великолепно. Чудесная красавица „Италия“, взятая как будто из эпохи и стиля Тициана, позади нее такие же красоты — „Испания“, „Франция“, напереды всех женщина — „Восток“, еще в форме полустихийного создания, наполовину женщина, наполовину рыба, и, еще более всех их, картина самого подводного царства — это все великие чудеса живописи. Подводное царство, внутренность океана, насквозь проникнутого солнечными лучами, целыми столбами золотого света, и внутри этих волн колебание, и дрожание, и суতোлка громадной массы рыб и всяческих морских чудовищ — это было уже истинно великолепно в картине Репина, потому что тут переданы были эффекты огромных аквариумов Лондона и Парижа, которые видел и наблюдал Репин. Он был тут снова на настоящей почве своей, на почве реализма, невыдуманной, существующей правды, виденной, пламенно ощущенной и с энтузиазмом переданной. Кажется, до Репина никто в Европе не брал задачей внутренность моря, кишашего жизнью и движением, в столбах солнечного света. И такая оригинальность взгляда дала Репину проявить свой талант с великою силой и прямою.

Репину заграничная жизнь не годилась столько же, как Перову. И он скоро воротился назад в Россию, точно так же, как и Перов, ничуть не изменившийся ни в чем, ничего не утративший и навряд ли что-нибудь приобретший от иностранных музеев и церквей. Когда появились у нас в печати письма Репина, где высказывались его малые симпатии к старым итальянским классикам, поднялся чуть не всеобщий крик ужаса и негодования. Как ни реалистично направление новой русской публики в деле искусства, но расстаться с предрассудками и давно втолкованными ей мнениями — куда было тяжело и неловко! Тут повторялось почти то же самое, что за сорок лет прежде произошло у нас, когда Белинский повел смелый поход на Ломоносова и Державина или когда Пушкин объявил Вергилия отцом „тощей“ „Энеиды“: ни тот, ни другой, ни третий из старых поэтов давно уже никому не годились, все из них выросло, и никто не читал ни единой их строчки. Но что за негодование поднялось, что за обиженное чувство, что за храброе отстаивание прошлого! Читать отживших писателей никто уже более не хотел, а все-таки трогать их — не смей! На Репина посмотрела вся толпа консерваторов чуть не с ненавистью, и только могучая талантливость, всеми признанная, спасла его от погрома навеки.

В последние годы Репин написал две картины, в которых присутствует вся его художественная талантливость и которые все-таки не принадлежат к числу настоящих, крупных его созданий: это — „Царевна Софья“ (1879) и „Проводы новобранца“ (1880). Вся разгадка малого успеха их заключалась в несвойственности его натуре взятых сюжетов. Репин не обладал даром „историчности“, ни воображением, переносящим художника в другие эпохи, кроме настоящей. Поэтому его царевна Софья вышла искусственна, натянута и ходульна, без малейшего выражения того трагического чувства, которое должно было воодушевлять Софью в ту страшную минуту, когда лопнули все ее грандиозные планы и она увидела за окном своей кельи трупы повешенных стрельцов, ее сообщников. Лицо Софьи — маска, выражение его — гримаса, поза — искусственность живой картины. Натуры и свободного творчества во всем этом нет. Точно так же в „Проводах

новобранца“ Репин тронул сентиментальную, плаксивую ноту, вовсе не свойственную его натуре; оттого картина не удалась, и ни одно действующее лицо ничего не выразило ни на лице, ни в позе, кроме придуманности и условной группировки. Сам новобранец, стоящий в объятиях жены, точно по приказу или на „натуре“, и глядящий куда-то мимо, старик налево и мужик направо, расположенные точно „скобки“ в строке и ничего более, собака — только для наполнения места, мать и солдат — только по программе, но не представляющие ни типов, ни выражения, все это мало удовлетворительно. Но исключение составляет одна жена новобранца, в позе которой есть чувство, натура и жизнь. И все-таки многие части этих картин были написаны, собственно в живописном отношении, с изумительным мастерством, колоритностью и блеском.

Зато где талант Репина высказался опять во всей силе, это — в его „Протодьяконе“ (1877). Это опять нечто равное „Бурлакам“ по могучей силе постижения и передачи. Никогда Рубенс не написал ничего сильнее и поразительнее, но только с той разницей, что у Репина нет тут никаких прикрас и идеализирований, как почти всегда, к несчастью, у Рубенса, и что „Протодьякон“ — не отвлеченная какая-то личность, а человек плоти и крови, выращенный целой жизнью, отпечатавшейся на всем существе его. Это лицо с поднявшимися бровями, эти глаза с бесконечным выражением животности, разгульности и лукавства, эти развевающиеся космы седых волос и бороды, этот широкий костюм, как у венецианского патриция, эта жирная рука на чреве, этот жезл, сжатый кулаком другой руки, — что это за великолеpie! Смотришь на эту великолепную картину и разом чувствуешь, как прошли пятьдесят-шестьдесят лет жизни этого человека, среди какой толпы, среди какого „хора“ людского складывалась и закалялась его натура, что такое сидит в его голове. Такое изображение души и природы, такая психология, такая глубокая живопись — торжество и венец искусства. Какова же должна быть картина („Чудотворная икона“ — опять шестие великой массы людской), которую готовит теперь Репин и в которой „Протодьякон“ составляет только одну частицу! Какие характеры, какие личности, какие глубоко зачерпнутые натуры, мужские и женские, молодые и старые, должны сойтись на том полотне, для которого готовились и копились такие изумительные этюды!

Понятно, что, полный таким созданием, Репин не мог не отказаться от заказа писать фрески и образа в московский собор Спаса. Те задачи слишком лежали вне его горизонтов, и притом же у него, как некогда у Иванова, тоже отказавшегося от соборов московского и петербургского, была „своя“, крупная задача, наполняющая мысль и жизнь. А такую — не променяешь ни на чью чужую.

Кроме картин, Репин написал много превосходных портретов. О них будет говорено ниже.

Шварца у нас мало знают, да и те, кто знает, расположены всегда считать его скорее интересным дилетантом, чем истинным, значительным художником. Однакоже это вполне неверно. Шварц — самый крупный, самый важный наш *исторический* художник. Я разумею здесь историю прежних эпох, так как к нашей — современной — истории Шварц не имел никакого таланта: по крайней мере он решительно

нигде у него не выразился. Шварц составляет совершенно выдающееся исключение в ряду наших художников, вообще мало одаренных способностью к „историчности“. Он родился, конечно, с исключительной способностью к пониманию старых наших времен и людей и со способностью передавать их в необыкновенно выпуклых и убедительных образах. Его картины — не плод изучения, не плод археологии и костюмного знания, даже не плод старательного и трудового вдумыванья в физиономию и фигуры русских людей прежних столетий, которых изображения уцелели до нашего времени. Нет, каждая его картина и рисунок доказывают свободное могучее творчество, никакой потугой и стараниями не вымученный полет фантазии. Исторические картины Шварца непринужденны и вольны, они исходят из-под его кисти и пера словно мгновенная импровизация, но во всеоружии правды, меткости и глубокого знания. Эпохи нашей древней истории, всего лучше удающиеся Шварцу, это — XVI и XVII век. Более ранние периоды русской истории были меньше ему доступны, так что, например, „Плач Ярославны“ на текст из „Слова о полку Игореве“ и другие задачи из средневековой нашей истории, времен княжеских и великокняжеских, почти вовсе не удавались ему. Зато истинным торжеством его были сцены из периода „царского“, т. е. сцены из тех времен, когда вполне сложились, после долгого брожения, все элементы русские и нерусские, местные, восточные и западные, из которых составилась наша своеобразная народная физиономия. Шварц был рожден схватывать душой и выражать кистью или пером именно этот чудный, то красивый, то безобразный, этот — то грубый, то тонкий и изящный сплав. Даром что он был лицеист в молодости и министерский чиновник в юношестве, даром что он провел несколько лет за границей, в мастерских берлинских и парижских художников (Шрадера и Лефевра), — он не утратил ни своего таланта, ни своей индивидуальной и художественной физиономии и уже с молодых лет начал выполнять свое настоящее художественное назначение. Ему он никогда впоследствии не изменил ни на единый волосок.

Еще первым его произведением, в Академии художеств, доставившим ему вторую серебряную медаль, был рисунок „Иван Грозный под Казанью“ (1860). Вторым произведением, уже вполне значительным, был большой картон „Иван Грозный в Александровской слободе, у тела убитого им сына“. Шварцу было тогда (1861) всего двадцать три года, но тут выразился уже весь его талант и сила. Академия художеств дала ему за этот картон большую серебряную медаль, но не понимала, что он в ту минуту стоил бы хоть профессорства и что эта „ученическая“ его картина больше значила, чем прославленные фрески и картины тех, кого она считала величайшими светилами русского истинно „исторического“ искусства. Глубокое чувство ужаса, невыразимая мука раскаяния и сожаления нарисовались тут пламенными чертами на лице и в убитой позе царя Ивана. Когда что-нибудь подобное задумывали и выполняли наши великие академические профессора?

За этим картоном последовала у Шварца целая галерея иллюстраций, пером, к роману графа А. Толстого „Князь Серебряный“ и к поэме Лермонтова „Сказка про купца Калашникова“ (1862). В обоих случаях действие происходило при Иване Грозном, и никогда — ни

прежде, ни после — ни один русский живописец не исчерпал так правдиво, и так глубоко, и так полно эту страшную эпоху. Никто не нарисовал с такой меткостью и самого Ивана-царя, центр всего совершавшегося и жившего тогда в России, и вместе остальной окружающей его люд: Ивана Грозного — во всей его смеси притворства и натуральности, злости и испуга, неукротимой свирепости, неприятворного уныния и бессилия душевного; его антураж — во всей азиатчине, раболепстве, жадности, унижении, покорности, животном равнодушии или разнузданном его зверстве. Боярыни и боярышни, сокольничьи, шуты, князья, опричники с собачьими головами и метлой у седла, старые няньки (глупо-верные, как собаки), добродушные палачи, ничем не отличающиеся, ни единым мускулом лица, от прочего народа — „приказано“, мол, равнодушный ко всему совершающемуся и непроглядно темный сам народ, слуги в парче, поспешно несущие фазана в перьях на золотом блюде к царскому столу, процессии опричников, в монашеских мантиях и с дымными церковными свечами в руках, — все они движутся после пыток в церковь, с кающимся в ту минуту, до последней ниточки душевной, и изможденным Иваном; охоты и пиры, церковные службы и рассказываемые сказки, любовные сцены юношей в саду при лунном свете и казни на потеху взрослым на площади — всю эту чудную смесь отвратительного, страшного, смешного и поэтического Шварц изобразил в чудесных очерках. Его фантазия переносилась в Россию за триста лет назад и принесла оттуда новые образы, правдивые типы и физиономии, начиная от физиономии самого царя, столько многообразной сквозь гамму тысячи сцен, и до физиономии нищих странствующих слепцов и до царского горбоносого по-азиатски убранного коня, до физиономии тогдашнего города, деревни, поля, дворца; мрачного византийского притвора церковного. Вместе с фантазией Шварца пробуждается и фантазия его зрителя и живет минуту среди людей и событий Иванова времени. Это способен сотворить только истинный, могучий, в самом деле „исторический“ талант.

Позже Шварц исчерпал с такой же необычайно правдивостью и полнотой наш XVII век. „Шествие патриарха Никона на осляти в вербное воскресенье“ (1865), с самим царем, ведущим белого осла под уздцы, среди необозримой толпы народной; „Московский посольский приказ“ (1867), где русские дьяки, снаружи простодушные, в глубине души лукавые, всегда хитрые мелочники и сутяги, ищут прибрать к рукам и провести иностранных послов; „Царь Алексей Михайлович, играющий в шахматы“ с верноподданными боярами, раболепно, по-азиатски стоящими у столика с царской шахматницей; „Наречение царской невесты царевною“; „Молодая боярыня, подносящая кубок гостю“ и, тоже совершенно по-азиатски, обязанная поцеловать его по приказу самого мужа — ведь она только красивая рабыня! „Патриарх Никон, в чудесный летний день прохаживающийся по саду в своем Новом Иерусалиме“ — он уже сломлен со всем грозным своим деспотством, со всем суровым насильствием старых форм русских, но внутренний огонь его не потух, и глаза сверкают из-под широкополой, как зонтик, шляпы, между тем как услужливый прихвостник-монах по пальцам высчитывает павшему владыке оставшиеся шансы; наконец, chef d'oeuvre Шварца: „Вешний царский поход на

богомолье“ (1868), едва ли не последняя его картина, с чудной правдой оживотворившая старый русский зимний пейзаж, жалкие прикорнувшие и покосившиеся деревушки среди безотрадных пустырей и тут появившийся вдруг царский неуклюжий возок с орлами, с боку на бок переваливающийся по сугробам снега среди попуканий на тощих коней и среди скачущих стрельцов, махающих плетками, — во всем этом придворные и крестьяне, барыни и слуги, царь и монахи, солдаты, бабы и народ, важная работа и потехи, набожность и праздность — что это была за несравненная галерея картин и образов, характеров и нравов, событий и сцен! Нельзя, впрочем, не заметить, что все женские личности несравненно слабее мужских у Шварца и даже часто вовсе незначительны: например, Ярославна из „Слова о полку Игореве“, или княжна в „Князе Серебряном“, или Алена Дмитриевна в „Песне о купце Калашникове“. Крупное исключение составляет лишь старая нянька Ивана Грозного в иллюстрациях к „Князю Серебряному“, полная характера, типичности и выражения. Конечно, останься Шварц еще несколько лет жив, он, наверное, представил бы еще много чудных русских, истинно исторических сцен: талант его до последнего дня жизни все только совершенствовался и мужал. К несчастью для русского искусства, он умер тридцати одного года, создав слишком мало, если считать то, к чему он был способен, и умер — слишком мало до сих пор оцененный.

Василий Васильевич Верещагин, по историческому духу, по глубокости постижению истории, стоит наравне со Шварцем, но у него таланта несравненно больше, он у него во сто раз сильнее, и шире, и глубже. Главное их различие в том, что область Шварца — старая русская история, область В. В. Верещагина — новая, современная русская история. Притом же, Верещагин есть по преимуществу живописец масс, хоров, точно так же, как и Репин. „Народ“ не есть главное для Шварца. Для него важнее всего прежняя эпоха, прежнее время, и он их выражает посредством сотен субъектов самых разнообразных, самых разнокалиберных, начиная от верху и до низу. Репин с Верещагиным и не думают о прежних эпохах и временах; у них перед глазами — нынешний „народ“, сам народ, который они глубоко знают и чувствуют, которого страдания, жизнь, грубое невежество, полное себя-незнание и непонимание и, вследствие того, варварское его эксплоатирование режут их острым ножом по душе. Этим двум художникам не дает покоя то, что они видели своими глазами, и, кажется, если б они не родились случайно художниками, они вместо кисти подняли бы перо и в пламенных страницах высказали бы то самое, что высказали в пламенных картинах. Для них искусство есть только средство выражения, а это только и есть настоящее искусство. Оба они исключительно трагики, и все просто „милое“, „грациозное“, только „нравящееся“ и щекочущее небо, как конфета, — для них немислимо и невозможно.

Но есть особенность, отличающая Верещагина и от Репина, и от Шварца, и от Перова. Это — что между его действующими лицами никогда нет ни женщин, ни детей. Он живописец мужчин и, по преимуществу, мужчин взрослых. Даже юности встречается у него очень редко. Женщины являются у Верещагина до сих пор всего *два раза*: это — как раскольницы в рисунке „Духоборцы“ и как сестры

милосердия в картине из болгарской войны: „Перевязочный пункт“, но и тут их мало или они видны на далеких планах, в далеких перспективах. Многочисленные женские типы, нарисованные и написанные Верещагиным в Туркестане и в Индии, остались без применения в его картинах.

Грубо ошибся бы тот, кто подумал бы, что Верещагин есть только живописец „военный“. Никогда! Солдаты Верещагина — это все тот же народ, только случайно носящий мундир и ружье. Его солдаты — такие же ни на единую минуту не прекращавшие жить народной жизнью люди, как солдаты графа Льва Толстого в его гениальных кавказских и сева­стопольских картинах. Верещагин начал с того, что принялся писать (1866—1867) громадную картину „Бурлаки“ (какая новая черта тождества во взгляде и внутренней потребности с Репиным!), и, не будь он офицером, не получи он в детстве и юношестве известной военной дрессировки, он писал бы всю жизнь картины не меньше нынешнего глубокие и народные, но только не с военными сюжетами, точно так же, как граф Лев Толстой, который, не будь он случайно в своей молодости офицером, написал бы, вероятно, не менее глубокие и народные вещи, только не с военными сюжетами.

Но, кроме военной внешности созданий, громадная разница между Верещагиным и всеми остальными русскими живописцами лежит еще и в другом — в личном характере. Ни у одного из них всех нет того беспокойного духа, той непоседливости, того стремления вдаль, в неизвестные страны, к чуждым людям и народам, той жажды личной деятельности, той потребности в приключениях, событиях, опасностях, той охоты поминутно рисковать собственной жизнью, часто ни за грош, какие наполняют натуру Верещагина. Все остальные наши художники могут показаться холодными и чересчур спокойными в сравнении с его вечным кипятием. И это придало свою особую печать его произведениям. Но значительные создания искусства состоят не из одного беспокойства и кипячения: нужны еще другие, более прочные и глубокие качества, и ими тоже обладает Верещагин. У него есть искренняя, ни с чем не сравнимая любовь к человечеству вообще и к народу в особенности, у него есть ничем не сокрушимое презрение ко всему принятому и наученному в отношениях житейских, у него есть непреклонная ненависть к официальной лжи и квасному восхвалению, какими весь век наполняют свои картины Орасы Верне и им подобные, у него есть глубоко человеческое сердце, не желающее различать „своих“ от „чужих“ там, где дело идет о кровавых страданиях, истолченных существованиях, бог знает за что измученных и исковерканных жизнях. У него есть прямой и светлый взгляд на то, что совершается перед его глазами, и на придачу ко всему громадный талант. От этого-то он — один из самых истинных, самых необыкновенных „историков“ нашего времени (историков не только кисти, но и пера). У нас Верещагина горячо хвалили и с энтузиазмом любовались на него, но не смели и не умели подвести ему итога, так что безнаказанно и долго могли раздаваться также против его картин и голоса злобных тупиц и заплесневших консерваторов. В Европе были смелее и решительнее в своем приговоре: его громко признали там „апостолом человечности“ и „пламенным проповедником против варварства войны“.

В течение тех двадцати с лишком лет, из которых состоит художественная деятельность Верещагина, он постоянно шел все только в гору. В этом он сильно отличается от многих — едва ли не от большинства — русских художников, которые после первых, обыкновенно замечательнейших, произведений останавливаются и не идут более вперед. Верещагин, напротив, продолжает совершенствоваться и идти в гору даже и до настоящей минуты, не смотря на все свои торжества, можно сказать, всесветные.

Первые произведения Верещагина, после его пребывания на Кавказе, имеют по большей части характер этнографический, нравоописательный. „Духоборцы на молитве“, „Религиозная процессия магометанских изуверов в Шуше“, множество кавказских народных фигур и типов (напечатанных впоследствии в „*Tour du Monde*“ с текстом самого Верещагина), еще большее множество рисунков в альбомах, исполненных с натуры в разных местах России, свидетельствуют только о сильном даре наблюдательности Верещагина, об его любознательности и верной передаче всего, что его поражало на пути. По всей вероятности, судя по существующим этюдам, одна картина „Бурлаки“, если бы была dokonчена, выразила бы в эту раннюю эпоху Верещагина его собственную лирическую ноту.

Два года, проведенных Верещагиным в Париже, в мастерской Жерома, не испортили его и не лишили ни самостоятельности, ни личности; он плохо слушался наставлений учителя и более развивался сам. Но, несмотря на все мастерство, приобретенное в рисунке, колорит Верещагина долго не достигал такого совершенства. Первые картины на сюжеты из современного быта и войн в Средней Азии, где он, среди боев и схваток, провел около трех лет (1867—1870), представляли высокое совершенство по правде типов и выражению („После удачи“ и „После неудачи“, „Хор дервишей“, „Политики в опиумной лавочке в Ташкенте“, „Дуваны в праздничных нарядах“, „Нищие в Самарканде“ и — выше всех их по глубине выражения — „Опиумеды“), но оставляли еще желать многого по колориту, почти постоянно мутному, жесткому, суховатому. Но когда, в декабре 1870 года, поселившись в Мюнхене, Верещагин принялся за разработку громадного материала, привезенного из Средней Азии, тут уже он оказался совершенно новым художником. Он уже владел средствами своего искусства как великий, зрелый мастер. К совершенству рисунка, типичности группировки, выражения прибавилось еще и великое совершенство колорита, необычайный блеск красок и, вдобавок ко всему, такая легкость и свобода выполнения, которые могут казаться просто невероятными. В течение трех лет Верещагин написал целую галерею картин самого разнообразного содержания на типы среднеазиатские. Огромный процент в этом числе составляли произведения с содержанием только что этнографическим: „Киргизский охотник с соколом“, „Продажа мальчика-невольника“, „Дервиш у дверей мечети“, „Перекочевка киргизов“, калмыцкие храмы и жилища, монгольские, киргизские, китайские и туркестанские дворцы, дома, палатки, караван-сарай и кладбища и с этим вместе — громадное количество писанных красками или рисованных карандашом народных типов, мужских и женских, а также азиатских пейзажей в городах, степях и долинах. Во всем этом было разлито бесконечно много

изумительного мастерства фактуры, но интерес был недостаточный, только еще научный: он был собственно „географический“. Художественное творчество тут еще не присутствовало. Но зато было в этой огромной массе картин и этюдов около дюжины таких, где высказывалось оригинальное, совершенно самостоятельное настроение Верещагина, где выражались с могучей силой его дух, любовь, ненависть, восторг, негодование, юмор. Большинство между ними было трагического содержания. Трагичнее всего был „Забытый“ — бедный убитый солдат, распростертый навзничь в поле, покинутый всеми и над которым слетается стая воронов с жадно растворенными клювами, пока отряд товарищей уходит вдаль. Этой поразительной, потрясающей ноты не брал еще ни один живописец войн и баталий, даром что военных картин было до сих пор на свете много тысяч. Другая такая же картина была: „Окружили — преследуют“ — картина, изобразившая отчаянное положение горсточки бесстрашных, по-народному простых и героических русских, застигнутых в лошадке среди гор целым полчищем налетающих со всех сторон туркестанских всадников. Спасения нет, все должны лечь костью тут в поле, разве чудо выручит. Тоже и такого безотрадного сюжета не смел прежде трогать ни один баталист, так как каждый из них знал настоящее назначение: прославить отечественные войны. Еще один сюжет — „Вошли!“ — был до крайности необычаен и своеобразен по содержанию. Кучи убитых, своих и неприятельских, валяющихся на месте недавно только кончившегося боя, — это было не чудо для военной картины, но чудом и дерзкой новостью было изображение наших солдатиков: наверху крепостной стены они лежат на брюхе рядом с только что водруженным окровавленным знаменем, покуривают трубочки и болтают ногами, поглядывая вниз, как товарищи внизу таскают прочь тела убитых. Такое равнодушие, такое бессмыслие — разве это позволительно в изображении отечественного „воина“, которого надо всегда представлять идеалом, заключающим в себе все одни только „великие чувства“!

Но рядом с этими картинами, изображавшими русскую сторону, Верещагин написал также целую коллекцию картин, где главными действующими лицами являлись азиаты. Конечно, он повсюду представлял их дикость и варварство, их страшные подземные „зندانь“ (клоповники), где люди ходят в полумраке, как тени, ожидая мучительной смерти, их монументы — пирамиды черепов в степи; но это не мешало ему изображать их тоже победителями над русскими — новое преступление против строгих правил „отечественно-исторической“ живописи. Он писал во всем блеске высокохудожественную красоту их дворцов, живописность мечетей, площадей, наконец — без всякой карикатуры и ненависти — толпы среднеазиатов, которых муллы фанатизируют к войне против ненавистных пришельцев, в виду высоких столбов, на верху которых победно водружены головы побитых недругов, — все это с талантом и блеском необычайным.

Понятно, какое впечатление должны были производить на массу публики такие совершенно необыкновенные, и по содержанию, и по мастерству, картины. В Лондоне, на выставке в Хрустальном дворце (1873), это собрание картин привлекало толпы народа, критика объективно Верещагина художником, выходящим совершенно из ряда вон среди художников всей Европы; несколько месяцев спустя, когда эти

картины были выставлены в Петербурге (1874), массы народа на выставке были так громадны, как никогда еще не бывали с тех пор, как Россия существует, и, что всего важнее, в числе сотен тысяч, тут перебивавших, огромную массу составляли также люди самых „низших“ классов, сам народ. Этого прежде еще никогда у нас не бывало. Верещагин был понятен всем, говорил сердцу и воображению каждого. Но, что еще очень примечательно, эта выставка имела последствием две своеобразные выходы художника. Пока массы народа и общества глубоко восторгались Верещагиным и признавали его настоящим „нынешним“ и „своим“ художником, ретрограды смотрели на его смелость и новизну, как на проклятое преступление, и несколькими генералам, штатским и военным, удалось довести его своими выговорами и порицаниями до такой степени нервного раздражения, что он в один прекрасный день взял и сжег три из наиважнейших своих туркестанских картин: „Забытый“, „Окружили — преследуют“ и „Вошли!“. С другой стороны, когда, после выставки, Академия художеств захотела сделать Верещагина профессором, — он заявил в газетах, что „признает все чины и отличия вредными в искусстве и потому от профессорства начисто отказывается“.

Два года после того провел Верещагин в Индии (1874—1876) и привез оттуда громадную коллекцию этюдов с природы, видов перспектив и человеческих фигур, свидетельствовавших о новом блестящем развитии художника. Ничто не может сравниться с великолепной передачей природы и людей, какая присутствует здесь на каждом холсте; кажется, еще никогда свет и блеск солнечных лучей в Индии, горы, поля, долины, заоблачные снега, вся роскошь индийской гениальной архитектуры и вся живописность и своеобразность тамошних типов людских не были передаваемы с таким талантом и горячностью. Правда, зритель мог себя спрашивать с удивлением: что за охота такому таланту, как Верещагин, в продолжение нескольких лет писать все только этюды и ни одной картины? Но удивление кончалось, когда зритель узнавал, что вся эта галерея этюдов была только приготовлением к целому ряду больших картин, назначенных изобразить историю Индии во время пребывания там англичан, начиная с XVI века и до нашего времени. Первой картиной должна была быть та, где английские купцы, желающие образовать Ост-Индскую компанию, представляют королю Иакову I; последнюю — та, где изображено путешествие принца Уэльского в 1875 году по Индии. В какой степени удалась бы тут Верещагину „история“, — мудроно угадать; мне кажется, однакоже, что навряд ли он достигнул бы значительных результатов, судя по двум „историческим“ его картинам из прежних эпох: „Два среднеазиатских воина у дверей Тамерланова дворца“ и „Великий могол на молитве в мечети“. Обе картины суть истинные chefs d'oeuvre'ы со стороны письма, освещения, рельефа, изумительного воспроизведения архитектуры, костюмов, оружия, но ровно ничего исторического не заключают. Верещагин — великий и глубокий историк, но историк одной современности. Впрочем, что касается его „Индийской поэмы“, ему не удалось выполнить задуманного плана. Он написал всего две картины (обе колоссального размера): „Великий могол на молитве в мечети“ и „Процессия английских и туземных властей в Джайпуре“ (последняя картина — одна из немногих неудачных

у Верещагина) и приступил к третьей: „Европейские послы представляются великому моголу“, когда началась болгарская война; Верещагин бросил Париж, мастерскую и индийские сюжеты — и полетел на войну.

Как во время туркестанской войны, так и теперь он лично участвовал в сражениях и военных предприятиях, под ядрами и гранатами писал этюды с живых сцен, но то, что вышло потом из этих этюдов, было уже совсем иное в сравнении с картинами туркестанской войны. То, что вышло, — это были двадцать картин, между которыми большинство — лучшие и величайшие создания Верещагина. Общий уровень его художественной техники поднялся тут до той высоты, какой достигали до тех пор лишь наилучшие из наилучших туркестанские и индийские картины и этюды. Лучшие картины из болгарской войны — это самое зрелое, это самое совершенное, это самое трагическое, это самое потрясающее, что только создал на своем веку Верещагин. „Этнографический элемент“ пропал из картин, конец был одному художественному любованию и наслаждению! Верещагин с задыхающейся грудью, со шемящим сердцем наносил на свои путевые холстики и дощечки страшные сцены, пронесившиеся перед ним; он преобразился в эти минуты в историка, и одни из самых мрачных сторон XIX века выступили на свет с грозной силой. Ужасы войны, зверство и дикое остервенение в минуты боя; невыразимые страдания невинных, посланных на убой жертв; добродушие и наивность этих жертв, совершающих войну, как любое другое занятие — посев или рубку дров, жатву или ужение рыбы, как травлю волка, без злого сердца, по нужде и приказу; героизм и простота души; целые поля убитых и изуродованных; целые тысячи раненых, погруженных на перевязочном пункте в такие адские страдания, которым нет имени; целые обозы искалеченных, возвращающихся в скифских каких-то фурах „с богом домой“; снеговые равнины в десятки верст, где замерзали медленной страшной смертью сотни и тысячи брошенных и раненых; все это, написанное с огнем и мастерством неподражаемым, с энтузиазмом, идущим из глубины души, потрясенной до самых корней, — вот что создало картины, каких еще никогда никто не писал в Европе.

Зато и вся Европа была поражена, как редко с ней бывает. Выставки Верещагина в Лондоне, Париже, Вене, Берлине, Гамбурге, Дрездене, Брюсселе были рядом триумфов, быть может, еще не виданных в истории искусства. Толпы крестьян и солдат, вообще „простого народа“, являлись на эти выставки и возвышали во сто крат силу общего порыва. В России было то же. Выставка болгарских картин имела, как ни казалось это невозможным, еще более успеха, чем туркестанская 1874 года, и бесконечная толпа народа была еще громаднее. К стыду нашему, несколько квасных, подслуживающихся лжепатриотов, совершенно антихудожественных, замешали свою гнусную ноту в хор общего торжества. Они перещеголяли тут ретроградов всей остальной Европы. Но дело ни на иоту не переменилось, и картины Верещагина остались навсегда одним из самых чудных и великолепных явлений нашего столетия.

V

Два настоящих „живописца-историка“, Шварц и Верещагин, составляют у нас, как я уже указывал, исключение между товарищами своими по живописи. Все остальные очень мало одарены историческим чувством и способностью переноситься в далекие времена и события, и особенно — в далекие нам личности и народности.

Всего менее оказалось в нашей школе способности к трактованию сюжетов религиозных. Кроме двух единственных картин, довольно замечательных, не на что указать за все последние двадцать пять лет. Первая картина — „Тайная вечеря“ Ге (1861) — несомненно заключает многие хорошие качества: отсутствие „иконности“, настоящую серьезность настроения, некоторый, впрочем очень недалеко идущий, реализм, простоту, живописность и даже известную новизну расположения, довольно приличные типы Христа и апостола Петра, наконец, оригинальное освещение. Но она страдает также и некоторыми очень существенными недостатками: по общему впечатлению, по краскам она является подражанием старым венецианцам, а такая несамостоятельность есть порок. Во-вторых, большинство апостолов банальны и не проявляют никакого ни типа, ни характера, а это, после картины Иванова, невыносимо; притом же апостол Иуда лишен всякой природы, простоты и смысла, он выходит фигурой мелодраматической. Он натягивает на себя через голову покрывало, и весь этот жест придуман единственно для того, чтоб из-за Иуды, как из-за темной ширмы, падал яркий свет на остальных действующих лиц. Главный же недостаток состоит в том, что Христос представлен совершенно ничтожной личностью, элегическим меланхоликом, точно будто вот сию минуту готовым расплакаться, вместо того, чтобы проявить энергию, характерность, решительность нападения и силу обличения там, где перед его глазами представилась мерзость зла и гнусность предательства. Для того чтобы изобразить только такую сентиментальную элегию, не стоило брать такой трагический и всемирно знаменитый сюжет, как „Тайная вечеря“. Две другие религиозные картины Ге: „Христос в Гефсиманском саду“ и „Вестники воскресения“ были так неудачны и слабы, что о них уже и вовсе не стоит говорить.

Другая картина, „Христос в пустыне“ Крамского, при многих хороших качествах общего расположения, позы, освещения, драпировки и даже типа, страдает тем же недостатком, что и „Тайная вечеря“ Ге: совершенно неестественной для Христа элегичностью и расслабленностью. Впрочем, эта картина замечательна тем, что одна она носит на себе некоторые следы серьезного впечатления, произведенного на русского художника Ивановым.

Картину Семирадского „Христос и грешница“ никак нельзя прикнуть к картинам Ге и Крамского. Она так поверхностна по содержанию, грешница в ней такая современная парижская опереточная кокетка Оффенбаха, Христос и апостолы до того состоят из одного костюма, что вовсе не след говорить о ней, как о серьезном историческом создании. Она произвела на нашу публику очень большое впечатление своим блестящим колоритом, франтовскими своими красочными пятнами.

Все остальные картины религиозного содержания, писанные в 50-х, 60-х и 70-х годах как по заказу для церквей (например, картины

Моллера для московского собора Спаса, картины Сорокина для парижской русской церкви и для московского собора Спаса, картины В. П. Верещагина для этого же собора и для дворцовой церкви великого князя Владимира Александровича), так и по собственной инициативе (например, „Младенец Моисей“ Моллера, „Положение во гроб“, „Ангелы возвещают гибель городу Содому“ Венига, „Христос и богач“ Чумакова, „Святой Григорий прокликает умершего монаха за любостяжание“, „Погребение Христа“ В. П. Верещагина), академически тривиальны или вполне незначительны, потому что не выражают никакого истинного религиозного воодушевления, а по формам — условны и бесхарактерны. Хотя иные из этих картин пробуют даже, по нынешнему общепринятому правилу, соблюдать исторический костюм и восточный пейзаж, все-таки в них столь же мало историчности и религиозности, как и в картинах художников прежних периодов: Егорова, Шебуева, Брюллова, Басина и Бруни. Притом надо заметить, картин этого рода написано у нас, в продолжение всей этой четверти столетия, вообще очень мало.

Что касается до картин с содержанием собственно историческим, то, в продолжение этого же периода, у наших художников оказалось к ним гораздо больше способности, чем к картинам религиозным. Только и здесь все еще не проявилось настоящее, коренное настроение наших художников. Историческими сюжетами русские живописцы занимаются как-то вскользь, случайно, то по чужому заказу, то по искусственному „втягиванию“ самого себя в данную сцену и эпоху. Чтоб убедиться, как везде тут настроение не коренное, а внешнее, напускное и случайное, стоит только взглянуть на то, как наши живописцы легко берутся за эти сюжеты и как легко от них отступаются, а пока трактуют их, то как легко порхают по любым эпохам, народностям, характерам и сценам.

Так, например, Ге, написавши сначала несколько картин религиозных, вдруг круто поворачивает налево кругом и пишет картины из русской истории прошлого столетия: „Петр I и царевич Алексей“ (1871), „Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы Петровны“ (1874). Конечно в этих картинах было уже несравненно более толка и исторического чутья, чем в тех будто бы исторических картинах, которые только за немного лет предшествовали им и восхищали русскую публику, например: „Валленштейн в Богемии“ Страшинского (1855), „Боскоет в отеле Рамбулье“ (1857), „Ассамблея при Петре Великом“ Хлебовского (1858), „Тилли в Магдебурге“ Микешина (1858). Тут было несравненно менее общих мест и более серьезности, но все-таки до настоящей истории им было далеко. Что за Петр такой, который элегично и сентиментально, чуть не плаксиво, как Христос в „Тайной вечере“ того же Ге, смотрит на царевича Алексея и читает ему театральную рацею с упреками: „И ты, и ты, сын мой!“ Никогда, наверное, во всей жизни Петра I не бывало подобных сцен раскислости и слабости. У этого железного человека, в сцене с сыном, который должен был скоро потом скончаться в Петропавловской крепости, наверное, дело происходило в совершенно другом тоне. Только тон этот был вовсе не доступен для автора картины. Да, в петергофском дворце, в самом деле, произошла сцена между отцом и сыном, и то была гроза, а не жалкая риторика. Царевич Алексей, ограниченный,

но — правый старовер, кроткий и добрый, но упорный в своем протесте против того, что ему казалось ненужным в ломке Петра, — этот сложный характер остался вовсе не понят и не выражен им. Значит, ради одной только „элегии“ и отеческого ординарного „журения“ не стоило брать задачей такого сюжета. С Екатериной II вышло и еще того менее толка. В расходящихся в разные стороны двух группах людей выразилась только внешняя сторона дела, внешняя придворная сцена, и ничего более. Эта сухая, натянутая, накрахмаленная, ничтожная кукла — неужели это Екатерина, умная, мучимая властолюбием, пылающая грозными замыслами? А этот безразличный хорист в бархатном кафтане — неужели это Петр III, недалекий, но человечный, слабый характером, но желающий другим добра, а себе свободы? Неужели все это выразила та фигура в картине Ге, которая только и сделала одно: эта фигура уходит вон, спиною к зрителям. Нет, так историю писать не годится.

А впрочем, Ге и сам доказал, как мало для него значит история, принявшись вдруг, после нескольких лет антракта, опять за религиозные сюжеты, да еще в самой невзрачной их форме, в форме аллегорическо-мистической: свидетель тому его последняя картина „Милосердие“. Эта картина изображает современную девицу или даму, поящую в поле какого-то фантастического странника, а это должно являться иллюстрацией евангельского текста: „Кто напоит одного из малых сих только чашею холодной воды, во имя ученика моего, не потеряет награды своей“.

Седов, Неврев, Пелевин, Литовченко, Корзухин и другие точно с такою же легкостью перешли от сюжетов из действительной, современной жизни, им по натуре близких и известных, в изображении которых они проявили немало даровитости (мы воротимся к ним ниже), — к сюжетам историческим, к которым у них не было уже никакой способности. Неврев написал сцены: „Князь Роман Галицкий, указывая на свой меч, дает ответ папским послам, предлагавшим ему перейти в католичество“ (1875), „Дмитрий Самозванец у Сигизмунда“ (1877), „Убийство боярина Гвоздева в присутствии Ивана Грозного“ (1881), „Представление царевны Ксении Самозванцу“ (1881); Пелевин — сцены: „Боярин Троекуров читает царевне Софье указ Петра I о заточении ее в монастырь“ (1878) и „Иван Грозный, посещающий юродивого Николу Салоса во Пскове“ (1877); Седов — несколько сцен из жизни того же царя: „Иван Грозный и Малюта Скуратов“ (1870), „Василиса Мелентьева и Иван Грозный“ (1875); Литовченко — картину „Иван Грозный показывает свои сокровища английскому послу Горсею“ (1875); Корзухин — „Сцену из стрелецкого бунта“ (1882) и т. д., но все эти картины не изобразили никакой истории, ни людей, ни характеров, ни событий, а только — собрания исторических костюмов и утвари, скопированных в музеях. Лица и выражения во всех этих картинах — а часто даже и позы — совершенно ничтожны и казенны, и разве только что театральны.

Как подумаешь, давно ли было время, когда все подобное могло нравиться нашей публике, казаться ей „чем-то“, даже значительным шагом вперед. Вспомним только хоть картины, написанные несколькими молодыми нашими художниками в 1861 году, для получения большой золотой медали на заданную тему (Чистяков, Гун, Верещагин):

„Княгиня Софья Витовтовна вырывает пояс у Василия Косого на свадьбе Василия Темного“. Какой громадный успех имели тогда эти картины! Как они тогда казались „историчны“ и талантливо! И в самом деле: как было не радоваться на них, когда они являлись заменять сюжеты из учебников „классической древности“. Но время необходимой оппозиции и протеста прошло, и эти картины оказываются плохими классическими упражнениями, без натур, без правды, без творчества, без истории. Такими же представляются и нынешние их наследницы.

Всего замечательнее, что чем отдаленнее от нас была взятая художником эпоха, тем было хуже и тем менее она удавалась. Так, например, все „богатыри“, на полях сражения, на распутье, в волшебном полете, в раздумье и т. д., уже вовсе ничего не стоили у русских живописцев. Такой даровитый, хороший художник, как Васнецов, становился неузнаваем, когда принимался за русскую седую древность и, вместо чудных витязей из „Слова о полку Игореве“ или из русских былин и сказок, представлял только каких-то неуклюжих, ровно ничего нам не говорящих топорных натурщиков, нагруженных кольчугами и шлемами. Правда, эти богатыри все-таки были на несколько процентов лучше академических „Добрыней“, „Ильев Муромцев“ и других витязей профессора В. П. Верещагина, но это еще не великая честь.

Эту общую неспособность к изображению эпох и народностей, от нас отдаленных, разделяет и Семирадский. Он ничего другого не пишет, кроме картин на сюжеты из времен античного мира, и, однакоже, нигде не проявляет истинной к тому способности. Картины его — очень эффектные, колоритные пятна потому что он художник талантливый, чувствующий колорит, но искать тут древний мир — это был бы труд совершенно напрасный. Семирадский есть живописец внешностей, иногда пикантных, иногда скучных, но всегда поверхностных. Глубокий смысл вещей, людей, характеров и событий ему совершенно чужд. Перламутр, бронза, мрамор и материи, вместе с солнечным освещением: и тенями, часто служат ему оказией для проявления значительной технической виртуозности, но все остальное в его картинах оставляет зрителя индифферентным и равнодушным столько же, сколько бывали в прежние времена картины и картинки Брюллова. Никакое действительное настроение и чувство не присутствуют в них. В огромной картине, обыкновенно признаваемой крупнейшим его произведением и носящей название „Светочи христианства“ (1877), нет ни одной живой личности, ни одного характера, ни одного облика, — все только куклы и костюмы, более или менее бравурно написанные: римские палачи и христианские мученики, лысые сенаторы и пышноволосые гетеры — все это искусственно и условно, ни на одну иоту не менее, чем, например, в „Последнем дне Помпеи“ Брюллова или в „Мучении святой Екатерины“ Басина. Ни единое чувство не дрогнет в груди зрителя. „Пляска мечей“, „Оргия при Тиверии“, „Продажа невольницы“ и т. д. — все это не что иное, как собрание статистов, статисток, то соблазнительно раздетых и ярко освещенных солнцем или факелами, то целомудренно задрапированных и не рассчитанных ни на какие световые эффекты. Исторического во всем этом ровно ничего нет. И, что всего хуже, манера Семирадского не заключает в себе ничего своеобразного, ничего собственного. Казалось бы, как этому художнику не

получить своей особенной физиономии? Ведь он взял себе такую специальность, которая должна ярко высказаться и дать характер. Эта специальность — оргии древнего мира, пляски и пьянство мужчин и женщин при солнце и огне. Однакоже и такая специальная тема ничего особенного не произвела. Мысль, представление, манера Семирадского все-таки сбиваются на общую заурядную манеру посредственных европейских живописцев. Одни достоинства эффектного колорита составляют личную собственность этого живописца.

Насколько безразличный „европеизм“ способен наносить вред нашим художникам, можно видеть на примере нового, недавно появившегося нашего живописца Сведомского. Это художник не без дарования, но его заедают „европеизм“ и бесхарактерность. Его „Юлия в ссылке“ (1881), сидящая на скале, над морем, — такая же историческая картина, как „Продажа невольницы“ Семирадского, без смысла, без выражения, без самонаименованного чувства; его „Москва горит!“ (1878) представляет такого русского барина, такую русскую барыню, такую русскую кормилицу, глядящих издали на пылающую Москву, в которых столько же русского, как в смехотворных русских картинах и иллюстрациях французов Ивона и Доре.

Но не все у нас одни Семирадские и Сведомские, Невревы и Пелевины пишут исторические картины. У наших художников мало способности к истории — да, а все-таки есть исключения и между художниками второй величины (после Шварца и Верещагина). И что очень странно, — это тот факт, что и тут лучшие до сих пор две исторические наши картины — обе на сюжеты из иностранной истории, именно из истории французской. Одна из этих картин — это „Канун Варфоломеевской ночи“ Гуна (1868), другая — „Робеспьер“ Якоби (1864). Первая — лучшая картина Гуна, вторая — лучшая картина Якоби. Оба художника были в Париже, когда писали эти картины, и пустили тут в оборот все, что у них было сил, молодости и таланта. Зато в этих картинах выразилось столько истины и глубины, что если бы поставить их в парижских музеях, они играли бы там очень капитальную роль между французскими картинами на французские сюжеты: вот как иногда сильны русские таланты! До сих пор ни один французский, или немецкий, или итальянский художник не способен был сделать то на наши сюжеты, что мы способны были сделать на их сюжеты. Впрочем, тут повторилось только то, что уже ранее случилось в литературе: Пушкин представил таких немцев, итальянцев, испанцев в своих „Скупом рыцаре“, „Сценах из рыцарских времен“, „Анджело“, „Каменном госте“, а Гоголь — таких итальянцев в своем „Риме“, каких сами те нации никогда не представляли выше и глубже, между тем как никогда еще их литература не способна была изобразить что-нибудь подобное на сюжеты русские. „Лигист“ Гуна — это неизмеримо глубоко схваченный тип старого католика-фанатика, кроткого и слабого на вид, злого и неумолимого, если его узнать глубже: он завтра, с этим белым крестом на шляпе, когда выйдет из этой средневековой комнатки, с первого же удара колокола наполнит все около себя кровавыми жестокостями. Так точно и сцена в картине у Якоби, в мрачном подвале, вокруг мертвого тела Робеспьера с разможженной головой, где под лучами слабо мерцающей лампы одни, торжествующие, равнодушно поноживают табачок, другие хохочут,

третьи тащат на носилках мертвые тела и везде кругом блещут штыки и сабли, — это глубоко правдивая сцена с поразительными личностями, дышащая великой исторической минутой, где грозно перемешались все языцы, все страсти и характеры. Но зачем надо было обоим нашим живописцам, и Гуну, и Якоби, братья за сюжеты французские? На них ушли вся их молодая сила и творчество. Не ездят они в Париж, не натолклись они там совершенно случайно на эти чужие им по всему сюжеты, они, может быть, создали бы здесь, дома, то, что им было еще ближе и знакомее и что, значит, вышло бы у них с еще более потрясающей силой. Всего лучше случайность и несвойственность задач у обоих живописцев доказывается тем, что все следующие попытки их в этом же роде более не удавались им. Гун написал „Сцену из Варфоломеевской ночи“ (1870), Якоби — „Кардинала Гиз, рассматривающего голову адмирала Колиньи“ (1868): обе картины были уже на много процентов ниже первых, и пришлось братья за другое. Они оставили „народную“ историю: Гун принял за „жанр“, Якоби — за пикантный „придворный анекдот“. Гун писал все только подсахаренные французские сценки; про Якоби замечу, что он уже более не поднялся на прежнюю высоту. Краски его сделались пестры и радужны, типы и сцены — поверхностны („Арест Бирона“, 1870; „Шуты Анны Иоанновны“, 1872; „Ледяной дом“, 1878). А насколько он был выше, когда только начинал юношей и когда, несмотря на всю еще неумелость рисунка, группировки и краски, он нарисовал те сцены, которые до корней потрясали его, которые наполняли глубоким чувством ужаса и негодования всю его молодую благородную душу! „Привал арестантов“ (1861) — это страшная сцена, где люди, отправляемые в Сибирь, и образованные, интеллектуальные, и самые грубые дикари, мошенники и разбойники, одинаково преданы на полный произвол одичалого этапного начальника; таков же рисунок „Острижение каторжного в тюрьме“ (1860). Эти народно-исторические задачи были, кажется мне, настоящим призванием Якоби.

Около того же времени, в середине 60-х годов, большой фурор произвела среди русской публики еще одна историческая картина, на сюжет русский: „Самозванка княжна Тараканова, застигнутая наводнением в своем заключении в Петропавловской крепости“ (1864). Всего сильнее действовал в то время, конечно, самый сюжет, и около него происходили битвы ретроградов и прогрессистов, в журналах и в обществе. Одни отрекались с негодованием от непозволительной дерзости картины, другие в восторге поднимали ее выше небес. Но, помимо сюжета, у нее были большие художественные достоинства: крайняя простота и безыскусственность, сильная трагичность, красивость линий, колорит мрачный, даже зеленоватый в теле, но очень идущий к настроению сцены. Эта картина была прямой результат тогдашней могучей, самостоятельной литературы и бодрого, смелого общественного настроения. Она — истинный монумент времени и вместе изящный памятник таланта Флавицкого. Здесь этот живописец высоко поднялся над тем, что он до тех пор делал. Его картина „Братья Иосифовы“ (1855) была еще вполне академична, картина „Последние минуты христиан в Колизее“ (1862) была совершенно в брюлловском декорационном и фейерверочном роде — и вдруг, после всего этого, он в состоянии был подняться до такой правды и простоты, как „Княжна

Тараканова! Но теперь, когда борьба и бой прошли и сражаться за картину Флавицкого более нечего, нельзя не признаться, что и здесь Академия все-таки дает себя знать: как ни чудесна, как ни драматична фигура, а все-таки в ней присутствуют поза, голова и даже черты лица античной Ниобеиной дочери. Зачем это в сцене екатерининского времени и в XVIII столетии? Быть может, в следующих картинах Флавицкий избавился бы от последних остатков зловредной академичности, но прошло два года, он никакой новой картины не написал и — умер от чахотки.

В последнее время, после целого ряда неудачных исторических картин, указанных мною выше, появилась еще одна: „Утро стрелецкой казни“ Сурикова (1880). В картине есть немало недостатков: это — театральность Петра I верхом, искусственность петровских солдат, бояр, иностранцев и стрелецких жен, и, всего более, самих стрельцов; отсутствие выражения там, где оно прежде всего требовалось, — в фигурах старух, матерей стрелецких. Но все-таки общее впечатление ватаги стрельцов, с зажженными свечами, скученных в целой толпе нагроможденных телег, — ново и значительно. Всего лучше — два стрельца: один — старик, другой — средних лет, оба с лица, с поникшими головами. Это — два истых стрельца, могучих, закоренелых в своей народной мысли и праве, но в эту минуту сломленных и опустивших руки. До сих пор мы знаем всего одну эту картину Сурикова. Что дальше из него будет: останется ли он „историком“, к чему имеет явную способность, или перейдет к другим сюжетам, — надо подождать.

Другой молодой художник с задатками „историчности“ это Янов; его „В кружале XVII века“ и „Приказ в Москве XVII века“ несколько напоминает склад Шварца.

VI

Все то, что отсутствует в большинстве наших картин на исторические сюжеты, — трагичность и драматизм, глубокие душевные движения, естественность, правда, — все это, столько не удавшееся почти всегда даже лучшим русским художникам, когда они брались за эти сюжеты, появляется у них, лишь только они забывают про „историю“, снимают с себя тяжкий костюм и маску, стирают румяны и принимаются за то дело, которое есть настоящее их дело: изображение русской современной жизни. Натуги и притворство кончаются, русский художник в них более не нуждается. На что они, когда все дело состоит только в том, чтоб изобразить с талантом то, что ему известно, как собственная жизнь, как частичка собственного существования, то, среди чего он постоянно живет и что постоянно видит, слышит, испытывает?

Известная доля публики, возвращенная на „великих“ преданиях, часто называет все это искусство ничтожным и низменным, его задачи — мелкими и пустыми, а самих художников — лишенными высокого художественного полета и людями, вечно занимающимися таким искусством и такими темами только по бессилию, по необразованности и по скудности творчества. Но в такого рода обвинениях нет ни единой

иогы правды. Не маловажно и не ничтожно то искусство, которое рисует жизнь, только одну истинную жизнь, и чуждается всего остального; не скудны и не низменны те задачи, куда художник вложил свой крик душевный, свое негодование или свою радость, свою мрачную думу или свой отрадный просвет; наконец, не результат необразованности и ограниченности — те сцены, где рисуется тот или другой момент настоящей народной жизни. Для того, чтобы понять, почувствовать и передать моменты из будничной жизни любого Митюхи или любой Дуньки, любого писца или кухарки, чиновника или лавочника, „батюшки“ или „матушки“, но только — так, как все они в самом деле живут и бьются, наивно или грубо, красиво или безобразно, — на это, наверное, надо гораздо больше таланта, светлого ума, развитой мысли и глубины чувства, чем на изображение выпретенных, чуждых, невиданных и непонятных художнику, как непроходимый лес и дебри, „великих людей“ и праздничных, в торжественной и фальшивой иллюминации, „великих событий“.

Живописцы новой русской школы — по преимуществу трагики и юмористы. Может быть, их такими создала отечественная история, и в этом — главнейшее различие их от большинства художников прочих современных школ. Я не могу рассмотреть, в настоящем быстром очерке, все создания последних двадцати пяти лет нашего искусства — они слишком многочисленны, но и те главнейшие примеры, которые я здесь представлю, докажут, я надеюсь, правду моих слов.

„Неравный брак“ Пукирева (1862) — одна из самых капитальных, но вместе и самых трагичных картин русской школы. Что может быть проще взятого тут сюжета? Продажа и покупка невесты — это ли еще не сцена, которую всякий видит собственными глазами чуть не каждый день? И, однако, никто раньше Пукирева не запечатлел ее на веки веков на полотне: так все заняты были греческими героями и христианскими мучениками, точно будто бы и тут не герои и не мученики. Неужели горя и страшных мук меньше оттого, что они произошли не две и три тысячи лет назад, а вчера или сегодня, и не в парадных местах и не в парадных тогах, а в самых ordinарных углах и во фраках и накрахмаленных юбках? Каких терзаний натерпелась бедная жертва, и какая героическая решимость — перед приказаниями грозного папаша или тетеньки, а пожалуй, и еще более грозной повелительницы, самой царицы Нужды (эта не уступит никакому самодуру папаше и никакой безумной тетушке!). Какая героическая решимость должна была создаться в этом бледном золотушном созданийце! Это говорят ее опухшие от долгих слез глаза, и упавшая с венчальной свечой рука, и поникшая под свадебным вуалем головка, рядом с беззубым, разрушающимся, но распомаженным на последних своих сиднях генералом. Подобострастный священник, учтиво и галантерейно совершающий обряд в тяжелой кованой своей ризе, молодой прежний жених, в отчаянии сложивший руки и молча гложущий свою любовь, исподлобья серьезно поглядывающая сваха — это все необыкновенно жизненные и правдивые типы. Все русское общество горячо схватилось за эту картину и сразу глубоко полюбило ее. Академия принуждена была поскорее присудить Пукиреву профессорский диплом, даром что тут являлось одно из самых вопиющих дел: изображение ничтожной „домашней сцены“ в размерах самой природы, в тех размерах,

в которых имеют право являться на свет одни высокие сцены, изображаемые истинным искусством. Это ли еще было не торжество новой школы?

К сожалению, Пукирев никогда более не произвел ничего равного этому крупному созданию. Его „Мастерская художника“ (1865) заключает много превосходного, глубоко юмористического: жирный, заплывший, приземистый купец, староста церковный, осматривающий, в своей дорогой шубе, заказную картину для своей церкви и ничего тут не понимающий; старик архитектор, в вицмундире, ловко вертящий ладонью взад и вперед и с практическим жаром доказывающий золотому мешку все достоинства покровительствуемой им картины; бедный молодой художник, обязанный выслушивать всю непроходимую тьму казенных разговоров, печально прислонившись к своей картине; его жена, выглянувшая в дверь, — какая живая сцена вышла из всего этого материала, схваченного прямо с натуры! Но техника во всем, кроме двух главных, комических фигур, далеко отставала от задачи, стояла ниже ее. Все последующие картины Пукирева: „Сбор недоимок“, „Прием приданого в купеческой семье по росписи“, обе 1873 года, и другие, прекрасные по задаче, были уже совершенно слабы по исполнению.

Другой новый художник создал, еще во дни своего юношества, картину, которая принадлежит к числу наименее значительнейших созданий русского искусства и где опять-таки всего важнее, всего поразительнее — могучий трагический элемент. Картина эта — „Гостинный двор в Москве“ Прянишникова (1865). Здесь, на полотне небольших размеров, нарисовалась одна из тех варварских, страшных сцен, в сравнении с которыми становятся малы и слабы все варварства и ужасы войны. Старый чиновник — в вицмундире, но все равно что нищий в рубище, с потухшими глазами, без шапки на голове, выплясывает перед купцами и сидельцами, под звуки нелепой гармоник, под прихлопыванье ладошами присутствующих, при радостных улыбках толстой купчихи, усевшейся покойно в креслице с сынком перед коленями. Это все добрые, честные, набожные христиане, у них тут лампадки горят над лавками, перед дорогими образами, они, наверно, скорее бы удавились, чем не соблюсти свято одну середу или пятницу; это почти все богатые люди, они в дорогих шубах и тысячных салопах, но — какое варварство, какое зверство присутствует тут, тупое и бессердечное, в этой их дикой радости, в этой невинной потехе над опозоренным и лавшим глубоко созданием. Все страшные дела, поделанные дикарями, вызванными в болгарскую войну из глубин Азии, над врагами, — ничто в сравнении с этим делом, где люди радуются и смеются, в Москве, на публичном месте, на виду у всех, и не только не режут головы и не вывертывают членов своей жертвы, а еще дают ей несколько грошей на чаек — на водочку. Картина была нарисована, во всех типах, физиономиях, характерах, фигурах и движениях своих действующих лиц, — мастерски: это была самая живая натура; написана она была немного темно и мрачно, но передавала московский тусклый день и достигла поразительного тона правды.

Как Пукирев после „Неравного брака“, так Прянишников после „Гостиного двора“ никогда уже более не создал картины, равной этой. На нее пошли все его силы, вся его душа, все его уменье, все, к чему только он был способен. Конечно, в интервалах Прянишников написал

еще две хорошие картины, но это уже были очень длинные интервалы. Картину „Порожняки“ он написал через семь лет после „Гостинного двора“ (1872), „Жестокие романсы“ — через пятнадцать (1881). Обе они были очень интересны: первая — по своей бытовой верности, вторая, — по своему милому юмору. В первой — бедный студент или семинарист, с пачкой книг подмышкой и весь съезжившись от холода в плохом своем пальтишке, возвращается домой, приютившись, для дешевизны, на одном из порожняков, гужом и маленькой рысдой тянущихся домой по снежным полям; в другой картине невзрачный чиновничек усердно распевает ужасные какие-то романсы даме своего сердца, довольно зрелой девице, которая млеет и отвертывается в душевном волнении. Но этим картинам было далеко до „Гостинного двора“: от такого таланта, как Прянишников, надо было ожидать большего. Прочие его картины: „Погорельцы“ (1871), „Деревенский праздник“ (1880) и слабая попытка на историческую картину — „Возвращение наполеоновской армии“ (1874) имели несравненно еще менее значения. Но все-таки к числу хороших работ Прянишникова принадлежит ряд рисунков (без красок), исполненных вместе с Владимиром Маковским для московской выставки 1872 года и изображающих сцены из осады Севастополя. Рисунки очень верно воспроизводят жизнь и дела осажденных, потому что исполнены на основании рассказов офицеров и моряков, самих в то время поживших геройской жизнью в Севастополе. Это, стыдно сказать, — единственные изображения великой войны 1853 года русскими художниками. „Лазарет в Севастополе“ Громме (1867), пожалуй, недурен вообще как картина, но писан вовсе не очевидцем и не человеком, способным воссоздать действительное живое прошлое, а потому мало передает людей, время и среду. Между этой картиной, еще полуакадемической, и глубоко правдивыми рассказами графа Льва Толстого о Севастополе — непроходимая пропасть.

Владимир Маковский — один из лучших и капитальнейших русских художников. Его картин — множество, все они носят доказательства чудесного таланта, но лучшая, высшая между ними та, где прозвучала могучая трагическая нота. Картина эта — „Осужденный“ (1879). Сюжет ее взят из современной действительности и глубоко поразителен. Жандармы, с саблями наголо, ведут арестанта из судебной камеры. Его только что осудили, должно быть — на Сибирь, надолго, может быть, навсегда. И вот, в ту секунду, когда он проходит среди часовых, армейских солдатиков, добрых, неведущих, сострадательных сердцем, еще не испорченных рутинной, он встречается с отцом и матерью, стоящими тут и рыдающими; кругом несколько прежних знакомых мужчин и женщин, из которых одни заглядывают на него с любопытством и участием, другие — с равнодушием. Но он сам решителен, суров и весь собран в себя. Что ему теперь отец и мать! Не то, что теперь, в эту минуту, он уже давно прежде отрезан от них, от прежнего своего крестьянского быта и всех интересов, — делами, и мыслью, и чувством; он угрюмо взглядывает на всхлипывающую мать, готовую броситься к нему с рыданьем, он не смотрит даже на отца, стоящего в уголку, в своем тулупе и лаптях, и робко тянущего жену за юбку: „Брось, брось, мол, его, оставь, что ему теперь до нас, до наших слез и горя! У него, вишь, совсем другое в голове. Он уже более не наш!“ Вдали спокойно калякают жиденский адвокат с плотным

прокурором, жандармы тоже спокойно справляют свое дело порядка, и, действительно, все тут в порядке, все превосходно идет своим чередом, только несколько человеческих жизней и личностей порвано и разбито. Одни из них — сильные, энергические, далеко шагнувшие вперед, хотя бы путем кривым, другие — темные, ничего еще не понимающие и не заглянувшие никуда дальше избы и добрых, незлобивых семейных чувств. Эта картина Маковского так глубоко и сильно копнула современную жизнь, что, наверное, принадлежит к числу важнейших созданий русского искусства. Два-три года позже Маковский вздумал написать *pendant* к ней, но его „Оправданная“ (1881) вышла уже чем-то во сто раз более слабым. Да и самый мотив был далек от глубины и многосторонности задачи „Осужденного“: теперь на сцене было одно только кроткое и милое чувство радости.

Еще один раз Владимир Маковский взял трагическую ноту, — это в своей картине „Крах банка“ (1881). Эта картина на много ступеней уступала, конечно, „Осужденному“, но все-таки была превосходна и полна силы. Старая дама, сделавшаяся от отчаяния настоящей фурией и грозно приступившая к конторщику, женщина, упавшая в обморок, помертвевший старик: вся толпа, мечущаяся в припадке ужаса и страсти, и, как контраст всему этому разбушевавшемуся морю, служебная правильная фигура дежурного полицейского — эта была сцена чудесно правдивая, великолепная.

Но как ни высоко стоят трагические картины Владимира Маковского, прочие, очень многочисленные, его картины тоже принадлежат к лучшему, что только создано новым русским искусством. Он достойнейший товарищ, наследник и продолжатель Перова. Он один из не очень-то многочисленных русских художников, никогда не перестававших сильно работать над своим делом, над своим талантом и постоянно удерживавшихся на чудесной, достигнутой ими высоте. Он пробовал себя во многих родах и везде по талантливости своей давал вещи недюжинные, но главное его мастерство и умение всегда проявлялись в изображении жизни городов. Не раз пробовал он изображения сельской природы и сельских жителей („Ночное“, „Крестьянские дети“, „Деревенские ребятишки, играющие в бабки“, „Баба, кормящая кашей ребенка“ и т. д.), и никогда они не удавались ему в значительной степени. Единственное исключение составляют мужик и баба в „Осужденном“, только здесь деревенские жители предстали с таким совершенством выраженного характера, забитой натуры, выросшей на тяжелых работах, с такой глубоко чувствующей душой и грубой внешней оболочкой, какие редко когда-либо еще являлись в нашем искусстве. Во всех остальных случаях Владимир Маковский есть по преимуществу изобразитель разнообразнейших городских слоев общества, и такой чудный изобразитель, что имеет себе соперника лишь в одном Перове. „Любители соловьев“ (1873) — такая картина, которая ни на единую иоту не уступает „Птицелову“ Перова; „Приемная у доктора“ (1870) — такая картина, которая ни на единую иоту не уступит „Охотникам“ Перова (я разумею, конечно, верность и юмористичность выражения, никак не сюжеты, вполне различные). Другие картины, как, например: „Приятное с полезным“ (1876) — старики, муж и жена, варят варенье в саду под деревом, „В четыре руки“ (1880) — старики, муж и жена, играют на фортепиано, „Казначейство в день раздачи пенсий“ (1876),

„У мирового“ (1880), „Ходатай по делам“ (1879) — понаторелый пройда, убеждающий своим красноречием толстую, безобразную, тупую купчиху, „Прогулка“ (1877) — старая генеральша, чванная и надутая, прогуливающаяся с маленьким лакейчиком сзади, „Благотворительница“ (1874) — молодая филантропическая барыня, с аристократическим и высокомерным лакеем, пожаловавшая на чердак к голодающим беднякам и производящая там переполох, целое светопреставление, „Друзья-приятели“ (1878) — компания пожилых холостяков, утешающихся игрой на гитаре одного из них, пока еще один, в тени, у дверей, ласково трогает полные руки дебелий горничной, несущей на подносе вино с рюмками, — все это истинные *chefs d'oeuvre* юмора, наблюдательности, глубоко зачерпывающей и меткой характеристики. Тут целый мир на сцене: дворники, купцы, мешане, нарядные барыни, дети, чванные и глупые генеральши в отрепьях; перебивающиеся кое-как отставные военные и чиновники; юноши с какою-то таинственной болезнью; благодушные советодатели — „батюшки“; старухи, мучимые зубной болью; ловкие фертики-адвокаты; невинные глупенькие барышни и горничные. И, несмотря на все многообразие этого мира, на всю талантливость его изображения, Владимир Маковский продолжает отыскивать все новые и типы, и сцены, никогда не повторяясь и все только совершенствуясь. Колорит его, вначале несколько мрачный и чересчур сухой (более даже, чем у Перова), в последние годы становится все правдивее и изящнее.

К числу русских картин, соединяющих бытовую национальную правду с потрясающей драматичностью, принадлежит картина Неврева „Незабытое прошлое“ (1866). На первый взгляд что может быть невиннее и проще? Сидят два помещика за столом в кабинете. Хозяин, в халате, потягивает свою коротенькую трубочку, а правой рукой делает жест: „Не хочешь — не бери! Мне-то что? Вишь какую цену дает, да разве можно?“ Его приятель, с милой, веселой улыбкой, загнув голову на сторону, жестикулирует и пробует уломать, подешевле, своего упрямого друга. Они торгуются. Но о чем же это они торгуются, среди комфортабельной своей обстановки, книг, рисунков, картин? Это явно люди *comme il faut*, образованные, очень-очень неглупые, не „кто-нибудь“. Товар налицо: это крестьянка, красивая, статная, видная, которую пригнал к господам в кабинет, как теленка или свинью, благообразный староста с хзоростинкой в руке. Продаваемый товар — явно мать семейства. Она должна молчать — она и молчит, она опустила глаза, но какое достоинство, какое простое благородство разлито в ее фигуре, в ее прекрасном русском крестьянском лице. Никакой оскорбленной матроне „великих картин“ она никогда не уступит. Посмотришь единую секунду на эту картину, и русская история теснится тебе в душу; долгие столетия и бесчисленные поколения, замученные, не отомщенные и поруганные, проносятся перед воображением. „Веселые помещики“, милые, добрые бонвиваны-помещики, смеющиеся в своих комильфотных кабинетах, не выходят более из мысли, пока грозным укором стоит, в фоне, грознее и величавее всех командоров из „Дон-Жуана“, простая, опустившая глаза, фигура русской бабы. К несчастью, Неврев не уразумел того, что великого и чудесного создал тут его талант, и пошел рисовать казенные „исторические сцены“, без чувства, без выражения, без правды.

Вот что такое значили наши 60-е и 70-е годы: задачи, прежде забытые художниками или невозможные для них, вдруг вспомнились и понадобились. Они загорелись в воображении, они стали потребностью и для художников, и для публики. В 1861 году Якоби пишет чудесную свою картину „Привал арестантов“ — это была настоящая запевала — „увертюра“. Талантливый Песков, к несчастью рано умерший, после довольно бесцветных картин своего академического времени: „Воззвание Минина к нижегородцам“ (1861) и „Кулачный бой при Иване Грозном“ (1862), — картин, впрочем, не лишенных дарования и наблюдательности в изображении русских народных типов и личностей, составляющих „хор“ в этих картинах, — вдруг обращается к живым воспоминаниям юности своей, проведенной в Сибири (он был родом сибиряк), и пишет превосходную, своеобразную вещь: „Ссылнопоселенец“ (1868). Сцена, представленная тут, дышала жизнью и мыслью. Нестарый человек, по всему видно, образованный и интеллектуальный, сидит среди своих книжек и бумаг в хижине своей. Отворяется дверь, видно, для всех поневоле открытая, и в ней появляется дикий алеут, с луком и стрелами, в своей робинзоновой шляпе, как готическая кровля. Какое столкновение Европы и Азии! На следующий год молодой казачий офицер Косолап, только что получивший вторую серебряную медаль за полную выражения картину „Сумасшедший скрипач у себя на чердаке, у трупа матери“ (1863), пишет „Возвращение из ссылки“ (1864), — и так даровито, что Академия дает ему первую серебряную медаль. Этот тоже писал не выдуманное, не классную программу, а что-то из виденного собственными глазами, из воспоминаний юности, и оттого в картине была тотчас сила, убедительность и интерес правды. Дико обросший, полулапотник, в лохмотьях, возвращается этот человек из долгой ссылки. В семье одни его забыли и не желают, другие обрадовались: какая жизненная, правдивая сцена! Да, но только „семейная“, никаких других интересов тут не было налицо. Зато они все были в „Княжне Таракановой“ Флавицкого, появившейся в том же 1864 году. Спустя два года Неврев пишет свое „Незабытое прошлое“, и на том кончатся счета русского искусства со старыми периодами. Потом — антракт для подобных сюжетов на целых десять лет, и тогда уже Ярошенко пишет своего „Заключенного“ (1878) — великолепная картина, и по чувству действительности, и по реальности, и по краскам, — картина, оставившая далеко позади себя „Княжну Тараканову“ Флавицкого; Владимир Маковский — своего „Осужденного“ (1879), Ярошенко — свою сцену под стенами тюрьмы (1881). Искусство не оставалось уже равнодушно к трагичнейшим задачам и событиям жизни, оно перестало быть легкомысленным и вертопрашным. Оно возмужало.

Художник, с сильным и правдивым драматическим элементом, но уже в пределах одного домашнего быта — это Журавлев. Уже и первая его значительная картина „Кредиторы описывают имущество вдовы“ (1862), где вся квартира наполнена ужасом казенной расправы, а из-за двери виднеются ноги покойника на его бедном смертном одре, была полна хватающего за сердце трагизма. Позже его „Приезд извозчика домой“ (1868), сцена, где муж, вошедший в избу после долгого отсутствия, находит беременную жену, стоящую перед ним у стенки как преступница, ждущая казни, — это была сильная трагическая сцена, точно

в конце „Горькой судьбины“ Писемского; „Возвращение с бала“ (1868) — внутренность кареты с не глядящими друг на друга мужем и женой, и „Модница-жена“ (1872) — жена, мучающая своего мужа, — были сильными драматическими сценами из быта среднего чиновничества. Наконец, еще позже, его „Благословение невесты“ (1878) — близкий *pendant* к „Неравному браку“ Пукирева, только в рамках купеческого, а не дворянского семейства. Невеста в богатом свадебном уборе, рыдающая, на коленях, у отца в кабинете, не старинный обряд причитанья совершает: нет, она в самом деле в отчаянии, вся ее душа измучена и дрожит, там что-то оторвано безжалостной рукой. Поза, выражение — все в этой фигуре чудесно и правдиво. К несчастью, нет никакого характера и душевной физиономии у отца, стоящего у стола: кто он? деспот ли, самодур, или так себе, какое-то во всех отношениях бледное ничтожество? — Последнее — скорее. Но откуда же тогда принуждение и трагичность для дочери? Вдобавок к этой неопределенности выражения в отце необходимо указать на крайнюю искусственность иных подробностей картины: так, например, платье дочери не упало и не разметалось случайно пышным своим шлейфом при быстром движении невесты, бросившейся на колени, но тщательно уложилось и разложилось по обширному пространству картины. Но другое создание Журавлева, из последнего времени, „Купеческие поминки“ (1876), есть, по-моему, лучшее и значительнейшее создание Журавлева и опять-таки полное трагизма. Нахлебники и приживалки, сладкоглаголивые „батушки“ или буйные гости, пожирающие похоронный обед, плерезы на одних, разгульный хохот у других и в центре всего подгулявший наследник, толстопузый купец, которого прет врозь и который, разметавшись на стуле, в верхнем конце стола, ни в грош не ставит всю эту дармоедную сволочь, покорную его взгляду, — какой это все трагический мир, какая это трагическая сцена, начало нескончаемого ряда других, еще более темных.

Корзухин начал тоже с нот сильно минорных: „Пьяный отец семейства“ (1861) и „Поминки на кладбище“ (1865), но позже оставил такие сюжеты, повидимому мало ему свойственные, и выказал свой истинный талант уже лишь в сценах с выражением очень спокойным, но очень правдивым и часто полным юмора. „Отправление кадетика после воскресенья в корпус“ (1867), „Возвращение крестьянина с ярмарки“ (1868), „Канун рождества“ (1869) — здесь подпивший муж приходит вечером домой, высоко поднимая в воздухе мороженого поросенка, а жена, вставая от потушенной уже елки, останавливает его, чтоб он не разбудил спящего ребенка; „На свиданье“ (1870) — молодые красивые парень и девка, сидящие в амурном дуэте, под звуки гармоники, — это все картины, принадлежащие к лучшим в нашей школе. Выше всего этого — его создание последнего времени: „Исповедь в церкви“ (1877), картина, полная великолепно выраженных женских, детских и старушечьих типов, с разнообразными душевными оттенками, и „В монастырской гостинице“ (1882), лучшая картина Корзухина, по тонкому выражению двух главных действующих лиц: тут молодая, довольно смазливая, богатая и совершенно глупая купчиха, с которой прощается, в последнюю минуту перед отъездом, молодой еще настоятель, должно быть уже достаточно знакомый с нею и устремивший на нее свои красивые ястребиные глаза. Суматоха отъезда, приживалки и странницы, суеятящая прислуга,

приказчик, наскоро отхватывающий последнюю чашку чая, наивные дети—все это характерно, верно и метко выражено в картине.

Масса художников последних двадцати пяти лет, рисовавших сцены этого рода, т. е. такие, где вся задача состоит в верном изображении существующего, очень велика, и она с каждым годом все более и более увеличивается вновь появляющимися талантливыми юношами. Картины их почти всегда малых размеров, но значительны по содержанию: они чудесны по свежести чувства, по здоровости взгляда и, в большинстве случаев, по тонкому юмору сцен и отдельных личностей.

„Дворовые люди“ (1855), „Радостное письмо“ (1858), „Харчевня“ (1859), „Склад чая на Нижегородской ярмарке“ (1860) Андрея Попова; „Обжорный ряд в Петербурге“ (1858) и „Погребок“ (1863) Волкова; „Смотрины невесты“ (1861) Петрова и, в особенности, его „Сватовство молоденького чиновника к дочери нажившегося портного“, портного, впрочем, продолжающего работать в одной рубашке, поджав ноги на столе (1862); „Именины дьячка“ (1862) и „Три городских, славящих в рождество в купеческом доме“ (1864) Саламаткина; „Дворник, возвращающийся из бани“, с собачонкой и венником подмышкой, и получающий понюшку табаку из рук встретившегося знакомого,—Седова; „Дьякон, провозглашающий громовым басом многолетие купцу-имениннику“ (1866) и „Сельский дьячок накануне праздника“ (1866) Неврева; „1-е число“ (1862)—бедная, заплаканная молоденькая жена, сидящая у люльки над пустым портмоне пьяницы-мужа, „Возвращение с верб“ (1867), „Монастырский служка, уснувший подле продаваемых им на улице крестиков и образков“ (1867), „Странница“, рассказывающая в избе про чудные посещения ею места, „Коробейник“, наполнивший изумлением, любопытством и восторгом целую избу, стара и млада (с теленком тут же), в виду разложенных им зеркала, образков, картинок, ящичков и всяческих вещей,—все это Кошелева; „Чтение письма в лавочке“ (1864) Прянишникова; „Проводы начальника“ (1864) Юшанова, где кроме общего подбострастия присутствующих, и мужчин, и дам, всего более удались отставной солдат сторож, почтительно держащий губернаторскую шинель, и жандармский офицер из солдат, торопящийся на подъезд к экипажу и не могущий скоро попасть в рукав своего пальто; „Спор о вере“ (1867) Жукова, картина, где чрезвычайно юмористично и верно представлены старообрядцы в избе, достающие с полки старые книги для спора с приехавшим православным священником; „Утопленник в деревне“ (1867) Дмитриева-Оренбургского, лучшая картина этого художника, с превосходно выраженными деревенскими покорными гипами и исправником, пишущим протокол на спине у мужика; „Певчие приходского училища“ (1864) и „Сельская спевка в училище“ (1868) Лашина; „С квартиры на квартиру“ (1876)—старики, муж с женой, перебирающиеся по льду, через Неву, с маленькими узелками в руках и собачонкой впереди, „Картинная лавочка“ (1876), „Чай в харчевне“ (1874) и „Преферанс у чиновника“ (1879) Васнецова, последние две вещи—лучшие картины художника; „Странник, рассказывающий кухарке в кухне про святые места“ (1868), „Два чиновника в харчевне“ (1869), „Барин, садящийся в карету, и его лакей“ (1869), „Похороны в деревне“ (1872) К. Е. Маковского, полные чувства; „Объезд своих полей помещиком-охотником“ (1881) и „Возвращение с поля крестьян“ (1882) Кузнецова; наконец, многие красивые малороссийские сцены

Трутовского, например: „Переселенцы в Курской губернии“, „Колядки в Малороссии“ (оба—1864), „Свидание“ (1863)—едва ли не лучшая, по выражению девической нерешимости, любви и желания, картина Трутовского; его же „Сорочинская ярмарка“ (1872); наконец, довольно талантливые картины на итальянские и французские бытовые сюжеты Гуна, Риццони, М. П. Боткина (художника, писавшего вообще на множество разнообразных сюжетов), Бронникова, Сведомского, Харламова и т. д.

Прекрасный талант, несравненно более значительный, чем у всех остальных женщин-художниц прежнего и нового времени, проявила г-жа Версилова-Нерчинская, написавшая в 1882 году „Монаха в келье“. Тут видны задатки значительной будущности. Другая наша художница, г-жа Бем, долго посвящавшая себя, с успехом, живописи животных, выказала значительную даровитость в изображении детских и вообще грациозных сцен, рисуемых в виде силуэтов. Ее издания очень многочисленны и пользуются справедливой общей симпатией у нас и в остальной Европе. Другие еще наши художницы с успехом занимаются жанром (г-жи Михальцева и Гаугер) и акварелью (г-жа Кочетова), и т. д.

В ряду картин новой нашей школы довольно значительный контингент составляют талантливые картины с содержанием элегическим. Для примера я укажу на следующие: „Светлый праздник нищего“ (1860) Якоби; „Последняя весна“ (1861) и „Перед отъездом“ (1878) М. П. Клодта; „Полузамерзлые дети“ (1867) К. Е. Маковского; „Семейное горе“ (1868), „В семье чужая“ (1875), „Круглая сирота“ (1879), „Нищенка“ (1881), „Дети“ (1881), „Крестьянская девочка“ (1882) Лемоха и т. д. Многие из них отличаются большой искренностью чувства, например: „Перед отъездом“ Клодта и „Круглая сирота“ Лемоха.

Наконец, еще больший отряд составляют у нас маленькие картины, где нет никакого особенно значительного содержания, ни творчества, но которые прямо скопированы с увиденных в натуре сцены или типа и интересны по своей правдивости, естественности, грации, простоте. Это собственно этюды с натуры, и их никак нельзя поэтому ставить на одну доску с теми бесчисленными произведениями современной французской школы, где не только содержания никакого нет, но нет также выражения, никакого типа и характера и все состоит в одной внешней виртуозности живописи. Картин-этюдов у нас много произведено почти каждым художником, и я укажу лишь несколько примеров: „Разносчик фруктов“ (1858), „Казанские татары, продавцы халатов“ (1859), „Татарка-знахарка“ (1865) Якоби; „Шарманщик“, много раз повторенный у разных художников и сделавшийся, можно сказать, *общим местом* у нас, подобно „Албанке“ и „Чучарке у фонтана“ в Риме; „Селедочница“ (1867), „Девочка с горшком молока“ (1868), „Торговка у крыльца“ (1868), „Катанье в салазках“ (1869) К. Е. Маковского; „Детский завтрак“, „Деревенская швея“, „Молодая мать“, „Два врага“, „Деревенский пестун“ (все — 1869) Пелевина; „Крестьянская девушка, поджидающая кого-то у ворот“ (1871) и „Бабушка с внучкой“ (1881) Рачкова; „Мать с ребенком“ (1867), „Мальчик в школе“ (1870), „Носильщик“ (1874), „Трубочист“ (1874) и „Официант“ (1876) Журавлева; „Курская горожанка“ (1874) Седова и „Сборы в гости крестьянской девушки“ (1870) Максимова; „Крестьянский мальчик, хохочущий, играя на гармонике“ (1870) Кудрявцева; „Кочегар“ (1878) Ярошенко; „Малороссийская девочка, лежащая в траве“ (1881) Кузнецова; этюды с французенки Лемана и т. д.

Как я сказал выше, большинство всех наших бытовых картинок выполнены в небольших размерах и заключают небольшое число действующих лиц. Но в последние годы очень заметно становится стремление новых наших живописцев брать сюжетом своих картин такие сцены, где налицо множество действующих лиц, почти всегда из разнообразных слоев общества. Здесь мы встречаемся с той самой сильной наклонностью к „хоровым сценам“, где нет никакого одного главного героя, на которую я указывал, говоря про Репина и Верещагина. К таким картинам обыкновенно художники наши приступали, написав наперед много картин малых размеров на сюжеты интимные, домашние, где актерами являлись немногие отдельные действующие лица. При этом художники почти всегда переходили от сюжетов довольно индифферентных к сюжетам более и более важным по содержанию и значительным по чувству и мысли, вложенным в картину автором.

Одна из первых, по времени, в новой школе картин в этом роде — это „Выход из церкви“ (1864) Морозова. После предыдущей его картины „Отдых на сенокосе“ (1861), довольно посредственной, да и вообще после всех предыдущих его произведений, эта картина была громадным шагом вперед и по содержанию и по действующим лицам. Благочестивая барыня-старушка уже на улице, но все еще полная церковных своих впечатлений, сопровождающие или окружающие ее совершенно равнодушные люди, кавалеры и дамы, нищие, купцы, монахи, крестьяне и мещане, образуют пеструю смесь, необыкновенно верно и талантливо воспроизводящую то самое, что каждый видал всякий день. Другая картина того же автора, „Сельская воскресная школа“ (1872), тоже полна правды и жизни, но рисует уже вместе с тем один из лучших моментов нашего общества, когда высшие слои городские, на минуту забыв обычную праздность, добровольно пошли учить народ и хлопотали о том, как бы поскорее возвысить его уровень. В настоящей картине две молодых барыни или барышни хлопочут в избе с целой толпой деревенских мальчиков и девочек. Типы и позы очень просты и естественны, характеры очень разнообразны, вся картина вообще очень талантлива, — к сожалению, ее колорит далеко не удовлетворителен. Но все-таки обе эти картины — лучшие картины Морозова. „Сельская школа“ (1870) Манизера очень недурна, но во всех отношениях много уступает „Школе“ Морозова.

После множества картин во всех родах К. Е. Маковский написал большую картину „Масленица в Петербурге“ (1869). Это лучшее его создание. На этой картине весь Петербург гуляет и улыбается на морозе, при розовых отблесках зимнего солнца: тут франты в рiпсе-пез и оборванные мальчишки; упаренные в своих атласных салопах купчихи и балаганные актеры в плохом трико, дующие на морозе в дымящийся стакан чая; чиновники, любующиеся на паяцев, и молодцы в поддевках, ловко достающие гривну из кармана; мастеровые, толсто хохочущее мужичье и дамочки в шикарных шляпках, солдаты и продавцы орехов и стручков. Никогда, ни прежде, ни после, К. Е. Маковский не достигал такого разнообразия, богатства интереса и меткости типов, как в этом цветном „хоре масленицы“.

В течение художественного своего юношества Мясоедов написал много интересных и даже замечательных картин. Лучшей из них всегда был у него „Побег Димитрия Самозванца из корчмы на литовской

границе“ (1862). Здесь не было ничего собственно исторического, и сам Самозванец являлся мелодраматическим героем, с натянутым типом, выражением и жестом. Зато все остальное в картине свидетельствовало о сильном таланте и глубоком постижении русских народных натур. Пристава и странствующие монахи были воспроизведены великолепно, и всего поразительнее и глубже была передана личность монаха Варлаама, навсегда оставшаяся одним из характернейших созданий новой русской школы. И вот через десять лет после этой столько замечательной картины Мясоедов пишет „Чтение манифеста“ (1873). Эта картина была крупным шагом вперед. Мясоедов представил тут один из важнейших современных моментов—изображение того, как русский народ по сараям и овинам читал великий манифест о своем освобождении от векового невольничества, как стар и млад, кто—ничего не понимая и только слушая, а кто—и глубоко вникая, как все они пришли с полей, огородов и из лесов слушать единственного грамотея, маленького мальчишка, читающего по складам. Ко времени написания этой картины техника Мясоедова сильно развилась и явилась на высоте своей задачи. Ничего до тех пор Мясоедов не писал так колоритно и изящно, как эту картину. Но он на этом не остановился, он написал потом еще две значительные картины: „Земство обедает“ (1875) и „Молебствие в поле во время засухи“ (1877). Обе они опять были истинно современные „хоровые“ картины. Но в первой присутствовала также нота негодования и сатиры. Представители земства, в зипунах и сермягах, рассевшись на улице, обедают сухим хлебом и луком; они сидят на полу, прислонившись спиной к стене дома: вот их кресла и диваны, вот их банкеты, вот их времяпрепровождение, пока их товарищи, одетые куда дороже, посаженные и накормленные куда лучше, кончат своих жареных фазанов и шампанское и уже потом пожалуй судить и рядить с „этими“ о всех важных делах. В другой картине целое народонаселение уезда собралось около своего священника, у столика с чашей со святой водой, под хоругвями и образами, молить о дожде на эти, окружающие их, засохлые равнины, палимые солнцем. Одна только благочестивая надежда на чудо после молебна наполняет этих бедных, жалких людей.

В самое последнее время Мясоедов написал еще одну „хоровую“ картину: „Раскольники-самосожигатели“ (1882), но она менее удалась, и из всей великолепной задачи прекрасно вышел только главный раскольник-фанатик, проповедующий товарищам своим, из глубины надвинутого на голову капюшона, среди взвившегося уже пламени, энергию саморазрушения.

Максимов в течение десяти-пятнадцати своих молодых годов написал немало даровитых маленьких картинок из жизни крестьянского и среднего сословия, но лучшее, важнейшее и значительнейшее, что он сделал на своем веку,—это картина „Приход колдуна на крестьянскую свадьбу“ (1875). Здесь чуть не целая деревня на сцене: все собрались в избу, которой стены увешаны свадебными полотенцами; все сидят за длинным столом, и вдруг, как привидение, вошел колдун, со своими длинными лычками у пояса, которыми может „связать“, кого захочет. Он стоит, как грозная статуя, он уже собирается ступить за очерченный мелом на полу круг. И вся толпа народа в испуге, потому что они все добрые верующие; дьякон тоже встал со скамейки и косится на

врага своего; „батюшка“ с сияющим крестом на груди разумно растолковывает дело новобрачным, он успокаивает; старухи и старики страшно взволнованы; молодежь опустила балалайку, готовую, было, раздаться; мать заботливо толкует кое-что на ушко только что повенчанной молодой; муж стоит смиренно и покорно, ничего не умея ни сказать, ни сделать; старики — отец с матерью — с заискивающим поклоном встречают колдуна. Какая глубокая, какая талантливая картина деревенской веры и того обихода мысленного, чем поколения века живут у себя, по далеким деревням! После этой чудесной картины (к несчастью, несколько черной по колориту) Максимов не написал уже ни одной, равняющейся ей по ширине и многообъемлющей правдивости и юмору. Его „Раздел имущества в крестьянской семье“ перед выборными судьями (1876), его „Бедный ужин“ (1879) были очень талантливыми картинами, необыкновенно верно и характерно передающими истинную крестьянскую действительность, интересы и характеры, а последняя его картина „Больной“ (1881) явилась истинно драматической картиною, полную глубочайшего и интереснейшего чувства; она состояла из двух только фигур: мужа-крестьянина, лежащего в забытьи, в тяжком недуге, на бедной кровати, под кожухом, вместо всякого одеяла, с чашкой воды подле, на скамейке, вместо всякого лекарства, и жены, в немом отчаянии бросившейся, у него в головах, на колени перед образом на стенке,—у нее нечем больше лечить несчастного мученика, не к кому больше обращаться. Все это были прекрасные картины, полные истины и интереса, но от Максимова надо ожидать еще новых широких „хоровых“ картин, вроде его „Колдуна“.

Лучшая картина Савицкого, тоже с „хоровым“ значением, — это „Встреча иконы“. В этой картине у Савицкого огромный шаг вперед против всех прежних его произведений, как ни даровиты, впрочем, они были (например, „Посещение больного сына в военном лазарете“, 1870 и „Работы на железной дороге“, 1874). Здесь изображена та сцена, как принимают в деревне икону, привезенную протопопом с дьячками. Вся деревня бежит стремглав к большой дороге, где остановился тарантас „батюшки“. Сам батюшка, уже в камилавке, уже в ризе и с крестом на груди, с трудом вылезает из своего экипажа, поддерживаемый апатичным служкой, крепко прижавшим подмышкой кружку для добротных подаваний; другой дьяк, за тарантасом, у своей телеги, с аппетитом нюхает табачок; кучер сидит на козлах, без шляпы, но повязавши уши платком; почетный старик, церковный староста, держит на полотенце, вместе с мальчиком, привезенную икону, а перед ней творят свое поклонение, жарко кланяясь в землю или в фанатическом восторге взглядывая на нее, все успевающие уже прибежать; другие бегут издала, торопливо на всем скаку вдевая руку в зипун. Благочестивое, искреннее чувство, привычное равнодушие, комизм и юмор слились среди всего этого в чудесную талантливейшую сцену, каких слишком немного даже среди самых талантливых русских картин. Одно только несколько портит общее впечатление — серый, мутный тон, от которого Савицкий не освободился и в следующей большой картине своей (в первой ее редакции) „На войну!“. Она изображает сцену на дебаркадере железной дороги — целую толпу солдат, расстающихся со своими женами, родными и близкими. Впрочем, несмотря на многие недостатки, и в этой картине было много правды и чувства.

VII

Еще с прошлого века у нас бывало всегда немало отличных или по крайней мере хороших портретистов. Даже в те времена, когда всякая иная живопись стояла у нас на очень низком уровне, живопись портретная являлась с созданиями высокой талантливости и значительности. Так, например, во времена Екатерины II, при полном упадке художественного вкуса и творчества, у нас были Левицкий, и Боровиковский, которых портреты, хотя по большей части только придворные и парадные, дышат поразительной жизненностью, правдой и колоритностью. При Александре I, во время полнейшего царства академичности, у нас являются портреты Волкова (ученика Левицкого), Варнека и Кипренского, которые стоят гораздо выше всех картин Егорова и Шебуева. При Николае I Брюллов написал целый ряд портретов, истинно талантливых и правдивых, стоящих неизмеримо выше всей остальной его живописи, слабой или ничтожной по содержанию, фейерверочной и пестрой по письму. Такие портреты, как князей Голицына и Оболенского, Крылова, собственный портрет Брюллова и многие другие, — крупные создания истинного искусства. Ученики Брюллова, Тыранов и Капков, писали также хорошие портреты. Заряноко, в начале своей художественной карьеры, написал несколько истинно превосходных портретов, например: портрет вице-президента Академии художеств графа Толстого, певца Петрова, и лишь впоследствии впал в манерность, сухость и щепетильность. Но, за исключением портретов екатерининской эпохи, лучшие портреты нашей школы — это портреты, явившиеся на свет в течение последней четверти столетия, в продолжение царствования Александра II.

Первым выступил на сцену К. Е. Маковский. К писанию портретов у него была страсть, истинное призвание с ранних лет, с 16—17-летнего его возраста. Результатом вышло, что портреты — лучшие создания Маковского. Одна „Масленица“ составляет исключение; никакие другие картины его, в том числе даже самые блестящие и эффектные по колориту, каковы, например, „Праздник ковра в Каире“ (1876) или „Болгарские мученицы“ (1877), не могут идти с ними в сравнение. Количество написанных Маковским портретов громадно, и, что составляет исключение у новых русских живописцев, между этими портретами очень много портретов женских и детских. Все вообще портреты Маковского писаны широкой, иногда даже слишком размашистой кистью; они отличаются изяществом, элегантностью, блестящим колоритом, что вполне к ним идет, особенно потому, что в большинстве случаев это все портреты аристократов и аристократок, графов, князей и знатных дам. Изредка иные из портретов бывают, к сожалению, немножко прикрашены. Лучшими, по выражению природы и личности и по изяществу колорита, следует, по-моему, признать большую картину, заключающую портреты матери, жены и детей художника (1872), портреты певца Петрова (1870), сенатора Веймарна, несколько портретов жены и детей художника (1881 и 1882) и, может быть, выше всего, грудной портрет императора Александра II, написанный одним горячим взмахом через несколько часов после кончины императора. По силе сосредоточенности эффекта, по горячности и мастерству исполнения я признаю этот талантливый, быстрый набросок достойным товарищем

к портрету Брюллова, написанному им самим (только рисунок у Маковского не безупречен).

В начале 60-х годов, одновременно со своей „Тайною вечерею“, принимается за портреты Ге. Но у него вышло только два замечательных портрета, и именно пока он был в Италии: сильно написанный портрет Герцена и портрет флорентинского доктора Шиффа. К сожалению, первый слишком красен. Все остальные его портреты, писанные позже в России, уже мало ему удались.

В 1865 году явился портрет купца Плешанова, написанный его сыном, художником малозначительным, но на этот раз создавшим нечто очень характерное и талантливое.

В 1867 году явился портрет канцлера Горчакова, написанный Келером, художником также не особенно даровитым, но проявившим здесь хорошую характеристику и краски очень замечательные. Последующие портреты этого художника: графа Зубова (1873), барона Фридрихса, в блестящей конногвардейской форме и в латах (1875), Е. И. Ламанского (1876) и другие оказались гораздо ниже по фактуре и натуральности. В них присутствует даже некоторая неприятная прилизанность.

С 1868 года берется за портреты Перов, до тех пор писавший свои великолепные картины лишь в малых размерах. Перов с первого же шага вышел мастером и все только с каждым годом совершенствовался. После него осталась целая галерея таких портретов, которые принадлежат к числу самых крупных его произведений и вместе — к числу значительнейших созданий всей вообще русской школы. Между ними портреты купца Камынина, Погодина, Достоевского, Даля, Писемского, Островского, Аполлона Майкова, Бессонова, написанные в интервале между 1868 и 1872 годами, — истинно великие создания. Перов почти вовсе не писал женских портретов, но зато мужские его портреты поразительны по присутствующей в них жизни, глубокому выражению особенного характера каждой отдельной личности, по необыкновенной простоте и естественности. Эти все люди живут и дышат.

Вслед за Перовым выступает на сцену другой портретист с громадным талантом — Крамской. Уже первый значительный его портрет, портрет Шевченки (1871), сразу показал, какой у нас новый портретист народился. В продолжение десяти лет, прошедших с тех пор, Крамской шел вперед быстрыми шагами. Сначала он как будто боялся красок или не любил их: многие превосходные портреты его товарищей по Академии написаны им в 1871 и 1874 годах еще одной сепией (Васильев, М. К. Клодт, Антокольский, Васнецов), но скоро он сродняется с краской все более и более и в последнее время владеет ею уже свободно и мастерски. Крамским писаны портреты личностей из всех слоев общества, от темных мельников (1873) и лесников (1874) и до высших аристократов русской мысли, интеллигенции и художественного или научного творчества. Везде он явился мастерским, глубоким выразителем натуры, характера, личности, душевного и интеллектуального облика.

Долгое время Крамской писал все только мужчин, преимущественно мужчин среднего возраста, и вовсе не писал стариков, детей и женщин; но потом это изменилось, и в последние годы он написал несколько женских портретов первоклассного достоинства. В ряду

множества портретов, написанных Крамским, — превосходных много, но самые замечательные, на мой взгляд, следующие: два портрета графа Льва Толстого (1873), передающие всю могучесть и простоту этого оригинального великого человека; живописца Шишкина (1874 и 1880: первый — во весь рост, среди поля; второй — поколенный); писателей Гончарова (1875) и Григоровича (1876), — второй неудовлетворителен по колориту, но неподражаем по характеристике и выражению человека, точно будто говорящего губами и глазами; жены художника (1877); певицы Лавровской (1878), на концертной эстраде и окруженной аплодирующей ей публикой; редактора „Прав[ительственного] вестника“ Данилевского; архитектора Богомолова; барона Гинцбурга; С. П. Боткина; но выше всех мне кажутся портреты: живописца Литовченки (1879) — поразительный по огню, страстности и жизненности, быстрого исполнения, похожего на экспромт, и еще одного литератора (1881), столько же поразительный по необычайной жизненности, как и по великолепному выражению тысячи мелких, отталкивающих и отрицательных сторон этой натуры. Такие портреты навсегда, как гвоздь, прибивают человека к стене.

Вскоре после Крамского выступил еще один художник с выходящим из ряда вон талантом: это Репин. Одно из первых крупных его созданий — большая картина, с множеством портретов русских, польских и чешских музыкантов, для концертной залы Славянского базара в Москве (1872), о которой говорено уже выше. Впоследствии, одновременно с большими своими картинами, он написал несколько замечательнейших портретов, играющих в ряду его произведений такую же роль, как портреты в ряду прочих произведений Перова. Главные между ними — мужские портреты: протодьякон (1877), Писемский (1881), Рубинштейн, народный певец Шеголенков, писатель Фет, живописец Пахитонов, горбун-нищий, сектатор Сютаев (все — 1882). Но есть также и превосходные женские портреты; высший между ними — портрет жены художника, сидящей в кресле (1882). Но, по-моему, самый талантливый, самый огненный, самый вдохновенный и поразительный по кисти — это грудной портрет Мусоргского, написанный в 1881 году в Николаевском военном госпитале, во время смертельной болезни этого композитора, в три приема, всего за несколько дней до его кончины. Этот портрет — один из величайших chefs d'oeuvre'ов русской школы.

В 70-х годах, живя в Париже, Харламов написал несколько превосходных портретов; лучший из них — портрет знаменитой Виардо Гарсии, в манере Рембрандта, особенно пристально изученного Харламовым.

Наконец, последним явился Ярошенко. Его портреты: собственной матери (1877), полковника Попова, нескольких молодых людей и девиц, доктора Сердечного, г-жи Савенковой (1882) и т. д. превосходны по простоте, натуральности, по переданному характеру. Этого художника можно назвать по преимуществу портретистом современного молодого поколения, которого натуру, жизнь и характер он глубоко понимает, схватывает и передает. В этом главная его сила.

VIII

Пейзажная живопись — одна из лучших слав русского искусства, давно признаваемая уже и в остальной Европе. И все-таки действительно талантливые пейзажи появились у нас недавно, лишь с царствования императора Николая I. Старинные наши живописцы, впрочем, заботившиеся об одной Италии, изображавшие одну ее природу или старавшиеся перенести к нам Италию, все эти Щедрины, Алексеевы и т. д., все были подражателями Пуссенов, Клод Лорренов, Сальваторов Роз, Рюйсдалей и иных и пользовались в свое время великой репутацией, но были ужасны по своей деревянности, классичности и табакерочной живописи.

Проблески чего-то лучшего проявил, в начале 30-х годов, Лебедев, впрочем, тоже признававший одну Италию. После него у нас довольно долго держалась школа подражателей Калама. Но явился Айвазовский и создал свою собственную манеру, принес свое собственное поэтическое чувство и свой собственный взгляд на природу; к несчастью, его манера впоследствии перешла почти в рутину. Однако же в 60-х и 70-х годах он написал несколько хороших, своеобразных картин: „Овцы, загнанные в море“ (1861), „Буря под Евпаторией“ (1861), „Буря у берегов Черного моря“ (1875), „Перед стрижкой овец, на берегу Черного моря, в Крыму“ (1878), „Черное море“ (1881) и другие.

Другой художник, унаследованный еще от царствования Николая I, — Боголюбов. Лучшие его картины написаны, однако же, в последние двадцать пять лет. Несколько видов Петербурга со взморья и с Невы, особенно чудесный его „Ледоход“ (1873), „Москва“ (1875 и 1878), „Вид из Трувиля“ (1878), „Венеция“ (1879), „Нижний-Новгород“ (1879), „Фрегат в бурю“ (1875), „Битва при Гангеуде“ (1876), „Дело Скрыдлова“ (1882), — последняя картина одна из самых капитальнейших, и другие — вот что составляет богатый вклад этого художника.

Барон М. К. Клодт — живописец поэтических сельских настроений. Великолепные его „Осень“ (1863) и „Поддень“ (1870), „Вечерний вид в деревне“ (1874), „Аллея в березовой роще“ (1867), „Закат солнца“ (1874) и многие другие картины — превосходны.

К той же эпохе 60-х и 70-х годов относятся лучшие создания Шишкина, главный объект которого — лес, в бесчисленных его видах, сценах и проявлениях. „Лес на острове Валааме“ (1860), „Окрестности Москвы“ (1872), „Березовый лес“ (1872), „Сосновый бор“ (1872), чудесная его „Лесная глушь“ (1872), „Еловый лес“ (1876), „Горелый лес“ (1878), „Дубовый лес“ (1877) и множество других превосходных пейзажей появлялись постоянно на выставках Товарищества передвижных выставок.

Жена и ученица Шишкина, г-жа Лагода-Шишкина, обещала сделаться одной из самых талантливых наших художниц, — к несчастью, она была слишком рано унесена смертью. Ее произведения изящны, правдивы и поэтичны; довольно указать на ее „Этюд леса“ (1880) и „Тропинку“ (1881). Другие наши пейзажистки (г-жи Маковская, Куриар и Юнге) занимаются не без успеха и даровитости своим делом.

Необыкновенно талантливый Васильев начинал, как немногие, и умер от чахотки, едва успев написать несколько картин. Зато картины

эти — истинные chefs d'oeuvre'ы по натуральности и правдивости: „Зима“ (1870), „Оттепель“ (1871), „Мокрый луг“ (1872), „Взморье“ (1872). „Оттепель“ — совершеннейшее его произведение.

Саврасов особенно знаменит по своей поэтической картинке „Грачи прилетели“ (1871), но у него есть еще несколько хороших картин: „Близ Сухаревой башни“, „Весна“ (1872), „Зима“ (1873), „Лосиный остров в Сокольниках“ (1878) и другие.

Клевер долго изображал, впрочем очень талантливо, все только зиму, деревню и красный закат солнца на горизонте; в последнее время он значительно расширил свою программу и стал брать сюжеты гораздо более разнообразные. Лучшие его новейшие картины — „Сумерки“ (1879), „Лес“ (1880), „Лесная глушь“ (1880), „Поздней осенью“ (1881).

Ученик Боголюбова и художник, манера которого иногда похожа на манеру его учителя, Бегров написал до сих пор несколько прекрасных и сильно живописных видов: „Гавань в Гавре“ (1876), „Устье Невы“ (1879), „Нева, вид на Бердов завод“ (1879).

Н. Е. Маковский, талантливый, как все его семейство, написал немало прекрасных видов. Лучшие между ними: „Нижний-Новгород“ (1878), „Деревня“ и „Каирские виды“.

Мещерский писал хорошие и довольно своеобразные пейзажи со льдом и льдинами, иногда эффектно освещенными солнцем; Дюккер — очень талантливые виды из прибалтийских местностей.

Орловский писал равно прекрасно неаполитанские и крымские, среднерусские и севернорусские пейзажи, лес и берег морской, парк и покос, болото и деревню, кавказские ручьи и малороссийские хуторки; к сожалению, его картины стали в последнее время слишком многочисленны, а это иногда наносит ущерб искренности и поэтичности впечатления, оконченности работы.

Волков — один из самых симпатичных пейзажистов наших: его „В лесу по весне“ (1877), „Старая просека“ (1879), „Топкое болото“ (1879), „Лес на болоте“ (1881), „На рассвете“ и „Тихий день“ (1882), — во всем этом часто есть немало поэтичности.

От всех этих пейзажистов совершенным особняком стоит Куинджи. Он не отличается ни глубиной, ни шириной постижения; изображение разнообразных составных форм пейзажей: деревьев, земли, воды, — не всегда у него непогрешимо, но световые эффекты солнца и луны почувствованы и передаются им с такой оригинальностью, правдой, поэтичностью и новизной, которые для всех остальных пейзажистов почти вполне недоступны. Если бы он написал только свой „Вид Финляндии“ (1873), „Забывтую деревню“ (1874), „Степь“ (1875), „Чумацкий тракт“ (1876), — он был бы только хороший пейзажист, каких можно указать еще несколько. Но после „Лунной ночи в Украине“ (1878), „Леса“ (1878), „Березовой рощи“ (1879), „Ночи на Днепре“ (1880) он отделился от всех прочих товарищей своих и пошел по своей собственной, крайне оригинальной дороге. Успех его в публике был громаден. Каковы бы ни были недочеты в таланте Куинджи, — несомненно, что он внес новую ноту в искусство, и его „открытия“ должны непременно сделаться достоянием всех школ и всех пейзажистов.

Некоторыми частями своей техники, огненным освещением и разными внешними приспособлениями своих выставок Куинджи отчасти

соприкасается с декорационной живописью в театре и панорамах. На него часто за это нападали. Я, со своей стороны, ничего не нахожу в этом оскорбительного, ни предосудительного для искусства: может быть, впоследствии все художественные выставки будут пользоваться этими вспомогательными средствами, особенно тогда и там, где не хватает солнца и дневного света. Смелость и почин Куинджи кажутся мне вполне превосходными.

Что касается до собственно декоративной живописи, то в течение последней четверти столетия здесь выразился очень значительный успех и сильное движение вперед.

Пейзажные декорации Бочарова и архитектурные Шишкова, чрезвычайно многочисленные и потому здесь не перечисляемые, — это создания крупных и своеобразных художников. Всего больше они проявили таланта при постановке глубоко национальных опер: „Жизнь за царя“, „Руслан“, „Русалка“ — Глинки, Даргомыжского и следовавших за ними прочих новых наших композиторов. Превосходна также была постановка и некоторых драм, всего более — „Смерти Ивана Грозного“ графа Алексея Толстого; кроме талантливых наших декораторов, в этой постановке принимал величайшее участие такой крупный талант, как Шварц, точно так же, как в постановке „Руслана“, в 1871 году, принимали значительное участие талантливые архитекторы Горностаев (И. И.) и Гартман; этот последний — также в постановке „Вражьей силы“ Серова (1872) и некоторых балетов того времени.

Настоящий обзор представил, я надеюсь, не взирая на свою быструю, достаточно материалов для доказательства того, как сильно и своеобразно развилось наше искусство в последнюю четверть столетия. Подъем духа у общества благотельно отражался на художниках и их созданиях. Они все более и более захватывали жизнь в свою область. Теперь остается только ожидать, что с каждым годом подъем и разрастание духа у художников будет только увеличиваться. Надо им желать, чтоб, при несомненной оригинальной их талантливости, наши художники еще пристальней осмотрелись вокруг себя и наметили себе, как материал, как объект изображения, сотни и тысячи сюжетов, до сих пор все еще не тронутых и в высшей степени значительных. Мелкие сцены и события, как иногда ни интересны, должны будут все более и более отходить на дальнейший план и давать место таким сценам и событиям, где на сцене — жизнь, люди и характеры самого последнего времени. Здесь трагедия и комедия неистощимы.

НАША СКУЛЬПТУРА

I

Если принимать в соображение только внешний вид скульптурных собраний на больших выставках, всего более на выставках всемирных, и верить всему тому, что пишут в многочисленных томах своих художественные критики и писатели об искусстве, то непременно пришлось бы подумать, что скульптура представляет собой одно из самых цветущих искусств нашего времени. И действительно, масса статуй,

бюстов и всяческих рельефов везде громадна и с каждым днем все более растет по количеству. На ежегодных парижских выставках, всегда столь многочисленных, бывает налицо целый лес больших глыб, мраморных и бронзовых, изображающих мужчин и женщин, стариков и детей древнего, среднего и нового времени, то с крыльями и в античных плащах и прическах, то в новейших юбках и мундирах. Какая повсюду масса мифологических и исторических имен, сколько героев с громкими именами, сколько фигур без всяких громких имен, а только с обозначением той лямки, которую эти люди тянут в жизни: „Жнец“, „Рыбачок“, „Пряха“, „Нищий“, сколько остроумных или чувствительных аллегорий, и, в pendant ко всем этим каменным или медным батальонам, какая масса бумажных стоп, написанных и отпечатанных во славу тех созданий! Все тут разобрано: какой именно стиль в скульптуре у той нации, какая особенность и преимущество у этой и как они все вместе благоденствуют и процветают. А почему процветают? Потому, что не хотят знать истинной правды природы, держатся добрых старых традиций, условных правил, потому, что не отступают от того, что давно уже установлено, и именно установлено теми, кто получше нашего был, к кому мы должны стремиться всем сердцем, всей душой, всем помышлением. Известный Шарль Блан говорит: „Самая превосходная скульптура производится во Франции, а почему? Потому, что скульптура — искусство формалистическое, живущее преданием и могущее процветать только там, где хорошо его передают. Необходимо прилежное учение, результаты которого передавались бы из рода в род; необходимо то постепенное и долгое очищение вкуса, которое позволяет подняться от непосредственного воспроизведения природы (натурализма) мало-помалу к идеалу“ („Les artistes de mon temps“). Другой — тоже очень известный — французский художественный критик, Шено (Chesneau), отдавая отчет о всемирной выставке 1867 года, говорит: „Если есть на свете искусство, которому следует отделаться от узкой реальности, — это всего более скульптура. Некрасивости и телесные недостатки человека могут иметь свою живописность и изящество; старая испанская школа не брезгала ими, но скульптура энергично ненавидит все безобразное: мрамор пригоден только для безусловной красоты. Притом эта красота находит свое высшее выражение только в нагом теле“ („Rapport du jury international“). Еще один очень известный французский писатель о искусстве, Монтеглон, говорит о скульптуре, по поводу всемирной выставки 1878 года: „Она у нас идет из древности, она стоит твердо; она постоянна, она долговечна. У нее всегда были мастера и истинные создания (не то, что в нашей живописи); никогда не было здесь ни пробелов, ни падений; она идет непрерывной цепью, она и изменяется-то лишь в смысле своих же преданий“ („L'art moderne à l'exposition de 1878“). Тут же, насмехаясь над новейшими попытками реализма в скульптуре у итальянцев, он говорит, что все это либо „ничтожные мелочи“ (puérités), либо „непристойности“; что тут проявляется лишь временная мода и такая болезнь, которая „убьет своих adeptов, если они будут продолжать испивание этой зловредной анисовки“, что этой моде не надо даже придавать серьезного значения: „сама пройдет“. Таких примеров из писателей французских и немецких я могу привести очень много. Все эти писатели

твердят, что скульптура процветает ныне в Европе, и именно потому, что не изменяет старинному, классическому направлению. Если же где от него отходит в сторону, то это есть только вред и заблуждение.

По-моему, напротив, дело стоит совсем иначе. Я думаю, что скульптура — самое отсталое искусство нашего времени. Я уже не раз высказывал это в печати и нынче, обозревая нашу собственную скульптуру за целую четверть столетия, не нахожу причины изменить старинное свое мнение. При этом мне кажется, что отсталость скульптуры прямо происходит от тех качеств, которые всего более в ней хвалят: от ее консерватизма и упорного рабства перед законами и привычками старинных эпох. Нечего хорошего ожидать там, где жизнь давным-давно переменялась, а формы для выражения будут оставаться старинные, соответствующие совсем иному образу мыслей, совсем иному складу понятий, совсем иному уму и степени образованности. Кто способен держаться старых форм, явно ничего не разумет в том, что делается нового на свете, и одинаково слеп и глух к тому, что кругом его происходит. Художник с таким непониманием и равнодушием ровно ничего не стоит, какую бы виртуозностью он ни сверкал нам в глаза, а что сказать про не виртуозов, которых всегда и везде тьма тьмущая и которые составляют главный контингент художественных деятелей!

Мало есть нынче на свете вещей скучнее и несноснее, чем хождение по залам со статуями и бюстами. Так называемые у скульпторов „красота“, „грация“, высокие и нежные „чувства“ — совсем не то, что красота, грация и чувство у прочих смертных. Нет, это снадобья совершенно особенного склада и устройства. Скульптор состоит под начальством множества уголовных статей особенного свода законов: того не смей и этого не смей, этого не трогай, о том не помышляй, не то ты — не скульптор и не истинный достойный сын своего искусства. Полицейских шлагбаумов для скульптора — на каждом шагу миллион, и он весь свой век ходит как шальной, со спутанной головой и руками. Большинство между ними, однакоже, довольно скоро привыкают к своей горемычной доле, даже ухитряются довольно расторопно бегать в кандалах и веруют от всей души, что так оно и быть должно и иначе быть не следует. Войско скульпторов — самое дисциплинированное, самое вымуштрованное войско, твердая опора консерватизма, люди, лишённые всякой здоровой мысли и смелой интеллектуальной инициативы. Может быть, это все — оттого, что они весь свой век какие-то крепостные: им вечно что-то заказывают и приказывают, они вечно должны хлопотать, чтобы кому-нибудь угодить, на кого-то потрафить, и от этого-то они и выходят теми печальными субъектами, какими почти всегда мы их видим. Кто имеет несчастье быть скульптором, тот одного только и ждет, когда сам не сочиняет нелепых Психей и вакханок, чтобы ему что-нибудь поскорей заказали: либо статуи для триумфальных ворот и памятников, либо какие-то старинные выцветшие аллегии и мифологии, в которых нет здравого человеческого смысла ни на копейку, либо бюсты живых, либо надгробные памятники мертвых. Но что же это все такое? Прославление, прославление и прославление — и никакой другой ноты! Много ли тут будет истинности налицо? Бедный скульптор вертись,

поворачивайся, как знаешь, вытискивай из своего мозга какую хочешь чепуху, только было бы „прославлено“, только бы ласкало глаза, как леденец ласкает небо. Ни смысла, ни правды, ни глубокого вникания в натуру, в человека, ничуть от него не требуется. „Прославляй“ — и basta! Нужды нет, что покойничек был ахти какой зверь, волк или лисица, неведьда или ничтожество, негодяй или сама фальшь, — „прославляй“ его, „прославляй“ на кладбище, в дому или на площади. И чтобы непременно было это твое прославление „красиво“ и „благородно“, — не то ступай вон, и никаких других заказов, „монументальных“, тебе уже более не будет. На то ты „скульптор“. Какая разница в сравнении с живописцем! С того кто же нынче станет требовать „прославления“ и „благородства“ во что бы то ни стало? Тот не в пример свободнее. Портрет написать — он напишет, правда, хоть с кого угодно, но в торжественном и прославительном смысле — не очень-то, а торжественную и прославительную картину на какой ни попало сюжет писать — уже и вовсе не станет. У скульпторов иначе. У них никакой совести, никакого убеждения, никакого образа мыслей не полагается. На них что хочешь вали! С них даже вообще мыслей никаких не спрашивается. Им все одно. Какая странность! Ведь, кажется, и скульпторы, и живописцы сидели на одной и той же скамейке, когда учились, одни уроки слушали, перед одними и теми же „великими“ оригиналами карандаши чинили, но потом — какая громадная разница вышла, просто непостижимо. Что значит по крепостной дороге пойти! Еще отроду, кажется, не видано скульптора, который бы от какого-то заказа и задачи отказался, потому что они ему антипатичны. Скульптору — все хорошо!

Этот порядок ведется на свете уже очень давно, он везде один и тот же многие столетия. Не нам, конечно, было нарушать его. Мы ведь почти всегда только „покорные“ были, в скульптуре — еще более, чем в чем бы то ни было. Наша скульптура вечно волочилась по старым дорожкам: что в Европе делалось, то и у нас повторялось. От этого-то нашу скульптуру в Европе никогда до сих пор ни в грош не ставили, и поделом. Какая им там всем надобность была смотреть на посредственные или плохие копии и подражания, когда этого самого добра у них и у самих выше головы было. Мы разводили у себя категории, иногда доказывали разные сорта и вышины русских скульпторов, но их всех гуртом считали ни во что все западные соседи и просто так-таки и говорили, что русской скульптуры на свете вовсе нет. С нас больше, чем с кого бы то ни было в целом свете, прежде всего требуют „национальности“, своеобразности и оригинальности. Где всего этого у нас налицо нет, там прощай все остальное: нам ставят нуль. Что другим зачастую прощается, то нам — никогда. И мы можем, после того, сколько угодно указывать на то, что мы всех этих наших художников посылали надолго за границу, что с большими тратами продержали их столько-то лет в Риме, Флоренции, Париже, — ничто не помогает, и мы со своей скульптурой бываем всегда начисто вычеркнуты из почетных списков. Достойное наказание раболепства и подслуживания.

У себя дома, среди массы народной, дело шло не лучше. Все чувствовали слишком мало почтения к таким художникам, у которых ремесло — быть „прославителями“, которые равнодушны и апатичны

к чему угодно на свете, которые добровольно вытравили из себя, еще с юности, всякую мысль, чувство, душевное движение и порыв.

Мне, пожалуй, скажут, что я неправ: тут, мол, все дело только в малом таланте являвшихся до сих пор у нас скульпторов. Будь они подаровитее, — и все было бы иначе. Какой бы там ни был образ мыслей у этих людей, они больше бы значили при таланте и их гораздо больше бы ценили в Европе и у нас дома и т. д. Я с этим никогда не соглашусь. Не в одном только таланте состоит все дело в искусстве. Для него есть что-то такое, чего не заставить забыть, чего не заменит никакой талант, никакое мастерство, никакая виртуозность, что-то такое, без чего все они мертвы и ничтожны будут: это — здоровое, светлое, прямое чувство, мысль, понятие жизни. Посмотрите на многое множество наших живописцев последней четверти столетия: сколько есть между ними художников с талантом умеренным, вовсе не особенно великим и глубоким, но они были самостоятельны, ни на каких они бар не работали, делали, что сами хотели, потому что вот то и это чувствовали, вот тем и этим были наполнены, и их картины, даже картинки, всегда имели и будут иметь значение, притягательную силу, прелесть. Сколько человек, из наших скульпторов, за целых лет сто, могли бы сделаться чем-то важным, интересным и значительным, если бы у них была своя мысль, свое чувство, свое настроение и если бы они не были заражены тем злокачественным скульптурным поветрием, которое так давно свирепствует в Европе!

Лучший из скульпторов николаевского царствования, Ставассер, не пошел дальше „Русалки“ и других подобных же мифологических дребеденей, где, конечно, проявилась его грациозность и способность к формальной красивости, даже некоторая талантливость, но где настоящей жизни, ее правды, задач и требований не было и тени.

Когда в 1855 году началось новое царствование, положение русской скульптуры было самое плачевное. Она все только состояла из заказных памятников или из академических программ. Художники сами собой ровно ничего не предпринимали. Им и в голову не приходило никакой своей задачи. Одни из них были уже профессора, другие готовились профессорами быть, поскорее получать монументальные заказы, как их старшие учителя и предшественники. Казалось бы, что может быть лучше, как „монументальные заказы“? Ведь на них все надежды везде возлагаются, а когда их нет, то всегда говорят: „Вот от этого-то искусство и не может итти!“, а на поверку, однакоже, выходит, что сколько угодно давайте самых монументальных заказов, ничего путного все-таки не выйдет и искусство все-таки ни с места не тронется. Витали, Пименов, граф Толстой, барон Клодт — эти ли еще все могли бы на что-нибудь жаловаться, ссылаться на отсутствие крупных заказов? И все-таки ничего из этих заказов не вышло.

Витали, прежде делавший прилизанных и преглупых Венер, не нашел ничего лучшего, как примкнуть к Брюллову, когда ему дали делать множество статуй апостолов, множество разных барельефов и целых два громадных фронтона для Исаакиевского собора. Он вылепил, прямо под диктовку Брюллова, свои многосаженные бронзовые треугольники, со всегдашней его смазливостью в линиях и складках,

но также и с его отсутствием природы, чувства и выражения: вместе с тем, по всегдашней манере своего учителя, — не упустил случая соорудить бронзовый комплимент современным властям. Византийскому императору Феодосию и его жене, императрице, он дал черты лица императора Николая I и императрицы Александры Феодоровны, святому Исаакию Далматскому — черты лица митрополита Серафима, византийским царедворцам Сатурнину и Викторию — черты лица министра двора князя Волконского и президента Академии художеств Оленина, византийскому архитектору — черты лица француза Монферрана. Такие подобострастные замашки никого тогда не удивляли, хотя все насмеялись над Византией и византийством. Брюллов был профессор на такие подслуживания.

Граф Толстой, прежде когда-то рисовавший историю „Душеньки“ (т. е. Психеи) точь-в-точь на манер Флаксмана и представивший всю войну 1812 года в виде сухих и несносных классических барельефов, на античный манер, только в русских кольчугах и шлемах, теперь вылил из бронзы двери и разные, будто бы „исторические“ из русской истории, барельефы для того же Исаакиевского собора, фигуры которых были колоссальны по размерам (здесь двери, говорят, — самые громадные по размерам двери в мире), но все это было ничтожно по мысли и творчеству, расслабленно-сладко по выражению.

Пименов всегда считался у нас великим талантом. Еще при самом дебюте своем, еще учеником, он в 1836 году вылепил статую „Русский парень, играющий в бабки“, которая разом стала знаменитостью и считалась тогда верхом национальности и талантливости, так что даже удостоилась прелестного четверостишия Пушкина, но в которой, тем не менее, все было условно-академично и ни на одну иоту не национально. В продолжение долгого житья в Италии он только и сумел создать, что „Мальчика, кормящего птичку“ и „Мальчика, просящего милостыню“, в которых опять ничего не было, кроме изучения модели. Что это за мальчики просят милостыню и кормят птичку голые, где это люди являются такими „общеармейскими“ типами, не приуроченными ни к какому времени, ни к какому народу, ни к какому месту, ни даже ни к какому действительному чувству, — чистыми алгебраическими, отвлеченными величинами, без вкуса, цвета и запаха, без какой бы то ни было истинной жизни и правды? Последние создания Пименова, уже профессора, в царствование императора Николая I, были, в самом деле, русские профессорские, т. е. в известной степени умелые по технике, но итальянские по манере и равняющиеся нулю по творчеству и по содержанию. Это были колоссальные горельефы из бронзы над боковыми приделами в Исаакиевском соборе: „Преображение“ и „Воскресение“. Смотри на них, вы, наверное, могли воображать себе, что вы стоите в одной из римских церквей иезуитской эпохи и в стиле рококо. Формальность, безвкусие и казенщина создания — вот главные качества этих бронзовых гигантских отливок, стоивших русской крестьянской спине страшных денег. Но Пименов глубоко гордился ими, считал, что наделил тут русское искусство капитальными, вековыми произведениями, и я помню, как в наших тогдашних беседах он с особенным самодовольством указывал мне, на гипсовых слепках, в залах Академии художеств, на жест апостола Иоанна, проснувшегося и прислушивающегося к неизвестному

ему шороху, пока у него за спиной возносится на небо господь Иисус Христос, совершенно по итальянскому риторическому рецепту.

Увы! Россия не разделяла ни восторгов, ни удивления бедного Пименова: тогда, четверть века тому назад, никто у нас не обращал внимания на эти итальянские изделия, а теперь никто, кажется, более и не знает, что есть эти скульптуры на свете.

С этими произведениями перевалил из одного царствования в другое. Ему, как капитальному русскому скульптору, поручено было вылепить конную, огромных размеров статую императора Николая I для николаевской залы Зимнего дворца. Он его представил в виде святого Георгия, в римских латах, в шлеме, с голыми руками и ногами, но с чертами лица императора Николая, скачущим на коне и вонзающим длинное копьё в распростертого на земле дракона. Когда я спрашивал в то время Пименова, кого именно он разумеет под этой крылатой, но, повидимому, довольно слабой и безвредной гадиной, он отвечал, что это — „крамола европейская вообще, и в особенности крамола Венгрии против своего законного государя, которую, по счастью, император Николай раздавил с такой энергией и гениальностью“. Вообще группа не лишена была некоторой внешней благовидности, но все вместе было ординарно, как магазинный пресс-папье, конь был короток, дракон — ничтожен и мизерен, сам всадник — академичен.

В это же самое время Пименов затевал другой еще проект памятника, опять в честь императора Николая I, которого он особенно любил и уважал: это — памятник на площади перед Исаакиевским собором. Он хотел представить императора верхом, в конногвардейском мундире, скачущим как бы по направлению к собору и снимающим перед ним каску с головы. Когда Пименов спрашивал моего мнения об этом проекте, я отвечал, что, дескать, благочестие и религиозность всегда составляют капитальнейшие качества, но нельзя же русского императора, на его вековечном памятнике, представлять состоящим из одного этого качества. Тогда Пименов рассердился на меня и объявил, что никакой другой момент так не подходит для памятника императору, как тот, где самая „высокая земная власть отдает почтение той власти, которая еще выше“. Впрочем, этот проект не был принят, и памятник исполнен по проекту скульптора барона Клодта и архитектора Монферрана.

Монферран был вообще зачинщиком этого памятника. Он первый его предложил. Исаакиевский собор только что был им кончен, и ему требовалось предпринять другое, тоже не мелкое создание. Он составил проект памятника в том же бездарном стиле времени упадка европейского искусства, в каком выстроил свой собор; по углам поставил четыре женские фигуры, аллегории, в классических драпировках, изображающие разные великие добродетели: „Правосудие“, „Силу“, „Веру“, „Мудрость“, и придумал этим фигурам дать лица императрицы Александры Феодоровны и трех ее дочерей — великих княжен Марии, Ольги и Александры Николаевны. В промежутках между этими фигурами помещены барельефы московского скульптора Рамазанова, лишенного всякого дарования и, конечно, ничуть не способного справиться с задачами из реальной грозной действительности, каковы „Сцена на Сенатской площади 14 декабря 1825 года“ или

„Сцена народного волнения на Сенной, во время холеры, в 1831 году“, после того, как он весь свой век лепил в Риме и Москве только каких-то „фавнов с козлятами“ и тому подобное. Главная фигура на вершине памятника, сам император Николай I, была вылеплена Клодтом так, как только способен был этот добродушный, аккуратный труженик, ни одной чертой своего существа не художник-создатель.

Настоящее дело Клодта было лепить лошадей, и он всю жизнь выполнял это отлично. Четыре довольно красивых коня на дыбах на Аничкином мосту и сотни всяких других коней, бегущих, скачущих и идущих шагом, но не примкнутых ни к какому особенному событию, ни сцене, наполнили долгие годы его скромного творчества. И вдруг ему выходит поручение: делать памятник Крылову. Полагалось, что в памятнике Крылову главное — изображение всяческих животных: слонов, медведей, львов, баранов и ослов, лягушек, обезьян и аистов, а барон Клодт умеет, мол, кроме лошадей, лепить также и их всех. Значит, ему и делать памятник Крылову. Сам Крылов — на придачу. Притом же ведь Клодт вылепил четырех натурщиков, в идеальном виде, при своих конях на дыбах. Но, несмотря на все это, памятник, dokonченный и открытый уже в начале царствования Александра II, вышел недурен, звери были вылеплены с большой правдой, в самом деле с натуры, с очень ловкой передачей их поз, привычек и движений, и все вместе составляли какой-то оригинальный мохнатый копошащийся сундук. Барельефы-медальоны, вставленные между ними (человеческие фигуры), были очень плохи, самая главная фигура, конечно, была тоже не особенно художественна по созданию, но проста и естественна. Великая заслуга Клодта состояла в том, что он *первый* у нас представил своего героя во всей естественности действительной будничной жизни. До Клодта императоры, полководцы, писатели являлись у нас на памятниках все только в классическом, лжеантичном виде, в латах и тогах, которых они никогда и не нашивали, пока были живы; когда же, в последнее время, им решились надеть действительный мундир и платье (как, например, на памятниках Барклая-де-Толли и Кутузова перед Казанским собором), то наброшенные сверху шинели играли роль античных плащей и тог и должны были скрыть все недостойнство и презренность нового костюма и превратить фигуру в нечто, все-таки приближающееся к античным преданиям. Не нужно говорить, что, при этих маскарадных эволюциях, позы, жесты, движения строго уберегали ту самую театральность, балетность и неправду, которые царствовали еще в скульптурах екатерининского и александровского времени: в „Суворове“, рококо, Козловского (у Троицкого моста, в Петербурге) или в академических „Минине и Пожарском“ Мартоса (на Красной площади, в Москве). Клодт попробовал что-то совсем иное. Его Крылов сидит перед нами, на камушке, в ежедневном своем сюртуке и панталонах, отяжелевшим, добродушным разгильдяем, каким он в самом деле под конец жизни был, без всяких прикрас и без малейшей идеализации. Положим, что не сам Клодт выдумал такую правдивую реальность в скульптуре, у него уже были перед глазами знаменитые примеры: гремевший тогда вдоль и поперек всей Европы памятник Фридриху Великому в Берлине Рауха, открытый в 1851 году, и многочисленные подражания его стилю. Наш барон Клодт только ловко подхватил заданный тон, уже пропаганди-

руемый тогда по всей Европе, но и за то ему великая честь и спасибо; наши прочие скульпторы и столько-то не умели и не хотели сделать и продолжали свои греческие и римские классические маскарады; свидетель тому — святой Георгий Пименова, даже много лет спустя, и разные другие создания 50-х—60-х годов.

Фигуру Николая I барон Клодт представил на монферрановском монументе с такой же правдой и реальностью, как прежде Крылова. Он изобразил императора на красивом и резвом коне, в блестящей конногвардейской форме, эффектно скачущим, словно на одном из тех торжественных майских парадов на Царицыном лугу, до которых он такой был охотник. Идеальной монументальности и творческого таланта тут было мало, но зато — много искренней действительности, и эта статуя, независимо от плохого пьедестала, гораздо более характерна и гораздо более значит в исторически портретном отношении, чем скульптуры всех Виталиев, графов Толстых и Пименовых в целом Исаакиевском соборе.

После нескольких лет антракта, где скульптура замолкла и как будто совсем ступевалась, явился у нас художник, который вдруг придал ей особое оживление и заставил о ней много говорить. Это был Микешин. Он был, в течение 50-х годов, живописцем-баталистом и, точно так же как барон Клодт, в юности своей не помышлял ни о каких памятниках: как у того вся забота была о лошадях, так у Микешина вся забота была единственно только о „конных грендерах в деревне“, „лейб-гусарах на водопое“ и тому подобных картинах баталического рода, на которые был тогда большой спрос. В 1855 году он написал картину из времени крымской кампании: „Дело при Башкады-кларе“ (впрочем, по привычке всех тогдашних баталистов, написал, не видев собственными глазами), за что получил вторую золотую медаль; после этого он стал мало-помалу переходить к „историческому“ роду живописи и написал в 1857 году „Падение литовской крепости Пиллоны“. В 1858 году Академия дала ему уже первую золотую медаль за картину „Тилли в Магдебурге“, конечно, за ее цветистое и размашистое письмо, за оживленность групп (впрочем, довольно вычурных и мелодраматичных). И вот, после этого, Микешин круто повернул и внезапно сделался скульптором.

Это произошло в ту самую минуту, когда все у нас сильно были заняты идеей о памятнике тысячелетию России. Проектов было представлено на конкурс, по-всегдашнему, множество, и все они, тоже по-всегдашнему, были банальны или бездарны. Проект Микешина выгодно отличался от них некоторой новизной и свежестью. Все тогдашнее академическое начальство пришло в великое восхищение и, сочтя Микешина громадным талантом, родившимся прославить Россию, поспешило дать ему многотысячный заказ. Памятник стоит вот уже двадцать лет на месте. Но на что он? Кому он нужен? Даже видит ли его кто-нибудь, в его углу в Новгороде? Кроме напрасно потраченных денег тут ничего не вышло: печальное подражание мюнхенской затее, статуе „Бавария“. Эта тоже понапрасну стоила пропасть денег и никого в целом мире не оставила довольным. Но только наш памятник задумал перещеголять немецкий памятник и глубокомыслием, и великим значением. В чем же состояли тут глубокомыслие и великое значение? В том, что общий контур памятника представляет вид

„колокола“, а главный его пункт, вершина, состоит из „державы“, вокруг которой стоят разные наши исторические фигуры. Что же хорошего, что умного во всех этих загадках, аллегориях и таинственных отвлеченностях? Если не рассказать их заблаговременно зрителю, он их никак сам собой не возьмет в толк. А если и отгадает, то что же в этом будет проку? „Праздная, праздная игрушка!“ — будет он сначала говорить, обходя со всех сторон памятник. „Да еще и малохудожественная игрушка!“ — скажет он потом, взглядевшись попристальнее. И в самом деле: кстати ли нынешнему искусству мешать в одно место историю вместе со сказками и выдумками? К лицу ли ему теперь представлять, например, Петра Великого в историческом, действительном его костюме, кафтане и ботфортах, и тут же — с каким-то мифологическим старомодным „гением“ за плечами, который толкает его в спину и показывает перстом, куда ему итти и что делать? Не угодно ли эту школьную париковскую завитушку растолковать кому-нибудь из народа, для которого, как всегда говорится, прежде всего и сотворен монумент! Но что за карикатура и что за бессмысленная несообразительность — представлять, что великий человек идет и действует не сам по себе, не по собственному решению, задумыванию и мысли, а по указанию какого-то прилетевшего неведь откуда на птичьих крыльях книжного божества. И все это, вдобавок, в двух шагах от христианского ангела, держащего крест, и аллегорической „России“, стоящей на коленях с каким-то щитом. Какая пестрая каша из старинных учебников, какое тощее воображение бабушкиных времен! И что это за Петр, по-балетному положивший себе руку на грудь! Ливонец в латах лежит на полу, подле Ивана III, в самой изысканной, придуманной позе; прочие русские владыки вправо и влево от Петра, интересные разве только по историческим своим живописным халатам, вытянулись, ничтожные и бесцветные, никому ни одной своей чертой не интересные, и (как я, при самом же начале конкурса, говорил в „Современной летописи“) только стоят около „державы“, будто около самовара, задом, и греются. Некоторые ученые (например, Булаев, в „Нашем времени“, 1862) с негодованием нападали также на полную „ненародность“, односторонность памятника и на совершенную неудовлетворительность в выборе его действующих лиц. Но каких денег стоила России эта пестрая игрушка!

Памятник императрице Екатерине II Микешина есть в некотором роде повторение памятника тысячелетию. Та же общая форма „колокола“ (как-то особенно почему-то ласкающая воображение Микешина), но только с той разницей, что колокол на этот раз не большой и не широкий, а узенький и длинный, — скорее „колокольчик“. По счастью, ни аллегорий, ни классических божеств никаких тут налицо нет. Впрочем, фигура Екатерины II столько же мало дает понятия об оригинале, как фигура Петра I предыдущего памятника о своем оригинале: там великий император представлен с каким-то плохим риторическим жестом, совершенно чуждым его простой, правдивой и русской натуре, с какой-то театральностью и напыщенностью во всей позе; здесь императрица, в действительности маленькая и толстенькая, изображена громадной гигантшей, аффектированной и позирующей, словно плохая модель. Скипетр она держит в высшей степени безобразно и нескладно, а если сбоку смотреть, — вся фигура точно

падает вперед. Исторические личности, рассеявшиеся под фигурой императрицы Екатерины, сидят вовсе не как живые тяжелые старики, а как виньетки из модной иллюстрации. Державин вытягивается сбоку точно палка, Суворов карикатурно согнул колено, и все это спиной кругом пьедестала, имеющего вид „стакана“, который заменяет здесь „державу“ из памятника тысячелетию.

Нет, художник Микешин не оправдал восторженных ожиданий Совета Академии художеств, с ее вице-президентом во главе, и не двинул нашу скульптуру на новые пути. Он минуту проблестел искусственным светом и потух безвозвратно. Он только понапрасну казался чем-то новым и современным: он был в сущности точь-в-точь такой же „классик“, как десятки и сотни его предшественников.

На Микешине, с его помощниками, работавшими на него при лепке статуй и горельефов для исполняемых им громадных памятников, кончается период старой нашей скульптуры. Этот период продолжался у нас почти сто лет. Изучение людей и событий, суд над ними, вникание в их истинную, разностороннюю физиономию, в индивидуальности — все это была полнейшая terra incognita для наших скульпторов. Одно оправдание нашей школе — то, что, как она делала, так делал тогда и весь Запад. За что же с нее взыскивать больше, чем с других?

II

С самого начала царствования Александра II на русскую скульптуру повеяло тем же духом свежей жизни, тем же пробудившимся здравым смыслом, которые так высоко подняли тогда все проявления русского творчества и интеллекта, в том числе и новые создания русской живописи. Только влияния эти подействовали на скульптуру гораздо слабее, чем на живопись. С живописью произошел переворот коренной, решительный, со скульптурой — лишь частный. Живопись покончила с прежними привычками и преданиями, она ступила на совершенно новый путь, с которого она уже и заглядывать-то более не хочет — на прежний. Она считает это дело уже конченным, а себя — отрезанным навеки от прежней краяхи ломтем. Со скульптурой — не совсем так. Она решила на многое новое, но не покончила со многим из старого. С этим старым она еще не так решительно врозь глядит, как ее смелая и горячая сестрица. Она одним глазком все еще любовно назад поворачивает.

Первый шаг вперед и в сторону сделал Каменский, молодой человек, сначала ученик Пименова, а потом один из сотрудников Микешина в памятнике тысячелетия России. Везде тут нового еще нельзя было набраться. „Ахиллес увозит тело Патрокла“, „Цинциннат, получающий весть об его избрании в диктаторы“, „Возвращение Регула в Карфаген“ — вот что должен был делать, как все тогда, Каменский в Академии с 1857 по 1860 год, вот за что он получал свои медали, серебряные и золотые. Голова еще спала, мысль не действовала. У Микешина потом он лепил, что приказывали. И такой-то человек вдруг присылает из Италии, в 1863 году, своего „Мальчика-скульптора“. „Гм, это уже нечто!“ — сказали себе тогда все у нас. Эта

милая статуя значительно отступает от прежних „Бабочников“, „Свечников“, „Мальчиков, обливающихся в бане“ и прочего. Все эти объявляли претензию изображать настоящую жизнь и даже быть чем-то русским, но только это вовсе не исполнялось в действительности, и заглавие оставалось только пустым звуком. В своем „Мальчике-скульпторе“ Каменский выступил гораздо храбрее и новее, всего только на волос, правда, но и это было слава богу. Этот милый ребенок являлся не только грациозной статуей, но еще чем-то гораздо более важным: он являлся менее других академической отвлеченностью, не принадлежащей никакому времени, ни месту, ни лицу, ни характеру; он был уже до известной степени в самом деле крестьянским мальчиком, русским крестьянским мальчиком, столько же по костюму, сколько и по типу лица и прическе; он не был безличен, у него было некоторое выражение, он весь ушел в занимающее его дело, старательное лепление птички, он пристально уперся глазами в свою работу, и еще не огрубелые его ручки мило хлопочут около своей задачи.

Еще гораздо больше эффекта произвела в нашей публике статуя Каменского „Вдова с ребенком“ (1868). Эта статуя несравненно более прежней значила в скульптурном отношении, но еще более значила как попытка реализма. Многие даже были у нас обижены, возопили сердито об унижении искусства, о непозволительности представлять в гипсе и мраморе каких-то ничего не значащих „титулярных советниц“, в бедном шерстяном платке, застегнутом брошкой на груди, как у несчастной какой-нибудь Аксиньи Сидоровны. При этом блюстители настоящего искусства не хотели обращать никакого внимания на простоту и правдивость выражения, на сходство с действительной жизнью — это до них, мол, не касается. Зато публика была в великом восхищении, и сама Академия с симпатией произвела Каменского в академики. Это было справедливо и хорошо, хотя все-таки нельзя не заметить (теперь) некоторой искусственности и прибранности в иных деталях: например, в том, как платье матери тщательными складками разложено по полу, и т. д.

Год спустя Каменский выставил другую группу свою — „Первый шаг“. Простота, грация, некоторая правдивость были те же, что во „Вдове“. Молодая мать, одетая в нынешнее платье, заботливо поставила руки вокруг своего маленького мальчика в рубашонке, в первый раз пробующего ходить и пошатывающегося на своих маленьких ножках. Все это было очень далеко от „Русалок“, „Венер“, „Нимф“, тут жизнью пахло, — тем, что в самом деле есть на свете и что всякий видал и знает. Но Каменский немного испортил свое дело, во-первых, некоторой сладостью и манерностью, а главное, претензией на глупокомыслие: сзади юбки молодой матери, раскинувшейся складками по полу, стояла и игрушка этого ребеночка — маленький паровозик, и на нем было написано по-итальянски „Progresso“. А, так вот как! Тут не простой ребенок, тут не простая мать, тут речь идет об аллегории. Этот первый шаг — это первый шаг не какого-то Миши или Пети, а нынешнего человечества, нынешней Европы, и вот отчего у ребеночка такой не ребячий вид, а вид какого-то Наполеона в зародыше, вот отчего у него и такое насиженное, придуманное выражение!

Последняя статуя Каменского, „Девочка, замочившая себе в ручье рубашечку и выжимающая из подола воду“ (1872), оказалась

слабее всего прежнего хорошего и по фактуре и по намерению. Что за ничтожный сюжет и стоило ли на него тратить несколько лет жизни? Слегка набросать его карандашом, вроде милых детских спен г-жи Бем, — отчего нет? Но два-три-четыре года работы, да мрамор, — вот-то уж решительно не стоило начинать. Интересы в статуе — никакого.

В общем итоге Каменский представляет среди нашей скульптуры явление, до некоторой степени интересное. Он пробовал натуральность, современность, он пытался отойти от классицизма и академичности, изображать нечто действительное и живое. Но это было еще слабо и далеко не вполне решительно. Он действовал не столько под влиянием нового духа времени, тогда проявлявшегося в России, сколько под влиянием новых реалистических тенденций Италии, и только слегка пристраивал их ко всему тогдашнему русскому. Мы все тогда, не бывавшие в ту минуту в Италии, наивно веровали, что это сам Каменский начинает нечто новое, свое, что он примыкает к тогдашней русской литературе и живописи, которые уже шли на всех парах. Оттого мы все радостно аплодировали ему. Но мы тогда не знали, что Каменский гораздо менее начинал что-то собственное, чем повторял то, что делала тогда Италия, только Италия не старая, а новая. Детей, ребят, матерей, в нынешнем платье и в разных нынешних сценах и позах, на всех новейших итальянских выставках можно всегда теперь найти множество. Остается индивидуальный талант Каменского: он был мил, грациозен, стоял выше таланта многих современных ему итальянских скульпторов, но весь был направлен к одному только сладкому, грациозному, чувствительному и элегическому. Каменский только и умел лепить, что молодых грациозных женщин и детей. Все остальное было для него, кажется, закрыто. С таким, однако, запасом далеко не уйдешь.

Товарищ Каменского, Румянцев, также ученик Пименова, также участвовавший в работах памятника тысячелетию России, также получивший медали за „Ахиллесов“, не лишен был дарования. Его „Мальчик с удочкой“ (1859), его „Девочка-путница“ (1860) могут идти в репандит к „Мальчику-скульптору“ Каменского, только таланта и инициативы у него было гораздо менее, чем у Каменского. Притом он очень рано совершенно сошел со сцены.

III

Пока происходили эти добрые, но слабые попытки чего-то более нового и разумного в скульптуре, пока остальные наши скульпторы утопали в давнишнем привычном классицизме, явился у нас, внезапно, художник, который сказал на всю Европу новое, неслышанное слово. Случилось это около середины царствования Александра II, а художник этот — Антокольский. Его первенство в Европе торжественно признано на всемирной выставке 1878 года, где международный жюри, составленный из художников — делегатов от всех наций, присудил ему первую высшую награду за скульптуру в целом свете, а потом, вообще в продолжение последних десяти лет сотни статей в журналах итальянских, французских, английских и немецких, после

появления „Ивана Грозного“ и „Христа“ в Риме, Лондоне, Вене и Париже, не переставали говорить о высоком значении Антокольского. Еще недавно, по поводу московской всероссийской выставки, „Revue des deux mondes“ (ноябрь 1882) объявляла, что Антокольский не только первый, но даже „единственный русский скульптор“ за все время существования скульптуры в России. Другие иностранные журналы давали в последнее время еще более широкие определения: парижский корреспондент лондонского „Times“, по поводу русской художественной выставки в Париже, в начале 1882 года, говорил (номер 21 февраля), что, надо надеяться, „французские скульпторы будут учиться на Антокольском и узнают, как громадно вдохновение, почерпнутое из искреннего изучения живой природы“, в то же время парижская „Presse“ провозглашала (номер 24 февраля), что „Антокольский далеко превосходит и немца Драке, и итальянца Монтеверде, и француза Барриаса“, — а это все признанные вершины современной скульптуры. Подобных отзывов иностранной печати об Антокольском можно указать великое множество.

Но это дело еще очень второстепенное для нас, как и чем Европа признает Антокольского. Гораздо важнее, конечно, то, чем именно он нам самим приходится. А приходится он самым крупным скульптором нашего века. Что он представляет своей личностью нечто, совершенно отделяющееся от всех остальных наших скульпторов старого и нового времени, — это было явно уже с первых его шагов, когда он был еще учеником. Русская художественная печать уже и тогда радостно приветствовала его. Когда же, юношей, он создал своего „Ивана Грозного“, он поразил решительно всех у нас, начиная от самых индифферентных и незнающих среди публики и восходя до самой Академии, а потом до лучших и талантливейших наших художников. С тех пор его репутация и симпатии к нему все только росли у нас.

Антокольского нельзя ставить на одну доску с прочими нашими художниками, даже самыми выходящими из ряда вон. Надо помнить, что он — еврей и, значит, раньше, чем достигнуть чего-нибудь, должен был столько намучиться и настрадаться, сколько не приходится намучиться и настрадаться у нас художнику никакого другого племени. Не угодно ли моему читателю только представить себе наши безобразные и безумные отношения к евреям и поставить в соприкосновение с такими отношениями юношу, почти мальчика, лишенного всяких средств, связей, покровительства и помощи и даже худо знающего русский язык? Что тут такое должно было происходить каждый час? Постыдные предрассудки, недоверие, антипатия, насмешки — вот среди какой обстановки надо было начинать Антокольскому в 60-х годах. Да еще начинать первым из всех евреев: до него никто из этого даровитого племени не смел или не мог выступить у нас с претензией на художественный талант, наравне с другими смертными. Дерзость Антокольского была тем более велика, что он, вместо того чтобы тушевать свое положение, заставляя его забывать, громогласно провозглашал его: он в первый же раз выступил перед академическими судьями и русской публикой с сюжетами и типами прямо еврейскими. Но тогда, по счастью, русское общество, если не все, то в доброй половине своей, начинало просыпаться от позорного образа мыслей прежних эпох. Проповедь Пирогова за права евреев на жизнь гремела

на всю Россию и находила светлый отклик во многих душах. Сама Академия на этот раз не отстала от других и дала Антокольскому, в 1864 году, вторую серебряную медаль за его горельеф из дерева: „Еврей-портной“. На мою долю выпало, раньше всех и решительнее всех, указывать нашей публике в печати на появление нового, совершенно своеобразного таланта.

И в самом деле мудрено было не остаться пораженным первыми же созданиями Антокольского. Он был еще очень молод, нигде не бывал, кроме Вильны и Петербурга, ничего не видал и не знал из того, что делается на белом свете по части скульптуры, ведал только то, что расставлено было по залам академического музея, — а там, кроме античности и классицизма, ничего не было, — и вдруг этот юноша, вопреки всем правилам, вопреки всем академическим привычкам, выставляет перед судьями своими фигурку не из гипса, не из бронзы, не из мрамора, а из дерева, точно будто он простой резчик рам, зеркал и шкатулок и собирается быть мастеровым, а не художником. Кто знает, может быть, именно из-за этой „кажущейся“ неприязнательности намерения Антокольский и получил так свободно медаль. А то как же это: скульптор и вдруг режет какого-то несчастного, тощего, изможденного еврея-портного, в ермолке и пейсиках, который в окне своей лавочки прилежно вдевает на свет нитку в иголку и весь так ушел в свое занятие, что и губы, и глаза, и каждый мускул на его лице принимают участие в деле. С чем это сообразно? Натуральность, „мелочь“ и правда жанра в скульптуре — вот еще новости! Да кому нужны эти проклятые грязные жида со всеми их работами и презренным прозябанием? Разве на то создана скульптура, это высокое, благородное искусство? Ее дело — великие личности и великие, благородные события, как-то: пьяные вакханки, фавны со свирелями или козлами, люди, прокалывающие друг друга мечами, Психеи с дурацкими бабочкиными крыльями. Что такое еврей с иголкой в руках! Но я торжествовал, видя осуществление давнишней моей мечты, которую я давно уже проповедывал во всеуслышание. Я видел начинающуюся зарю новой, грядущей, наконец, к нам настоящей скульптуры. Столько же меня обрадовало, спустя год, новое маленькое создание Антокольского: „Еврей-скупой“, считающий деньги у себя в лавочке (горельеф из слоновой кости и дерева, 1865). Реализм еврейского типа, правдивость выражения жадности и одеревяненности на лице, не выдуманный, не условный, а взятый с природы костюм — все это было живо и интересно.

В продолжение целых пяти лет потом ничего не слышать было про Антокольского. Целых он тут натерпелся и какие ужасы нужды и горя он переиспытал, — это должна когда-нибудь впоследствии рассказать подробная его биография. Однажды он было решился совсем бросить Россию и поселиться в Берлине, но на чужой стороне, без знакомых, без какой бы то ни было поддержки, вышло еще шершавее, пришлось воротиться назад. И что же, несмотря на всевозможные невзгоды, помехи и затруднения, Антокольский взял и сделал своего „Ивана Грозного“. Какая нужна была для этого энергия и сила воли!

Когда Антокольский задумал работать статую „Ивана Грозного“, он стал хлопотать о мастерской в Академии. Ее не дали, хотя даже

самые величайшие тупицы всегда получали ее, когда принимались за ничтожнейшие свои создания. Тогда он стал просить позволения работать в скульптурных классах во время каникул (1870 года). Сначала тоже не соглашались, но, наконец, дозволение было дано на том условии, чтоб в награду за это Антокольский реставрировал отбитые носы, руки и прочее у гипсовых барельефов на большую золотую медаль прежних скульпторов. Это было ему, конечно, несносно, он бросил такую работу, но зато и его самого изгнали из пустых, никому в то время года не нужных классов, и он вынужден был разрезать на куски свою полусработанную статую, чтоб взять ее из Академии и перенести в несчастную каморку, где он ее и кончил, а сам жестоко захворал от ревматизма. В самом начале еще работы Антокольского один из патентованных скульпторов, рассматривая „Ивана Грозного“, сильно советовал ему как можно меньше „задрапировывать“ статую, потому что это против законов скульптуры, а когда молодой автор ссылался на жизненную правду, академический авторитет объяснил, что у него, Антокольского, талант есть, только он сам же его „уродует“, и направление его — „ложное“.

Но ничто подобное не действовало на Антокольского, он мужественно продолжал свое дело и сделал *chef d'oeuvre*. Толпы народа осадили Академию с первого дня его выставки и разнесли по всему Петербургу восторженные рассказы о чудном создании. Эта выставка, хотя и в меньших размерах, была чем-то вроде тех выставок, какими прогремел впоследствии Верещагин. Масса народа была, конечно, меньше, но чувства изумления, неожиданности, энтузиазма, восторга перед новизной направления были те же самые.

Антокольский явился с таким необычайным почином, который есть следствие не одного только крупного таланта, но, гораздо еще более, выражение крупной души и своеобразнейшей мысли. Искусство никогда не было для Антокольского, как для большинства скульпторов, целью, оказиею для проявления виртуозности. Он никогда не понимал такого искусства, он бы глубоко презирал его, конечно, даже в самом себе. Искусство для него — лишь средство для выражения того, что его глубоко волнует и наполняет. Он ни одного создания своего не делал по чужому указу и по чужой фантазии: все его произведения изошли из собственного его духа, из собственной потребности и настроения, и в этом он совершенно по одному рельсу идет с новой нашей живописью. Он совершенно в стороне стоит от остальных наших скульпторов прошедшего и настоящего времени, которым что ни угодно — все трын трава и которые с восхищением станут лепить, рубить, выливать и чеканить что и как угодно, покажи им только в перспективе мзду. Антокольского не залучить никакими деньгами на тот или другой заказ, какой ни попало. У него постыдной апатии и равнодушия нет, он станет делать только то, что соответствует его душе и понятию. Есть целые категории сюжетов и задач, до которых он, наверное, никогда не дотронется. Он только — изобразитель жизни и правды, а разбирая более подробно, он — изобразитель „человечности“ и глубочайших движений душевных. Как далеко от него, и где-то совершенно в другой стороне, остальные наши скульпторы (а пожалуй, и большинство европейских) со своими пустяками, банальностями и казенной условностью, со своим равнодушием и податливостью на что

угодно! Вдобавок ко всему Антокольский — решительный и заклятый реалист, как Репин и Верещагин, и точно так же, как они, всегда посмотрит с сострадательной улыбкой на всяческие аллегории, символы, иносказания, прославления во что бы то ни стало, на весь классический Олимп и академический арсенал, наконец, на все те бессмысленные, бессодержательные группы и фигуры, которыми только и щеголяет большинство русских и европейских скульпторов.

Антокольский взял сюжет „Ивана Грозного“, конечно, потому, что в течение 60-х годов у нас, после известной драмы графа Алексея Толстого, этот своеобразный царь был в величайшем ходу в нашем искусстве: и живопись, и поэзия, и музыка взапуски спешили чертить его фигуру. Антокольский тоже, вероятно, сильно поражен был им на сцене или в чтении. Но он создал статую, которая оставила далеко позади себя все остальные изображения этой личности. Ни у кого из других наших художников или поэтов не выразилась глубоко сложная драма, глубоко сложный характер, глубоко страстный момент, как у Антокольского. Он сам, в одном из писем своих, определил мне одним словом все то, что заключено в его создании. „Мой Иван Грозный — мучитель и мученик“, — сказал он. Да, это — так, это от первой и до последней черты верно. Иван Грозный сидит перед нами, в своем царском богатом кресле, в припадке невыразимого мучения и бешенства. Эта сухая, костлявая фигура полна энергии зла; это осунувшееся лицо, эти свирепые черты сложились со своим ужасным выражением в продолжение страшных сцен — неумолимых пыток и радостных истязаний. Но в настоящую минуту он, только что вонзивший свой злой жезл в землю, почувствовал пронзительный укол собственного жала, заговорившей совести и страха будущей жизни. Он только пробежал несколько страниц из поминального синодика убитых им жертв, лежащего у него на колене, его тело скрутилось в какой-то судорожный узел, рука сведена судорогой на ручке кресла, лютые глаза потухли, голова в скуфейке бессильно опустилась на грудь; кажется, нога в остроносом сапоге, и та в нервной судороге. Вся эта сцена со своей глубокою правдою и страстностью являлась чем-то неслыханным среди сухих и глупых пустырей нашей скульптуры. Это был еще первый живой человек и первое живое чувство, высказанные у нас в глине и гипсе. Зато и радостное ликование русского общества было громадное, всеобщее. Антокольский в один день стал русской гордостью и знаменитостью. Иностранные всемирные выставки примкнули впоследствии к нашей оценке, и лондонский Кенсингтонский музей, содержащий, в числе других великолепных коллекций своих, собрание гипсовых снимков со всех знаменитейших скульптур целого мира, уже в следующем, т. е. 1872 году, выхлопотал себе гипсовый отливok „Ивана Грозного“. Первый пример с русским скульптурным произведением!

Нашлись люди, уверявшие, что эта статуя Антокольского — подражание „Ивану Грозному“ нашего живописца Шустова или же „Вольтеру“ Гудона. Я могу публично засвидетельствовать, что раньше своего „Ивана“ Антокольский не знал ни посредственной картины посредственного Шустова, ни гениальной статуи великого Гудона. Мне привелось в первый раз показать ему статую „Вольтера“ в нашей Публичной библиотеке, гораздо позже окончания и выставки „Ивана Грозного“.

Я был свидетелем его радости, его восторга; он говорил, что если бы знал раньше это гениальное создание, то никогда не осмелился бы делать свою статую так, как теперь ее сделал (к общему стыду нашему и к глубокому вреду всех учащихся художников, слепка „Вольтера“ нет в скульптурном музее Академии художеств, где вместо того есть бесчисленное множество „классических“ Амуров, Аполлонов и даже классических лошадей, свиней и собак). Впрочем, все эти сходства были чисто внешние и очень далекие. Сцена, драма, характер, страстность, трагизм положения были у Антокольского так глубоки, так своеобразны и самостоятельны, что сравнивать их с другими уже не приходилось.

Одновременно с „Иваном Грозным“ Антокольский выставил на суд публики другое еще создание, небольшой эскиз из гипса — „Нападение инквизиции на евреев“. Это было нечто еще более накипевшее и оригинальное, чем та статуя. Тут была целая сцена, выраженная посредством статуй, горельефов и барельефов, собранных внутри закрытого с трех сторон помещения, изображающего подвал со спускающейся к нему лестницей. По лестнице идет испанец-инквизитор с вооруженными солдатами в латах. При приближении этой свирепой грозы страшная сумятица происходит в подвале. Евреи праздновали пасху, но теперь вскочили из-за стола, уронили его, с посудой и скатертью, бросились к задней двери и с шумом и толкотней стараются спастись вон; один в комнате остался старший, глава, величавый старик с длинной бородой и в шапочке, недосягаемый в своем благородстве и мужестве ни для какого мелкого чувства, ни для какого страха. Он ждет гнусного разжирелого беспощадного врага... Всю эту сцену Антокольский освещал сбоку огнем, через темножелтое стекло. Получалось впечатление ночи и мрака, едва освещенных фонарями идущей инквизиции. Наша публика и наши художники мало обратили в 1871 году внимания на это изумительное, по историческому пламенному чувству, создание Антокольского. Кто говорил, что это нюрнбергские куколки, игрушки, кто твердил, что Антокольский своим странным капризом незаконно врывается в „чуждую скульптуре область“, в область живописи, и даже унижает искусство. Странников у Антокольского оказывалось очень мало. Однако иначе думала одна женщина, доступная для художества и всяческой новой попытки в нем. Великая княгиня Мария Николаевна, тогдашний президент Академии, была сильно поражена „Инквизицией“ Антокольского и просила его воспроизвести этот сюжет для нее, в больших размерах, из *terre-cuite*. К несчастью, художник по разным причинам даже и до сих пор не выполнил этого дела, хотя и много раз возвращался к мысли об этой работе. Что до меня касается, — как тогда я высказывал в печати, так и теперь, через много лет, скажу, — Антокольский не создал на своем веку ничего оригинальнее, своеобразнее, новее, нигде он не проявил такой творческой инициативы, как здесь, и этому роду созданий принадлежит одна из самых капитальных ролей в скульптуре будущего. Тут только, по моему убеждению, скульптура получит полную свою свободу, силу и возможность многосложного содержания. Все это до сих пор урезано у нее преданием и беспредельно деспотической рутинной. Теперь, покуда, никто еще не хочет этого знать. Что значит прочное воспитание!

К той же самой категории относилось и другое сочинение Антокольского этого времени, тоже только еще эскиз: „Спор о талмуде“. Дело опять происходило внутри закрытого помещения, в комнате, у окна. Сидят два еврея и до того разоспорились о дорогом своем талмуде, что кричат и бранятся во всю гортань, разозлились, как два петуха, бороды у них трясутся, пейсики хлопают по лицу, глаза сверкают, они готовы вцепиться друг в друга. Выражение, страстность, правда, комизм, глубокая натуральность — все это было великолепно в обеих довольно крупных головках двух главных действующих лиц. Года полтора спустя, в ноябре 1872 года, Антокольский писал мне из Рима, что, если придется когда-нибудь выполнять это сочинение, он хочет прибавить туда еще одно действующее лицо — глухого, который ничего не понимает, что такое перед ним происходит, но силится вслушаться и схватить слова: сцена вышла бы, конечно, еще живее и комичнее.

Тотчас по приезде в Рим, в 1871 году, Антокольский принял за статую Петра Великого, задуманную еще в России, когда еще выполнялся „Иван Грозный“. К концу следующего — 1872 — года колоссальная модель „Петра Великого“ была кончена. В первое время эта статуя не имела у нас особенного успеха. Впоследствии сам автор произвел в ней некоторые изменения, значительно к лучшему, и, конечно, это значительнейшее из всех существующих изображений величайшего из русских людей. Огонь, вдохновение силы, не терпящей никакого сопротивления, ни препятствий, стремительность, размах — все выражено в этом колоссе, который в своем историческом преобразенском мундире, в своей исторической треуголке, простреленной под Полтавой, со своей грозной тростью в руке, в своих грузных ботфортах, стремительно шагает навстречу всем врагам. Когда речь зашла о том, где поставить эту огненную, кипучую статую, мне казалось всего лучше поставить ее в Монплеzure (в Петергофе), над морем, так как ей тут было бы самое настоящее место. Петергоф, носящий Петрово имя, Монплеzur, где он жил и работал, море, которое он с такой страстью любил и которому он тут как будто повелевал наступить и пропустить по своей спине Европу в созданный им город Петербург, — все это составляло, мне кажется, лучшую и достойнейшую обстановку кругом превосходного создания Антокольского. Но, вместе со статуей Петра I, Антокольский работал также эскизы монументальных фигур для нынешнего Александровского моста через Неву. Одна из компаний, сочинявших тогда проекты моста, предложила Антокольскому сочинить для этого моста, какие он сам пожелает, четыре группы, и он взялся за это. Но ему скоро стали нестерпимы те группы официального характера, с которых он было начал свою работу: „Покорение Кавказа“, „Дарование новых законов правосудия“ и прочее. Это было ему несвойственно, это вовсе не шло к его натуре, и скоро он заменил те группы историческими фигурами: „Ярослав Мудрый“, „Дмитрий Донской“, „Иван III“, „Петр Великий“. Все четыре должны были быть конные, но они остались невыполненными, так как проект этой компании не получил премии. Первая и третья фигуры удались Антокольскому великолепно. В них он дал доказательство своей глубокой способности к воплощению наших исторических сюжетов. Ни в какой русской не только скульптуре, но даже картине не были еще представлены с такой правдивостью личности

древней нашей истории. Один Шварц равняется тут Антокольскому, и то в одних фигурах позднего времени, XVI и XVII века. Более раннее время было ему недоступно.

Ярослав представлен князем-стариком, глубоко задумавшимся и потихоньку перебирающим свою бороду. На нем древнее русское княжеское платье, от шапки спускаются жемчужные привески по вискам и щекам; он сидит, согнувшись от старости и подобрав ноги в высоких стременах; его конь, покрытый богатым ковром, такой же старый, как сам всадник, и идет шаг за шагом, лишенный всякой казенной „красивости“: это настоящая лошадь неказистой русской породы, и вся группа, в общей своей сложности, производит неизгладимое впечатление древней, седой, неподкрашенной и исторической Руси княжеского времени.

„Иван III“ уже нечто совсем иное. Сразу чувствуешь, что тут дело идет во времена гораздо позднейшие. Иные люди, иные типы, иная цивилизация. Все — новее, подвинулось вперед, развилось и побогатело. Но кроме того тут чудесно выражена и личность. Великий князь Иван — это осторожный, благоразумный, расчетливый собиратель земли русской, и этот его характер осторожности, неспешности высказался и в настоящую минуту, когда он, среди думы, озабочивающей его, могучею привычной рукой осаживает сильного коня, нетерпеливо крутящего шею и роющего ногой землю. В этом мотиве Антокольский по нечаянности встретился с великолепной картиной Реньо, которая восхитила нас обоих, его и меня, год спустя, на венской всемирной выставке 1873 года, — „Маршал Прим“. У Реньо испанский диктатор свободы тоже останавливает могучей рукой крутящегося под ним сердитого андалузского коня. Только в 1872 году Антокольский, конечно, не имел еще возможности знать этого великого создания нового искусства.

На этих произведениях кончается целый период деятельности Антокольского, и его творчество получает новое направление. Сильный драматизм, кипучесть, волнение и порыв отныне не принадлежат более к числу мотивов его произведений. Все эти элементы он оставляет в стороне и избирает себе, вместо них, другие стороны душевной жизни сюжетами для изображения: отныне всего сильнее звучит в его созданиях нота элегическая, нота сожаления, тихой скорби, кроткого упрека. Прежняя бурная активность героев его исчезла, она сменяется благодушной пассивностью, впрочем, полною поэзии, человечности, светлой душевности, негодования к злу и неправде. Временное ли это настроение и должно ли оно уступить впоследствии иным, более бодрым взглядам, совершенно иного колорита, или же оно останется у Антокольского навсегда, — сказать теперь невозможно. Но, во всяком случае, произведения этого второго его периода представляют, во всех отношениях, крупные образцы все большей и большей зрелости реальной формы и мастерства техники. А что всего важнее, тут все-таки лежит в основе крупная мысль. Я укажу ее ниже.

В начале 1874 года была кончена статуя Антокольского „Христос перед судом народа“. Что такое хотел здесь изобразить автор, это я нахожу ясно выраженным в одном письме его (12 апреля 1873 года): „Я хочу представить Христа с той стороны, где он являлся реформатором, восставшим против фарисеев и саддукеев за их аристократическую

несправедливость, восставшим за правду, за братство, за свободу, за тот самый слепой народ, который с таким бешенством и неведением кричал: „Распни! Распни его!“ Я его представил в тот момент, когда он стоит перед судом народа, того самого народа, за который он пал потом жертвой, и говорит: „Я им прощаю, потому что они не ведают, что творят“. Я ему даю чисто еврейский тип, у него голова покрыта шапочкой; я это основал на словах молитвы: „Прости мне, что я ходил с открытой головой“; притом, как известно, в древности снималась в священных местах не покрывка головы, а обувь, и, наконец, в жарком климате нет возможности ходить с открытой головой. Я представляю себе, как и евреи, и христиане поднимутся против меня. Евреи скажут: „Как это он сделал Христа“, а христиане скажут: „Какого это Христа он сделал“. Но до всего этого мне дела нет“.

Антокольский отгадал, но не вполне. Против него действительно поднялись иные, но только у нас одних, и нигде более в Европе. Везде он этой статуей возбудил только восторг и энтузиазм, вызвал признание великого своего таланта и громкое заявление, что подобного Христа до сих пор в скульптуре еще не бывало. У нас одни остались равнодушны, другие делали глупые замечания насчет шапочки на голове (которой, впрочем, глядя на статую спереди, даже вовсе и не видать), насчет еврейского правдивого костюма, насчет самого даже типа, между тем как этих же самых мало рассуждающих людей никогда не смущали ни классическая римская тога на многочисленных „Христах“, до сих пор являвшихся в искусстве, ни классический и академический тип, придававшийся им. Представлять Христа римлянином и академической моделью—можно, евреем—ни за что!

Между тем, эта статуя вполне стоила великой своей европейской славы: „Это было самое трудное из всего, что я до сих пор делал“, — писал он мне 28 февраля 1874 года. Нигде подобного Христа не произвело европейское искусство. Один Христос Иванова может с ним соперничать, и, признаюсь, этому последнему я отдаю решительное первенство, всего более за то, что он не состоит весь из одного благодушия и всепрощения: стоя на вершине такого всемирного дела, как новая религия, христианство, нельзя дышать только одними этими, впрочем, прекрасными, чувствами. Надобно многое другое еще. Надобно преобладание над всеми не одной нравственностью, сердцем, душой, но и духом, интеллектом, силой мысли и воли. Однако, если выключить этот недочет, преобладание элегичности, все остальное в статуе Антокольского является созданием крупного мастерства. Душевное выражение крепости, народный тип, правда позы и костюма, совершенство в изображении туго связанных назад рук, всего торса и облегающего его еврейского полосатого хитона — это все истинный *chef d'oeuvre*.

С 1874 на 1875 год Антокольский сделал проект памятника Пушкину в Москве. В продолжение уже многих лет ни один конкурс не удавался. Ввиду таких всеобщих неудач он решился попытать счастья на последнем конкурсе, назначенном на март 1875 года, — и был наказан за это. Много раз прежде того он говаривал, что всякий конкурс есть нелепость и торжество посредственностей или ничтожества, и, однажды, поверил в эту минуточку, что может случиться теперь что-то иное! Его забраковали и выбрали проект бывшего сотрудника микешинского,

по памятнику Екатерине II, Опекушина,— проект, где русский поэт является тысячным повторением скульптурных банальностей, настановленных по площадям и скверам целой Европы. Даже „лира“ присутствует, как следует, на пьедестале. И все остались довольны, никто не протестовал. Между тем, какой гам и лай поднялся, когда Антокольский выставил на суд публики свой оригинальный, живой, новый по мысли, талантливый проект! И фельетонисты, и публики, и даже разные талантливые писатели¹ не находили достаточно хихиканий и плоского остроумия, чтоб по достоинству осмеять художественное создание Антокольского. А что он сделал худого? Он только решил поставить кругом Пушкина фигуры всех главных личностей, им созданных. Он сам сидит, с записной книжкой, на вершине скалы; к нему идут, как в процессии, по тропинке в горе: мельник, Татьяна, Борис Годунов, Дон-Жуан, Пимен, Моцарт и Сальери, Пугачев, Мазепа, внизу, в бассейне,— Русалка. „Шествие типов, шествие типов. Ха-ха-ха-ха! Голые люди! Купальня! Как это все нелепо, как все это забавно!“ — кричала толпа литераторов, фельетонистов, всяческих док и публики. Но все забыли стихи самого Пушкина, в его „Осени“:

... И забываю мир, и в сладкой тишине
 Я сладко усыплен моим воображеньем,
 И пробуждается поэзия во мне:
 Душа стесняется лирическим волненьем,
 Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
 Излиться, наконец, свободным проявленьем —
 И тут ко мне идет незримый рой гостей,
 Знакомцы давние, плоды мечты моей.
 И мысли в голове волнуются в отваге,
 И рифмы легкие навстречу им бегут,
 И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
 Минута — и стихи свободно потекут...

Что за преступление, что за нелепость была со стороны Антокольского представлять Пушкина среди той самой картины, которую он же сам начертил! Нужды нет, что все эти типы были представлены чудесно, с глубоким талантом и живописной пластичностью — наши судьи и ценители на все махнули рукой и ничего слушать не хотели. Им непременно чего-нибудь поординарнее, показеннее надо было. Я же тогда сожалел только, что фигура самого Пушкина, по недостатку времени, едва была набросана и не давала представления о том, чем должна была быть впоследствии. Форма скалы была тоже еще вовсе не обработана. Все остальное, т. е. все типы пушкинских главнейших созданий, хотя и в малых размерах, были выделаны с величайшим талантом, и я, как тогда, так и теперь скажу, что это просто стыд для нас, что у нас забраковали и выбросили за борт, как негодную тряпицу, этот проект, тогда как это был бы, наверное, один из двух-трех монументов нового времени, где, в самом деле, высказались оригинальность, талант и современная мысль. Конечно, если нехватало денег на выполнение этого проекта, имели право его и не исполнять. Но забраковать его — это совершенно другое дело. Позорно!

¹ Тургенев (см. статью мою: „20 писем Тургенева и мое знакомство с ним“, „Северный вестник“, 1888, октябрь). — В. С.

В 1875 году Антокольский вылепил в Риме надгробный памятник княжны Оболенской. Еще при самой ее кончине, в 1873 году, он был сильно тронут и глубоко поражен, он лично знал и очень ценил эту девушку, и поэтому-то сильное и искреннее чувство выразилось в его памятнике. Он изобразил самое убожшее, какой он ее видел во время последней болезни, в широком платье, с распущенными волосами. Она сидит на камне у дверей своей гробницы, она печальна, она тяжело задумалась, она в немом отчаянии положила одну руку на другую. Ах, как ей не хочется итти в эту ужасную дверь! Но как правдиво и как сильно выразил Антокольский эту щемящую мысль! Все у него полно неизъяснимого чувства, поэзии, кроткой скорби. Я не знаю другого подобного памятника в целой Европе. Я провел много времени у его подножья, на кладбище Monte Testaccio в Риме, я до глубины души был им поражен, и впечатление от него осталось у меня неизгладимо. После него каждый надгробный памятник покажется непроходимой деревянной сучью.

За этой превосходной статуей следует целый ряд созданий, где главная нота — смерть и погибель. „Смерть Сократа“ (1876), „Безвозвратная потеря“ (1876), „Последний вздох Христа на кресте“ (1877), „Голова Иоанна Крестителя“, на блюде, рядом с мечом (1878), „Барон Гинцбург“, скончавшийся молодой художник (1878), „Спиноза“ (1882) — вот сколько траурных сюжетов сплошь. Но и в них везде проявляются наивысшая талантливость и выразительность. Зритель не может не чувствовать, что большинство этих мрачных задач не служит для изображения одного только факта смерти, но что сквозь них проходит насквозь та самая идея скорби и упрека, которая присутствует в живой фигуре Христа. Эта идея — та, что лучших своих, самых светлых благодетелей и апостолов неразумная масса людская преследует и казнит в грубом своем неведении. Христос — осужден и потом казнен, Иоанн Креститель — казнен, Сократ — казнен, Спиноза — выгнан из синагоги и проклят. Кто еще так твердо и неизменно стоял на этой жгучей мысли, на этом печальном убеждении, выносимом из истории веков?

„Сократ“ вообще мало производил впечатления на всех, и это, может быть, потому, что в статуе распростертого на кресле философа нельзя было различить: мертв ли он, или спит, или пьян (на полу валяется опрокинутая чаша от цыкуты). Но, что всего неблагоприятнее в статуе, — глаза Сократа закрыты: где же душевное выражение его, где сила или слабость великого человека, где его гнев или прощение, где его величие или малость, которые только одни нам и интересны в эту минуту? Всего этого нет. И все-таки эта статуя есть создание превосходное, как натура, как естественность, а как лепка, — может быть, замечательнейшее создание Антокольского. Голова, грудь, руки выделаны необыкновенно широко и истинно мастерски, а плащ, скатившийся с плеч и покрывающий часть тела, вылеплен с таким совершенством складок и такой передачей шерстяной материи, с которыми навряд ли могут равняться многие создания нового искусства.

В 1877 году Антокольский вылепил бюст „Мефистофеля“ — сюжет, давно его занимавший, еще с 1874 года. Голова полна выражения холода, презрения, насмешки и ненависти ко всему. По поводу этой головы написаны у нас чуть не целые трактаты, так она много говорит. Но эта голова представляла отрывок из целого создания: Антокольским

задумана была целая статуя этого удивительного существа. Она составляет целую сцену, внутреннюю драму, чем и выясняется весь смысл этого оригинального создания.

Говорят, одно из последних произведений Антокольского — „Спиноза“ (1882) — значительнейшее и замечательнейшее его произведение, по силе мысли, по глубине выражения, по мастерству техники. Я его видел несколько лет назад, лишь на полработе, и потому не имею еще о нем определенной мысли.

Остаются портреты. В них Антокольский выказывал всегда великое мастерство. Барельефы „Безвозвратная потеря“ (портрет маленького сына, скончавшегося в 1876 году) и „Барон Марк Гинцбург“ (портрет молодого талантливого живописца, скончавшегося в 1878 году) полны изумительного элегического чувства. В последнем барельефе замечательна смелость, с которой переданы, в фоне, тощие весенние деревья, напоминающие о той весне, когда скончался бедный юноша, оторванный от любезных своих кистей и красок. Многие другие бюсты-портреты живых людей отличаются удивительным сходством, жизненностью и необыкновенно верной передачей характера. Но выше всех остальных стоит статуя-портрет г. Полякова. Эта статуя — настоящий живой человек. По жизни, простоте, изумительной реальности тела и платья эта статуя не имеет себе равных во всей европейской скульптуре. Одни чудные статуи-портреты и бюсты-портреты Гудона могут идти с нею в параллель.

Такова галерея созданий Антокольского. Таковы ее оригинальные совершенства. Но какая странность! Именно в самую сильную пору развития этого художника, когда он все это привез в Петербург в 1880 году и выставил для публики, наши соотечественники отнеслись к ней необыкновенно холодно и выставку посещали очень мало. Прежнего Антокольского, столько чествованного в 1871 году, словно не узнали. Точно будто он другой теперь стал и растерял свой талант. Антокольский говорил: „Меня и мою выставку так встретили, как будто я сделал что-то худое и всех оскорбил чем-то!“

Галерее Антокольского место в будущем русском национальном музее. Если нынешние люди не умеют дать его созданиям настоящей их оценки, если они не понимают, что Антокольский — один из самых крупнейших художников, родившихся среди нас, то надо, чтоб весь этот материал был заготовлен заранее для тех, кто, может быть, лучше будет видеть, чувствовать и понимать.

После Антокольского не появлялось у нас более ни одного сколько-нибудь крупного скульптора. Все те, которые в последние годы были налицо, не только не шли по новому пути, указанному Антокольским, но даже вообще не были способны ни к какому творчеству, хотя бы и в прежнем складе. Их творения, по всей справедливости, покрыты у нас „мраком забвения“. Но все-таки эти художники не вполне без достоинства, они проявили некоторую, довольно замечательную способность к скульптурному „портрету“. Их этюды и бюсты с натуры свидетельствуют о хорошем изучении природы и личностей. Бюсты: неизвестного еврея; певца О. А. Петрова-Лаверецкого; принца Ольденбургского и Боголюбова-Чижова; затем некоторые бюсты Забеллы и Бернштама (последние, впрочем, довольно поверхностные и только изредка похожие) свидетельствуют о некоторой даровитости авторов.

Двадцать пять лет тому назад, в начале 60-х годов, нам всем приходилось не раз сильно восхищаться мелкими бронзовыми группами и статуэтками: сначала Либериha, а потом — Шохина, Лансере и Обера. Но теперь, со времени появления у нас Антокольского и настоящей скульптуры, эти маленькие создания отошли на свое настоящее место. В них есть даровитость, изящество, правдивость, даже некоторая жизнь, и этим-то они и были так нам дороги, в сравнении с неправдой и деревянной условностью тогдашней академической нашей скульптуры. Но в них содержание было всегда слишком ничтожно, и всевозможные скачущие черкесы, стремянные, доезжачие со сворами собак, мужики и баре на охоте, сани и возы, запорожцы, „Прощание казака с милой“, косяки лошадей, киргизы с соколами, собаки, обнюхивающие друг дружку, — все это прекрасно, но этого теперь стало уже мало. Все эти милые вещицы можно с удовольствием держать у себя в виде изящного пресс-папье на столе. Шохин проявлял уже талантливость по-содержательнее и поинтереснее („Старый дворецкий“, „Жиды-музыканты“, „Беседа на улице“), но он мало учился и, не овладев настоящим умением в своем деле, не в состоянии был развивать свою природную наблюдательность, свою способность к реализму, к схватыванию комической стороны жизни; притом он умер слишком рано. В 1882 году не без успеха выступил еще один художник, в этом роде — Позен. Его маленькая группа из воска — „Малороссийский воз“ — была полна верной наблюдательности и жизненной правды. Он тут гораздо меньше своих предшественников подсахаривал и подкрашивал народные типы. Может быть, от него мы дождемся чего-нибудь более значительного в его специальном роде.

НАША АРХИТЕКТУРА

Новая русская архитектура представляет совершенно особенное зрелище. Ее судьба вовсе не похожа на судьбу нашей живописи и скульптуры. Те два искусства совершенно компактны, однородны в своем направлении и ходе, те односоставны, и откуда на них ни посмотри они выказывают все одну и ту же физиономию: живопись — физиономию прогресса и развития, скульптура — физиономию застоя, за исключением одного Антокольского. У архитектуры иначе. У нее две физиономии, как у Януса. Одно лицо ее глядит вперед, другое назад, и оба так пристально, оба так упорно, что все охотно веруют — так и надо, иначе и быть не должно!

Лицо, глядящее назад, — это архитектура, копирующая со старых образцов, с книг и атласов, с фотографий и чертежей, архитектура ловких людей, наострившихся в классах и потом преравнодушно отпускающих товар на аршин и на фунт, — стоит только протянуть руку и достать с полки. Угодно — вот вам пять аршин греческого „классицизма“, а нет — вот три с четвертью итальянского „ренессанса“. — Нет, не годится? — Ну, так хорошо же: вот, извольте, остаток первейшего сорта „рококо, Луи-Кенз“, а не то — хороший ломтик „романского“, шесть золотников „готики“, а то — вот целый пуд „русского“. Ведь поставщику-копировщику решительно все равно, и ни до какой

собственно архитектуры ему дела нет, он ко всем способен, потому что ко всем равнодушен! Вы можете с него спрашивать чего угодно, какой хотите национальности, такой или другой, этой или вон той еще, — он в одну секунду нарисует вам что угодно: итальянское, французское, голландское, турецкое, византийское — или, пожалуй, тоже и русское. Вся архитектура для него — перестановка линий и форм, точь-в-точь для театрального портного. Вот он сейчас шил черный трико для Гамлета, а теперь кроит разноцветный кафтан для бородатого Трифона; или он только что кончил последний стежок в золотообрезной тунике Цезаря и уже строчит атласную юбку для княгини Тугоуховской — все ему равно, он делал то, что велят, что закажут. В толпе людей этого рода есть, конечно, всегда известная доля художников истинно талантливых, способных, только бесхарактерных и равнодушных, но главная составная часть — все это ремесленники, сущие торговцы, которые только „ведут дело“ и в молодости иной раз еще заглядывают в книжки, но позже — даже и так обходятся и вполне процветают с помощью одной насиженной рутины. Большинство этих людей нельзя даже сказать, чему более предано: архитектурному ли своему канцелярству, на которое уходит первая половина дня, или картам, на которые уходит у них, как у всякого доброго русского чиновника, весь вечер и пол ночи. Черта замечательная: русский живописец, скульптор, музыкант в карты не играют (кроме самых плохих), даже редко ходят в тот дом, где карты; архитектор, напротив того, — иначе не кончает свой день, как за валетами и семерками, он без них жить не может. Исключение составляют лишь одни самые талантливые, самые крупные наши архитекторы, те, что в самом деле художники. Вот все это вместе — одно лицо русского Януса.

Другое его лицо — это группа тех архитекторов, у которых есть своя собственная мысль и чувство, которые что-то горячо любят и к чему-то искренно привязаны в своем искусстве, которые чего-то добиваются и что-то отыскивают, которым не безразлично, что именно делать и какой заказ исполнять, люди, которые, пожалуй, покоряются чужому заказу и капризу (что делать? — ведь без заказа архитектор быть не может, не для себя же самого он будет строить церкви и дворцы!), но при этом иной говорит: „Извольте, я сделаю, что вы желаете, но нельзя ли мне это исполнить в том характере и стиле, который я всего лучше люблю и знаю?“ И часто ему удается, и он не обязан копировать и повторять, а властен созидать новое, свое собственное, потому что тот стиль, что он знает и любит, это стиль национальный, русский, наш, и он знает его создания не по одним только книгам и атласам, а окружен ими повсюду, по всей России (кроме Петербурга), и может твердо тотчас же примкнуть к ним, продолжать их, как сын и внук продолжают дело отца, дело близкое и знакомое. Среди этого стиля он вырос, к нему он привык, как к чему-то родному, всеми фибрами своего существа. Он уже тут не копиист и не притворщик, он свободный начинатель, он может месить художественное свое тесто, данный материал, как сам знает и как сам желает. Никакой повелительный перст не будет ему указывать в книжке перед глазами: а зачем, мол, ты не сделал вот так? Ведь по книжке и „по стилю“ вон что в этом месте требуется сделать!

Как эти две половины Януса уживались у нас, до сих пор уживаются да, вероятно, еще добрых сто лет будут уживаться — вот где чудеса! И с одного бока лицо его всем кажется хорошо, и с другого тоже — и все довольны. Однако перевес все-таки остается всего чаще на стороне характера своего, национального, и это если не для нас, благодушно уживающихся с чем угодно и согласных на что бы то ни было, то хоть для иностранцев. Те иной раз лучше нашего ценят и чувствуют то, что у нас оригинально и своеобразно. Довольно указать хоть на тот факт, что о русской архитектуре есть в Европе на разных иностранных языках книги (напр., капитальное, при всех его недостатках, сочинение Виолле ле Дюка „l'Art russe“), а статей отдельных очень много. По-русски нет ни одной книги о русской архитектуре, а статей всего лишь, можно сказать, несколько тощих образчиков. Кому угодно будет что-нибудь узнать о русской архитектуре, тот должен взять книгу французскую, немецкую или английскую. Сами русские обыкновенно говорят только, что „эта, мол, русская архитектура вот им где сидит, надоела, как горькая редька!“ Но при этом любопытно было бы узнать, отчего французам никогда не надоедала французская архитектура, немцам немецкая, англичанам английская, голландцам голландская, шведам шведская? Нет, этого ни от кого у нас не узнаешь.

І

В первой четверти нынешнего столетия, во время царствования императора Александра I, произошел у нас, по части архитектуры, удивительный факт. Явился вдруг откуда-то человек, который объявил во всеуслышание, что у него в голове есть такое архитектурное создание, которое представляет нечто совершенно новое, невиданное и неслыханное в мире, нечто такое, что „должно перевесить даже славу храма св. Петра в Риме“. Этот человек был — Витберг, а его создание — храм во имя Христа Спасителя, который предполагалось построить над Москвою, на Воробьевых горах. Московский генерал-губернатор, знаменитый граф Растропчин, министр народного просвещения и духовных дел, тоже знаменитый князь Алекс. Ник. Голицын, множество других высоких тогдашних лиц, наконец, сам император Александр I мгновенно уверовали. Они все приведены были в высокое восхищение рассказами о проекте, а частью и рисунками Витберга. Витбергу, отроду никогда ничего не строившему, поручили требуемую им постройку в несколько миллионов; он за нее принял с великим жаром. Но как легкомысленно это дело началось, так же легкомысленно и кончилось. Постройка остановилась почти на самом начале и была заброшена, а Витберг, обвиненный в лихоимстве, отдан под суд и сослан в Пермь, потом в Вятку. У нас в печати высказывали горькие сожаления о несчастье, лишившем Россию колоссального, даже гениального создания, витберговского храма; выражали печаль о том, что до сих пор не изданы подробные планы и рисунки этого великого создания русского искусства. Всего более способствовал славе Витберга Герцен, в 30-х годах тоже сосланный в Пермь, а потом в Вятку и там сблизившийся с Витбергом. Увлечшись его рассказами и

справедливыми жалобами на все, что с ним случилось, увлекшись также его воодушевленными рассказами о „художнике“ и „художествах“, Герцен с великим жаром и со всегдашнею своею талантливостью выставил впоследствии Витберга „великим талантом среди мелочного времени“ (подлинные слова одного письма Герцена 1835 года) и невинно страдальческою жертвою. За Герценом стали повторять это другое, с его слов раздувая ту же самую ноту. Но так ли все это было в действительности? Вот что теперь пора рассмотреть, после всех общих мест, так долго высказываемых о Витберге. Что Витберг пал жертвой клеветы и грязных интриг, что он много настрадался на своем веку — это теперь несомненно. Но что б он был гениальный художник, которого понапрасну лишилась Россия, — вот в чем нет уже ни единой черты правды. Витберг не только не был великим художником, но он не был вовсе никаким художником. Он был только дилетант-самоучка, которого несчастные неуклюжие потуги не имеют ровно никакого художественного значения и свидетельствуют только о полном его ничтожестве. По ремеслу он был плохой живописец, писавший то „Андромаху“, то „Марфу посадницу“, в том духе и облике, как их писали во времена Наполеона I, и потому он довольно нравился нашей тогдашней Академии художеств. Она его с удовольствием возвела в сан академика, столь щедро даруемый ею толпам бездарностей. Лишь впоследствии эта самая Академия стала ему врагом и старалась подставить ему ножку — но вовсе не за то, что он был ничтожен и бездарен, а за то лишь, что взялся „не за свое дело“, за архитектуру, которой не проходил в академических классах. Значит, зачем же он перебивает хлеб у заправских архитекторов, проходивших архитектурные классы в Академии и прошедших всю канитель архитектурного производства? Не будь этого особенного казуса, конечно, Академия осталась бы вполне довольна произведением Витберга, которое, конечно, ничем существенным не отличалось от созданий тех самых гг. профессоров, которые с великою досадой и злобой напали на него. Но покажите любому, хоть немного смыслящему человеку рисунок храма Витберга (он издан, по подлинным документам, в „Русской старине“ 1872 года, том I), не предваряя, что это за вещь, и ни слова не говоря о том, что тут перед глазами смотрящего нечто гениальное, великая знаменитость, — каждый без запинки скажет, что этот рисунок есть не что иное, как самый ординарный чертеж в казенном академическом стиле александровского и наполеоновского времени. Тот же тут налицо всегдашний квадратный глухой сундук в основании, с прилепленными к нему портиками из множества греческих колонн, поддерживающих длинный треугольный фронтон; тот же круглый широкий купол, опять окруженный колоннами и сверху накрытый толстым блюдечком; напереды площадки — лестницы с лжеклассическими обелисками по углам, теми самыми, какие при Александре I и Николае I изображали повсюду, в Европе, версты и мили на дорогах; сзади — еще колоннада. Как все это ординарно и казенно в общем расположении, как все это пошло в отдельных формах! Однако, спрашивается: что же дало успех архитектурным изобретениям Витберга, что условило их мгновенную славу среди тогдашних русских властей? Ни что другое, как мистицизм, которым был наполнен от головы до ног Витберг и которым в то время были точно так же одержимы все глав-

нейшие русские власти. Еще в юношестве своем Витберг водил дружбу с Лабзиным и другими жожаками российского мистицизма; у него бывали „видения“, и в его записках можно прочесть, как ему среди бела дня являлась „Дочь Правды“ и разговаривала с ним.

В 1813 году, узнав о намерении императора Александра I воздвигнуть храм Спасу в благодарность за спасение России от двенадцати языков, Витберг вздумал ревностно заняться архитектурой, о которой до тех пор ровно ничего не знал, потому что был живописцем. На новой дорожке у него не столько был на первом плане Витрувий, которого он теперь принялся изучать, сколько те таинственные умозрительные крученые идеи, которые он желал выразить в своей постройке. И вот когда через 2—3 года он, по собственному убеждению, был уже вполне „готов“ со своими архитектурными познаниями и со своим проектом, государь император, министры и разные влиятельные личности, все тогда тоже наполненные мистицизмом, с восторгом приняли идеи Витберга, как что-то внушенное ему чуть не самим небом и высказанное с необычайным талантом. А между тем, в чем состояли эти идеи, так поражавшие в ту минуту множество людей? Ничего занимательного или даже просто умного для нас теперь в них нет. „Я вообразил себе творца точкою, — рассказывает Витберг в своих „Записках“. — Назвав ее единицею, богом, я поставил циркуль и очертил круг, коего центр эта точка; эту периферию назвал множественностью — творением. Как эта точка может соединяться с перифериею, — наблюдая за черчением, я видел, что расходящиеся ножки циркуля делают прямые линии, коих бесконечное множество одной величины составляют круг и которые все, пересекаясь в центре, составляют кресты, и, следовательно, крестом соединяется с творцом природа. Таким образом, я получил три формы: линию, крест и круг, составляющие одну таинственную фигуру, совершенно успокоившую меня. И с этой минуты я постиг сию тайну“. Вследствие таких выкладок, совершившихся на основании расходящихся ножек циркуля, Витберг решил, что его храм должен состоять из трех храмов, поставленных, как этажи, один над другим. Нижний — это был „храм телесный“ или катакомбы, имеющий в плане параллелограмм, так как форму линии в природе наилучше выражает параллелограмм (?!); средний этаж был „храм душевный“, имеющий в плане крест, „так как форма креста приличествует душе“ (?!); верхний этаж был „храм духовный или божественный“, имеющий в плане круг, „как следствие креста“ и лучшее выражение бесконечности (?!). Из подобных аллегорий и таинственных иносказаний был составлен весь проект, что, впрочем, не мешало ему быть совершенно лишенным таланта и художественности. Герцен мог с энтузиазмом хвалить всю архитектурную чепуху, задуманную на основании самого темного мистицизма, потому что в те годы и сам он был порядочный мистик, а сверх того, в продолжение всей жизни, не смотря на громадное свое дарование, никогда ничего не понимал ни в каком искусстве. В настоящее время можно, конечно, сожалеть о клеветах, разразившихся над Витбергом и имевших последствием его ссылку и страдания; но нельзя не радоваться, что мистические его затеи не были приведены в исполнение. Они имели бы в результате только множество миллионов, взятых у народа и потраченных на бездарную мистику дилетанта, никому не нужную.

Архитектура Витберга осталась без последствий и без влияния на русское искусство — эта минутная болячка прошла без малейшего следа. Ее очень скоро все позабыли, и архитекторы времен Александра I и Николая I продолжали строить в академическом стиле, ничем не смущаемые в этой работе и в старинных своих привычках. Церкви, дворцы, присутственные места, казармы, триумфальные ворота, частные дома, все это строилось привычным способом, тяжело, неуклюже, мрачно и не талантливо, на основании Виньолы и других учебников, а еще более на основании того, что в остальной Европе тогда делалось. Настроено у нас было очень много, но указать на что-нибудь замечательное, талантливое — нет никакой возможности.

По всей вероятности, в продолжение еще долгих лет длилось бы у нас нераздельное и безграничное царство одного только казенного академического стиля, если бы императору Николаю, в первые же годы его царствования, не пришла на мысль идея завести у нас национальный архитектурный стиль. Дошла однажды очередь и до архитектуры. „В 1830 году, — читаем мы в официальной биографии профессора Тона (Отчет Академии художеств за 1866 год), — прихожане церкви св. Екатерины, что у Калинкина моста в Петербурге, возымели желание, на место прежней ветхой церкви, соорудить новую церковь с возможным благолепием. Между тем составленные на конкурс архитекторами проекты не удостоились высочайшего утверждения. *Государь желал в новом храме видеть не повторение избитого стиля, а характер, ближе соответственный духу православия*“. Случай доставил возможность К. А. Тону принять участие в составлении проекта этой церкви. Он придал своему храму новую оригинальную форму, напоминавшую не обычаи дальнего Запада, а древние московские пятикупольные соборы. Идея эта встречена была милостивым поощрением государя императора, повелевшего, утверждая проект, „самому композитору и произвести постройку“. Тон попал в такт, он ловко применился к тому, что в ту минуту требовалось, и не мог потом на это пожаловаться. „Русская национальная архитектура“ отдана была ему точно на аренду, она сделалась для него капитальною доходною статьею, он явился вдруг представителем, носителем и выразителем заведенной вновь национальной архитектуры. В начале 30-х годов сильно была у нас в ходу идея о „национальности“, и ее насаждали повсюду, на всех поприщах. Как известно, эта национальность была совершенно официальная, искусственная, насильственная и поверхностная. Она не касалась настоящих корней, и те, кто занимался ею всего больше, вовсе не понимали настоящей ее цены. А потому они и смешивали такие действительно национальные вещи, как глубокие создания Пушкина и Глинки, с такими вовсе не народными, а только официальными созданиями, как „национальный гимн“ Львова и „национальные церкви“ Тона. Вообще Львов и Тон две величины, очень схожие и совершенно параллельные по характерам, деяниям и судьбам своим. Что мы находим на первом месте у обоих? Очень мало знания и полное отсутствие таланта. Зато усердия у них были целые массы. И благо же им было. Распространяться про Львова здесь не место, но на Тоне остановиться следует: он официально и исторически признанный родоначальник русского стиля.

Какая странность: Тон — родоначальник чего-то, в самом деле важного. Обыкновенно на свете так бывает, что все новое, все важное, все исторически значительное исходит от людей особенных, необыкновенных, талантливых, горящих глубокою мыслью. У нас было совсем иначе. „Родоначальником“ сделался человек, не имевший ни одного из этих качеств. Он был делец самый ординарный, таланта не имел никакого, мысль его адресовалась только к тому, что ему полезно может быть. Собственно говоря, Тон был только сметливый каменщик, без образования и без художества. Если б вместо „русского стиля“, на его веку, во время его молодости (когда он еще не успел отяжелеть и облениться), потребовался какой-нибудь другой стиль, он, вероятно, и тут бы отличился и сделался „родоначальником“ какой-нибудь совершенно иной архитектуры. Говорил же Глинке, почти в те самые годы, еще один из „великих талантов“ того времени, Кукольник: „Прикажет государь, завтра буду акушером“ („Записки“ Глинки, стр. 133). Попавши раз в точку со своим проектом церкви Екатерины-мученицы, Тон, с сноровкой ловкого промышленного человека, тотчас принялся разматывать клубок, попавший ему в руки, и не далее как в 1838 году издал большую книгу, посвященную самому императору Николаю. Это издание, носящее заглавие: „Церкви, сочиненные архитектором его императорского величества профессором К. Тоном“, и снабженное в 1844 году большим „Дополнением“ (так успешно шло дело!), — явление очень характерное. Тут находится изображение не только массы церквей, настроенных вдруг Тоном на множество пунктов России, но еще целый ряд официально признанных „проектов“ для неизвестных будущих построек. На этих страницах не только повывалось миру, какими национальными постройками наделил Россию Тон, но какими должны наделять ее, по его примеру и указанию, и другие. Архитектура Тона уже сделалась „официальною“, заказною, была утверждена и заштемпелевана высшею властью, и никто не должен был выдвигать нас за эти рамки. С Тоном надо было справиться, под Тона надо было подлаживаться, иначе никакой проект не был бы утвержден.

Между тем, что такое были все эти, высшим начальством одобренные, приведенные в исполнение на сотнях пунктов России, создания Тона? Это были изобретения без даровитости и без вкуса, где не присутствовало знание древней Руси, но где наскоро было нахватано кое-что с некоторых московских построек и грубо повторено в сокращенном и испорченном виде. Кроме Москвы, Тон не видал никакой русской архитектуры (вот еще — беспокоить себя, ездить по России!), да и то, что он видел в Москве, он воспроизводил в самой неумелой форме. Это были все точно снимки писаря-канцеляриста с талантливых картин. Этого не понимали одни только высшие власти, которым „казенная“ народность очень нравилась. Все остальные люди у нас были против Тона, не находили в его жалких кропаньях ничего истинно национального и окрестили его архитектуру именем „архитектуры тоновской“. К несчастью, на нее истрачено было, однакоже, бог знает сколько миллионов.

Иностранцев не вводили в заблуждение официальное значение и признанность Тона. Все понимающие дело почти с первого же начала уразумели, что такое Тон и его ложная национальность. В известных „Annales Archéologiques“ Дидрона, уже целых 40 лет тому назад,

в 1848 году, писали по поводу его храма Спасителя в Москве, тогда строившегося и у иных в России считавшегося будущим чудом искусства: „Конечно, эта архитектура здесь более на месте, чем древнеклассическая, но ей недостает ни изящества, ни чистоты. Если б г. Тон изучал долго и терпеливо византийские церкви в Греции, Турции, Константинополе, на Афоне и в самой России,¹ он, конечно, наделил бы свое отечество памятником искусства совсем другого характера, чем этот храм“. Малое уважение иностранцев к нашему чуду искусства продолжается и до сих пор. От бледности и нехудожественности коренной формы не отведут ничего глаза вся роскошь мраморов и позолот, расточенных внутри церкви и сияющих там, как цветистые зеркала. Плохая живопись, какую расписан храм внутри, в верхах, плохая скульптура, какую кое-как прикрыты снаружи огромные пустые пространства, с которыми архитектор не умел справиться, не в состоянии прибавить художественности в общем впечатлении. „Богато и безвкусно!“ — приходит в голову всякому зрителю. „Колоритно внутри, холодно и сухо снаружи, бездарно повсюду“, — вот что шевелится в голове у посетителя, способного понимать. Московский храм Спаса — достойный pendant к петербургскому Исаакиевскому собору. Русский каменщик Тон может дружески пожать руку французскому каменщику Монферрану. Оба сумели заставить наше государство потратить множество миллионов на создания некрасивые, безвкусные по формам, ничтожные по остову, с неописанною роскошью мраморов, бронзы и позолоты, и, несмотря на это, все-таки мрачные и скучные. В соборе св. Исаакия посетитель бродит как в темном подвале, в соборе Спаса священник без свечей не прочтет в алтаре ни единого слова по книге. Какая это была странность, не найти никого лучше Монферрана и Тона для выполнения таких капитальных монументов, как два главных собора в обеих столицах! Еще в Петербурге — пускай! Там Исаакиевского собора нельзя было сравнивать ни с чем другим, но в Москве, среди сотен, чуть не тысяч церквей, истинно талантливых, истинно народных, — и вдруг такое произведение плохого мастеравого!

Новый дворец в Кремле, тоже многомиллионная затрата, принадлежит совершенно к одному шибу с храмом Спаса: множество богатств, внешнее механическое повторение некоторых народных сторон — и никакого истинного чувства русской национальной архитектуры, никакого истинного таланта! Но, кроме всего этого, деятельность Тона обозначилась еще одним крупным фактом, свидетельствующим о его понимании народности. Тон сочинял в 40-х годах „Нормальные чертежи на постройку крестьянских домов в казенных селениях“. Он даже не подумал отказаться от такой карикатурной роли, когда она ему была предложена. Придворный профессор, во время досугов снисходительно поучающий русского крестьянина, как ему жить и строиться, — вот-то потеха! Какой тут являлся на сцене достойный наследник архитекторов александровского времени, по поручению Аракчеева сочинявших дома и даже целые деревни для несчастных военных поселенцев, над которыми, как над куклами, проделано было столько всяческих экспериментов, в том числе, наконец, и архитектурный. Вот как

¹ В те времена европейские ученые не отличали еще русской архитектуры от византийской.

долго странные идеи и странные эксперименты не кончались у нас! Вот каких послушных и усердных исполнителей можно всегда найти у нас для чего угодно! Ничем они не брезгают, ни от чего не отказываются.

Но честь-честью Тону и его „самобытному творчеству“, а в те же годы воздавалась у нас в России великая честь и иным „самобытным“ творествам. Не только берлинский малоталантливый Шинкель, сухой и классический педант, был у нас в моде и в великом почете вдоль и поперек всего архитектурного цеха, но еще другого подобного же малоталантливого и такого же педанта, Кленце, вызывали из Мюнхена, из-под крылышка Людовика I, короля, раззорившего Баварию на иезуитов, на Лолу Монтез и на постройки в разных старых стилях, так что Мюнхен превратился в каменную учебную хрестоматию. Немец с удовольствием приезжал, не хуже русского сорил сотнями тысяч рублей и давал взамен музей, Эрмитаж, где сени и лестница — мрачный колодец с мраморными стенами, где залы — тоже сущие подвалы, с мраком и холодом впечатления (скудном петербургскому свету поручено освещать эти колодцы с необозримых высот вверх, словно мы здесь живем в Риме или Афинах, под горячим ясным солнцем!), но где зато есть целые леса ненужных классических колонн и целые версты баварско-греческих педантских орнаментов, усеявших потолки и фризы, где, наконец, на самом еще подъезде вас встречает изумительное зрелище: вырубленные из темного гранита голые гиганты — поддерживающие карниз, — что может быть более кстати, на русском морозе, как не голые фигуры каких-то злосчастных греческих бурлаков? До чего простирается фантазия немецких заклятых классиков! Таким образом, Россия, почтительно приседающая перед национальной „самобытностью“, — также и „классицизму“ ставила добрую свечку. В то же время домашние мастера строили театры, обсерватории, дворцы, казармы в академическом бездушном стиле, и между ними словно звезды какие-то блистали даже какие-нибудь Штакеншнейдеры и Боссе — архитекторы, пробовавшие строить бесчисленные дворцы и барские палаты как-нибудь поновее, в стилях возрождения и рококо. Таланта и творчества эти оба художника тоже никакого не проявили, но все-таки в их копиях с существующих европейских форм была уже не классная мертвечина и академизм, а что-то хотя несколько живое.

II

В течение последней четверти столетия русская архитектура сделала такие огромные шаги вперед, что просто глазам своим не веришь, когда станешь сравнивать ее создания с тем, что делал предыдущий период. Можно подумать, что много лет, пожалуй, целое столетие, отделяет архитектурные времена Николая I от архитектурных времен Александра II. Разница во всем громадная. Такое, в одном случае, налицо грубое незнание, такая упорная бесталантность, такое рабство перед учебниками и классными книгами — и, в другом случае, такое ученье и знание, такая даровитость, такая свобода начинанья. А между тем, эти периоды рядом стояли, и второй непосредственно шел за первым. Огромная разница до того была чрезвычайная, что иностранцы,

глубоко всегда презиравшие нашу рабскую, копировальную архитектуру, за весь XVIII и за всю первую половину XIX века, вдруг заговорили о новой русской архитектуре, едва только, в первый раз, узнали ее на всемирных выставках 1867, 1873 и 1878 годов. Они тотчас заметили ее оригинальность и самостоятельность и даже постоянно находили в ней гораздо более собственного своего, вновь созданного, национального, чем в самой русской живописи. Это много раз высказано во французских, немецких и английских отчетах и критических статьях по поводу трех последних всемирных выставок. Оно и понятно: наша жанровая живопись (в которой до сих пор заключается главная наша сила), как ни непохожа на жанровую живопись европейскую, все-таки стоит на одной с нею основе — реализме, преследует одну и ту же цель: как можно ближе воссоздавать существующую действительность. С нашей настоящей и национальной архитектурой дело было иначе. Она ничего уже не имеет общего с Европой и действует на основании таких принципов, выводит наружу такие формы, у которых есть родство разве с принципами и формами Востока, совершенно чуждыми и новыми для Западной Европы. Собственно творчества у новых русских архитекторов, наверное, никак не больше, чем у новых русских живописцев, только сила этого творчества, со стороны глядя, и в особенности для иностранца, — особенно чувствительна.

Русская живопись и архитектура проявили настоящую свою мощь и талантливость в продолжение одного и того же периода времени: во время 25 лет царствования императора Александра II. Но это, конечно, на разные лады, сообразно с особенностью своей природы, и, в то же время, вследствие совершенно разных причин. Живопись имеет дело с жизнью, с людьми, с душой, со сценами того, что совершается в действительности. Архитектура не знает ни драм души, ни сцен жизни, она ни за что и ни на кого не жалуется, ни против кого не протестует и всем довольна. Почти всегда и везде архитекторы — прочные и несокрушимые консерваторы. Подобно скульпторам, а может быть, и еще больше их, они готовы идти на любой заказ и хоть каждую минуту ставить триумфальную арку и торжественный монумент кому и чему угодно. Следовательно, на русскую архитектуру не могли иметь влияния те причины, какие вдохнули жизнь в мертвую до тех пор живопись. На архитектуре, и прежде русского возрождения 50-х и 60-х годов, не лежало никаких запретов, и она могла делать и предпринимать, что ей было угодно. Мало того, как мы видели выше, с архитектуры даже требовали „национальности“, только наши архитекторы и сами-то порядком еще не знали, как им с национальностью быть и справляться. Они были тогда еще и невежественны и ленивы.

Но в течение последних 15—20 лет царствования Николая I официальные учреждения и частные лица принимаются вдруг отыскивать, собирать, узнавать национальный русский архитектурный материал. Многое в это время издается в свет. Изучаются не только церкви и всяческие здания, но также разнообразнейшая и характернейшая народная утварь, произведения из металла, камня, дерева, обожженной глины, стекла, рисунки рукописей, и все это дает несравненный материал для верного знакомства с настоящим русским стилем. „Древности Российского государства“, по рисункам Солнцева, изъездившего всю Россию, стоили громадных денег как издание, но принесли нашему

отечеству такую громадную пользу, которую не оценишь ни на какие деньги. Книги, верно и великолепно изданные, как „Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества“ Мартынова и Снегирева, „Памятники древнего русского зодчества“ профессора Рихтера (которого заслуги по изданию памятников и по профессорству в московской архитектурной дворцовой школе истинно исторические), „Дмитриевский собор во Владимире на Клязьме“ графа Строганова, „Памятники московской древности“ Снегирева, „Описание русского музея Коробанова“ Филимонова и другие подобные этим издания, а вместе с ними начавшиеся путешествия русских архитекторов по России (А. М. Горностаева еще в 20-х и частью в 50-х годах, И. И. Горностаева в 50-х, Даля в 60-х, его учеников — в 70-х), массы привезенных ими рисунков, из которых многие ходили по рукам, другие развесились даже по стенам архитектурных классов Академии художеств, — вот что, вместе с „Древностями Российского государства“, положило прочное основание настоящему изучению старого русского национального искусства и дало возможность появиться новой породе архитекторов, не имеющих уже ничего общего с поверхностною казенщиной Тона.

Знание — вот что образовало нового русского архитектора. Талантливость свободных людей только шла тут на придачу, только являлась на подмогу. Вспомните, сколько веков прошло над Россией, когда талантливость и чудеснейшее художественное творчество, по части архитектуры, были в полном ходу, а свобода и нравственная обеспеченность человека равнялись нулю. Да, для архитектуры и архитекторов совмещение творчества и рабства мысли — дело самое обыкновенное, для живописи и живописцев — это дело совершенно невыносимое. Этим последним — либо быть свободными людьми, либо ничтожными художниками. Virtuозность какая угодно, даже самая блестящая, возможна и при интеллектуальном рабстве, но ведь от блеска virtuозности и до настоящего художества, выражающего жизнь и в самом деле, не для потехи, нужного для жизни, — как до неба далеко! В архитектуре совсем другое дело. Там душа не действует, а один только талант форм. Таково уже это художество.

Новый период русской архитектуры представляет среди новых европейских архитектурных школ несколько особенностей. Первая из них та, что наша школа ведет разом две архитектуры: каменную и деревянную. Этого в Европе нигде нет. Везде дело идет только об одной архитектуре — каменной. Нигде в Европе уже давно лесов нет, поэтому нечего рассуждать о деревянных постройках. Сверх того, деревянная архитектура уже много сотен лет вышла из нравов, вкусов и привычек Западной Европы. Есть, конечно, деревянная архитектура швейцарская и шварцвальдовская, но это все только „домики“, не „дома“, не крупные и многосоставные постройки развитых художников, нечто миниатюрное и мало разнообразное, нечто довольно шаблонное. Зато каменной национальной архитектуры, рядом с этой деревянной, — в Швейцарии и Шварцвальде нет. Одна Швеция представляет исключение: она тоже, как Россия, живет на севере, и оттого у нее тоже есть две архитектуры. Деревянных памятников из глубоких средних веков у ней много, и самых капитальных, наравне с каменными, и они — чудеса оригинальности и своеобразности. Но

в новые времена деревянная архитектура и в этой стране давно отошла на задний план и служит лишь для патриотической гордости, хвастовства. Никто ее более не пускает на настоящее дело жизни, нигде в Швеции она не идет вперед, нигде она не развивается современным художником. В новой России иначе. Каменная и деревянная архитектура еще и до сих пор идут рядом, вместе, как в старой Руси, не уступая одна другой дороги, обе одинаково нужны и соответствуют истинным народным привычкам и вкусам и, конечно, именно поэтому все только двигаются вперед, все только хорошеют, все только захватывают больше и дальше, со смелостью и почином изумительными. Здесь нам есть чем гордиться.

И, однакоже, я все-таки скажу, что новая наша каменная национальная архитектура оказывается менее значительной, чем деревянная. Это потому, что она во многом еще стеснена, что ей не дают полного хода, как дают его деревянной архитектуре. У нее руки связаны, а в этом, конечно, она не виновата. Она все больше принуждена заниматься созданиями монументальными, церквями и публичными зданиями. Частная потребность, дом частного человека, даже самые дворцы — гораздо менее и реже задаются ей темами. Частные дома куда все продолжают строиться, по заказу хозяев, только в стиле, общеупотребительном в настоящую минуту в Европе: в стиле ренессанс и рококо итальянском, в стиле Louis XIV и Louis XV французском. Конечно, это уже успех, если сравнить новые дома наши с теми казармами, мрачными, голыми и до тошноты скучными, какими были наполнены Петербург, Москва и остальные города русские в продолжение царствований Александра I и Николая I: фронтоны повсюду, нескончаемые колонны, как ряды классических мертвецов, изредка гирлянды, венки, вазы и а-ла-греки, темные и неуклюжие лестницы, по которым ходить было опасно и мучительно, везде мертвая правильность, безвкусице, тоска, холод, широкие темные углы, стены, как в казематах, что-то сарайное и бездушное. То ли дело, в сравнении с этой канцелярской бездарностью, веселые формы ренессанса и рококо, где столько ласкающего, цветочного, улыбающегося, капризного и грациозного. Куда ни посмотри, везде бальной залой, будуаром, светлой жизнью пахнет. Наши города вдруг похорошели, стали на Европу похожи, стали понемногу терять захоластный или казарменный облик: их словно вымыли, вычистили и прибрали; в них, как новинки, появились изящество и комфорт, столько времени нам не известные, а по части художества даже готические башенки с остриями вверх, гребни, прорезанные на кровлях, бельведеры всяческие, романские колонки висячие, двойные венецианские и всякие иные фантастические окна, порядочные лестницы, уютные комнаты. Макаров с романским стилем, повсюду подбавленным (дома Лопатина, Яковлева, училища: коммерческое и цесаревича Николая), Шретер и Китнер со своим стройным изящным ренессансом (у первого — дом кредитного общества, дом Штоля и Шмидта; у второго — сельскохозяйственный музей и т. д.), Рахау со своим Луи-Каторзом и Луи-Кензом (дом Сан-Галли) и разные их товарищи немало хорошего и нарисовали, и настроили. Да, но все это, однакоже, было чужое, повторенное из книг и атласов и ничуть не свидетельствовало о своем собственном творчестве. Нарисуйте все наши новые дома и пошлите их в Европу на выставку, со всеми

их фасадами, разрезами и деталями: никто на них и не посмотрит. Все это так обыкновенно, хотя полезно, прилично, до некоторой степени изящно — и только, но от головы до ног незначительно. Мы тут все только чужие зады повторяем. Как досадно, однакоже, что в этом, хотя и чужом, но все-таки приличном стиле не строят еще у нас множества зданий, которые должны же были бы, наконец, быть тоже приличны и изящны. Например, у нас еще нет ни одного не то что уже красивого, но просто приличного учебного заведения. Университеты, гимназии, школы — все это до того казенно, до того имеет отталкивающий вид снаружи и внутри, что холодно становится еще за версту, точно таблицу умножения или спряжений заставляют тебя учить. Кажется, единственное исключение, это 3-е военное училище (в Петербурге, на Садовой), довольно удачно и характерно построенное Серебряковым немного в военном стиле. В Европе уже давно не так: там есть теперь много таких зданий, как, например: „Collège Chaptal“ в Париже, две гимназии на Dorotheenstrasse в Берлине, и т. д., у которых весь образ и подобие нового времени и нового таланта. Едва ли не единственное исключение между нашими постройками, назначенными для научных целей, это — читальная зала императорской Публичной библиотеки и средневековая зала там же, обе построенные И. И. Горностаевым. Читальная зала, по красоте и размерам, наверное, третья в Европе, после залы Британского музея в Лондоне и публичной библиотеки в Париже — чудес нового времени. Присутственные места, казармы, больницы, станции железных дорог — их ли еще немало у нас настроено в последние 20—30 лет, и, не чудо ли это, ни одного замечательного между всеми ими здания! А посмотрите, что в Европе делается! Посмотрите, какие там есть давно уже превосходные присутственные места (например, английский парламент в Лондоне, многие министерства в Париже и Вене), казармы (например, множество казарм в Вене, в виде необыкновенно изящных крепостей, казармы Prince Eugène в Париже); а что касается железнодорожных станций, то везде, даже в Италии, их огромное множество красивых, иногда великолепных, по всей Европе, начиная с дебаркадера Chemin de fer du Nord в Париже и Потсдамского в Берлине.

Но если новая каменная архитектура, даже и общеевропейская, не смеет еще всюду проникнуть, не смеет еще браться за все задачи, то насколько еще более стеснен доступ повсюду „национальной“ архитектуре. Если б наши новые архитекторы сами-то и смели, и умели, то им еще далеко не везде дадут полную волю, им далеко не все дороги открыты, и от многого они должны воздерживаться. Мода и всеобщая храбрость еще не пришли. Немцы, англичане, французы смеют у себя строить, где ни вздумают, готические, романские, вообще всякие, какие захотят, дома в своем вкусе — у нас этого еще нельзя, русский дом еще не *comme il faut*. Национальное в доме частного человека позволяется только внутри. Снаружи непременно надобно, чтоб было „как у всех“. Впрочем, предрассудок тихо, медленно, а все-таки начинает бледнеть, ступшеываться, и появляются уже малопомалу в наших городах такие дома, у которых даже и лицо снаружи русское. Как на выходящие из ряда вон примеры в этом роде надо указать на следующие создания. Во-первых, на проект торгового дома Башмакова, проектированный Ропеттом („Архитектурный альбом“

Долотова, 1872 года, лист 4), не приведенный, к сожалению, в исполнение, и на дом г. Басина, выстроенный на площади Александринского театра, с фасадом по проекту Никонова. Живописность общего, крупные массы и всего красивее средняя часть, увенчанная очень своеобразными низенькими куполами, ряд тройных окон с средним выходящим выше, на манер византийской и древнерусской архитектуры, резные карнизы повсюду, русские колонки кубышками и столбиками, рассеянные по обоим фасадам, все это вместе — ново и оригинально, все это образует необыкновенно художественное целое, выпуклое, полное теней, света и колорита, достойное соперничать по оригинальности со старыми итальянскими и французскими дворцами XVI века. Дом для типографии Мамонтова, выстроенный в Москве, в 1872 году, Гартманом из цветного кирпича и цветных изразцов, в высокой степени оригинален и нов, особенно ворота этого дома, в каком-то почти фантастическом стиле, который на первый взгляд кажется чем-то восточным, индийским, и, между тем, однакоже, эти ворота составлены из самых простых, строго русских элементов — такова сила оригинального творчества, претворяющая даже известный материал во что-то совершенно новое, неожиданное. Красив и нов по созданию дом г-жи Зайцевой, построенный в Петербурге Богомоловым, со своими романско-русскими колонками и архивольтами, со своим зубчатым, повсюду рассеявшимся орнаментом. Здесь же надо, наконец, указать на три оригинальных проекта каменных загородных домов молодого М. А. Кузьмина („Мотивы русской архитектуры“, 1877, листы 1 и 9, и 1878, лист 1). Этот молодой художник, к несчастью рано унесенный смертью, был достойный продолжатель Гартмана и Ропетта, особенно последнего. Богатство и своеобразность его фантазии для мотивов русских были, кажется, тоже и у него неистощимы. Вот сколько можно представить образчиков талантливости и свежей фантазии новых русских архитекторов в создании русского „частного дома“. Но ведь, кроме двух-трех исключений, все это так и осталось „проектами“, нигде не приведенными в исполнение! Нет сомнения, пусть пойдет, наконец, спрос и мода на „русский стиль“ для частных домов каменных, и скоро Петербург, Москва и все главные города наши наполнятся талантливыми национальными постройками. Явные доказательства этой возможности — налицо.

А теперь, пока этого нет, у нас все готовы строить городские дома в каком угодно стиле, итальянском, французском, немецком, даже арабско-мавританском (дом Мурузи довольно ловко прилажен в этом стиле Серебряковым, нарочно ездившим, говорят, наперед изучать Альгамбру) — только бы не в русском. Русский, говорят, надоел давно уже и на деревянных постройках, на „дачах“. Странное дело! Отчего же французские и итальянские копии и дюжинные компиляции никогда никому у нас не приедались и не надоедали? Никто на них еще отроду не жаловался!

Да, повторю еще раз, у нашего архитектора для каменной русской архитектуры развязаны руки далеко не вполне. Многие еще для нее — нечто недозволенное. Она должна довольствоваться покуда монументальными постройками, всего более церквями, музеями и т. д. И на них она отводит душу. Что ж, и то не худо. Все-таки искусство на хорошей дороге стоит. Посмотрим, что же у нас вышло на свет хо-

рошего, хотя бы даже и по этому скудному, обрезанному, монументальному отделу?

После долгого запрета, в течение полутора лет наложенного сначала начальством и общественным мнением, а потом и Академией, русские архитекторы при первой же возможности жадно устремились на изучение старой нашей национальной архитектуры и принялись воссоздавать ее вместо прежнего, единственного, нераздельного, несравненного классицизма. И что оказалось в литературе и живописи, то же самое оказалось и в архитектуре. Люди, в течение двух почти столетий не сделавшие ничего замечательного по части чужих форм и идеалов, вышли сильными, оригинальными и замечательными, только дотронулись до тех элементов и материалов, которые им были близки и родственны. Казанские и Исаакиевские соборы, эти в тысячный раз разжиженные подражания св. Петру в Риме, так и остались жалким ничтожеством. Между тем, новые русские церкви тотчас же вышли интересны и прекрасны. Неужели в прошлые полтора лет талантов у нас не было налицо, потому что не могло их быть? Нет, могло, могло, русская натура всегда была даровита и богата, да только таланты-то все были притиснуты и придавлены, они все и попрятались по углам. Слишком жестокий мороз стоял тогда на дворе. Наступила весна, и оригинальные таланты выплыли со всех концов.

Ранее всех выступил у нас А. М. Горностаев. Он уже был профессор, человек 45 лет, давно подвизавшийся на поприще всеобщего копирования и переобезьяничанья классических европейских стилей, греческих и римских, когда вдруг, под влиянием знакомства с образованным или самостоятельным нашим духовенством, круто поворотил на другую дорогу. Игумены Сергиевской пустыни (близ Петербурга) и Валаамского монастыря (на Ладожском озере) почти одновременно, в конце 40-х годов, стали с него требовать построек в „настоящем нашем церковном стиле“. Конечно, они вовсе не знали искусства и сами хорошенько не могли бы сказать, чего им нужно, однакоже требовали чего-то получше и поглубже того, что тогда повсюду у нас строилось под именем истинно „национального“, истинно „русского“ и истинно „церковного“. Да и самому Горностаеву был тошен официальный, лжерусский, тоновский стиль. Он всю жизнь был полон энтузиазма ко всему византийскому, к чудным зданиям Равенны, к св. Марку в Венеции, к константинопольской св. Софии, к палермскому Монреале и Палатинской капелле, он на всем этом отводил душу от той иноземной казенщины, которую должен был постоянно работать, и вот теперь, при первой возможности, он выстроил в романском-палермском стиле свою изящную, оригинальную базилику в Сергиевской пустыне (1848). Эта церковь с разными смелостями создания, еще никогда до тех пор не пробованными у нас (например, что ни колонна внутри храма, то другая форма и капитель), явилась тогда совершенною новостью, она уводила нас далеко от канцелярски-бездарных построек Тона. В следующем году (1849) он построил на Валааме несколько церквей в настоящем уже русском стиле. Это был плод его старинных симпатий и тех путешествий по России, которые он предпринимал, как мальчик-рисовальщик, еще в царствование Александра I, при известном издательстве русских видов и достопримечательностей Свиньине. За этими характерными постройками следовали другие, в том же

национальном стиле (подворье Троицко-Сергиевского монастыря и часовня у гостиного двора — в Петербурге, усыпальница над могилою князя Пожарского — в Суздале), и закончились, наконец, созданием такого капитального памятника, как въездные ворота, с церковью и кельями, по переднему фасаду, в Сергиевской пустыне (1861). Это последнее создание было крайне живописно, оригинально со своими тройственными арками ворот и верхних окон и высокою изразцовою крышей, над которой возвышается светлица, окончательно заканчивающая здание остроконечной кровлей и сквозным железным гребнем, вверху. Оно являлось достойным, самостоятельным продолжением лучших русских построек XVI и XVII века. В первой половине 60-х годов он сделал, наконец, превосходный проект православного собора для Гельсингфорса и при этом крайне художественно воспользовался скатом вниз местности; тут он живописно поставил маленькую, тянущуюся вдоль галерейку с пролетом ворот. Нельзя не видеть, что Горностаев имел в своем таланте некоторые крупные недостатки: всего более можно было бы упрекнуть его в тяжеловесности и иногда отсутствии вкуса и грациозности. Но эти недостатки широко выкупались общею блестящею его заслугою — почином истинного национального русского стиля.

Замечу здесь, что Горностаев первый у нас вздумал и решил, что при созданиях новой русской каменной архитектуры самую лучшую помощницею там, где не хватало на уцелевших наших памятниках необходимых архитектурных членов и материалов, должна быть старая романская архитектура Европы, по происхождению и времени имеющая столько общего с самым старым и коренным нашим искусством. Во времена Тона архитекторы-строители хотели знать только одну позднейшую архитектуру московского периода, о всем остальном они не имели никакого понятия. Ни суздальско-ростовской, ни новгородской и псковской архитектуры они вовсе и не подозревали. О византийской архитектуре имели у нас в тоновское время лишь самые смутные представления и начали узнавать ее в самом деле лишь гораздо позже, по многочисленным рисункам русских архитекторов, пустившихся, в конце 40-х годов, в Грецию и на Восток, но все-таки никто из них и не думал, до Горностаева, употреблять ее в дело в своих созданиях. Точно так же А. М. Горностаев первый из архитекторов обратил у нас внимание на оригинальные узоры русских полотенец и на разную раскрашенную орнаментацию русских изб и всяческих предметов обихода русского крестьянина. Раньше всех он внес эти элементы в новую русскую архитектуру. Последствия этого его открытия были громадны. Теперь уже без этих вновь появившихся, но по существу самых старинных и коренных элементов никакой наш художник не обходится. Они вошли в общую плоть и кровь.

За Горностаевым выступил на сцену Гримм. После такого предшественника он уже не принужден был проделывать старой классической дребедени и прямо мог приступить к созданиям народным. Еще в юношеские годы он строго и пламенно изучил на месте стили византийский и грузино-армянский, и плодом этого изучения явилось великодушное его издание, им самим награвированное (1859): „*Mouvements d'architecture Byzantine, en Géorgie et en Arménie*“. Лучшие его постройки, всегда очень изящные и талантливые, находятся в связи

с этими столь превосходно им узнанными стилями. Его храм в память крещения Руси в Херсонесе Таврическом — в стиле византийском (50-е годы); его собор кавказской армии в Тифлисе (60-е годы) — в стиле грузино-византийском. Но есть также у него и очень замечательные постройки в чисто русском стиле, например: церковь в Михайловке, имени в. к. Михаила Николаевича, близ Петербурга (1860-е годы), — прелестная и оригинальная постройка в суздальско-переяславском стиле, об одной главе, с нижним этажом из арок на кубышках, с необыкновенно изящным широким многослойным резным карнизом сверху и с оригинальною колокольнею-особняком, об одном единственном пролете под кровелькой.

Еще молодым человеком, живя пенсионером Академии в Италии в 40-х годах, Резанов, конечно, никогда и не воображал, что будет некогда собственно „русским“ архитектором. Он, вместе с Бенуа и Кракау, прилежно изучал и вырисовывал много лет сряду знаменитый собор в Орвието (этот собор издан потом, в 1877 году, в Париже, под заглавием: „*Monographie de la cathedrale d'Orvieto*“). Однако вышло совсем другое. После польского восстания 1863 года в разных местах нашего западного края стали воздвигаться православные церкви. На долю Резанова, как одного из значительнейших тогдашних русских архитекторов, пришлось самые важные и крупные сооружения этого времени. В Вильне одни православные церкви реставрированы им в старом местном стиле XIV века (романском), — таков, например, собор „Митрополитальный“, во имя пречистой Девы; другие возобновлены в русском стиле XVI века, — например, церковь св. Николая; третьи сооружены вновь в стиле русско-романском (храм св. Параскевы или Пятницы и часовня во имя св. Александра Невского, в память русских воинов, павших при усмирении восстания 1863 года). Везде в собственных постройках Резанов выказал немало чувства изящного, стройности, счастливого соединения русского стиля с романским, но вместе и с собственными новыми мотивами. Впоследствии Резанов строил дворец великого князя Владимира Александровича, с наружным фасадом в стиле старых флорентинских дворцов (Питти, Рикарди, Строцци); этого стиля еще никто у нас раньше его не пробовал, и это была интересная новинка. Но главная заслуга этого дворца не в фасаде и не в тех залах, во всевозможных стилях, которые его наполняют. Главная заслуга его — в русских комнатах; но так как они относятся уже к архитектуре „деревянной“, то я буду говорить о них ниже. Во время преклонной старости и болезней Тона Резанов достраивал храм Спаса в Москве и, по возможности, спасал, что можно было спасти, изящными византийскими и русскими деталями золота, красок и орнаментистики, хотя, конечно, не в состоянии был исправить основную топорность и бесталанность скелета. Самым значительным созданием Резанова за последнее время был проект московской думы в московском стиле XVII века (сочинен в начале 70-х годов). Пять широких аркад, идущих в высоту всего здания, сквозь три этажа, составляют главный корпус и, наклонившись кверху, с двух сторон, под карниз, накрыты, как венцом, выгнутою русскою изразчатой кровлей со сквозным гребнем сверху. По углам строения — многоэтажные башенки, из которых уже и каждая, сама по себе взятая, есть прекрасное художественное создание. Этот проект по

красивости, характерности, сильным и решительным массам, прекрасным деталям едва ли не лучшее сочинение Резанова. Надо бы желать, чтоб он был когда-нибудь приведен в исполнение. Тогда у нас был бы прекрасный дом Думы, достойный стоять наряду если не с самыми капитальными ратушами старой Европы (в числе их есть, во Франции, Германии, Бельгии, Италии, создания изумительные по красоте, силе и гениальности), то по крайней мере с лучшими и талантливейшими между ними.

Прекрасен также фасад политехнического музея в Москве, построенный по проекту Монигетти и Никонова в русском стиле XVII века. Это пышно, красиво, дворцом смотрит и не лишено оригинальности. Это сочинение относится ко второй половине 70-х годов, но я его упоминаю в настоящем месте, потому что автор его — архитектор из времен Николая I. Собственно говоря, Монигетти мало имел способности к созданиям чисто архитектурным; ему удавались разные копии, и то в миниатюрных размерах, с построек восточных и византийских, например: маленькая турецкая баня в виде киоска на Большом пруду, в Царском Селе (построенная еще при Николае I), маленькая византийская церковь при царском дворце в Ливадии (60-е годы). Монигетти точно будто вечно старался сделать из всего милую эlegantную игрушку, немного на французский лад. Он был скорее архитектор-орнаментист, главная его заслуга состояла в талантливом создании форм утвари, посуды, мебели, всяческой жизненной обстановки и внутреннего убранства в доме. Для создания действительно архитектурных произведений ему необходимо было участие талантливых помощников и учеников, каковы были одно время Кудрявцев, Никонов и другие.

В течение 50-х и 60-х годов молодые наши художники много раз сочиняли программы „собора в русском стиле“. Тут много было фантастического, призрачного, чисто только „рисовального“ и „конкурсного“; однакоже фантазия тут сильно работала, и мало-помалу вырабатывался русский стиль, своеобразный и новый. Из числа множества программ этого рода, во-первых, следует, мне кажется, указать на две особенно выдающиеся: на программу Макарова (1858), за которую ему не дали в Академии большой золотой медали и не дали права ехать за границу, тогда как он имел на то все данные, — столько его проект собора заключал талантливости, стройности, живописности и смелой новизны, и, во-вторых, на программу Шретера и Гуна — проект собора кавказской армии для Тифлиса (первой половины 60-х годов). Последний проект был нечто истинно блестящее, и вот что надобно было бы построить, вместо образчика тоновского художества, на чудном местоположении его храма Спаса. Здесь в проекте есть много и величавости, много красоты форм, и все это не повторение чужого, старого, прежнего — нет, эти могучие массы, этот красивый широкий купол, с галерейкой из византийских колонок под венчающей все здание орнаментальной скупфьей, этот ход-галерея внизу, вокруг всего собора, этот лес разнообразного роста и вида башенок в воздухе, светлые великолепные аркады внутри, красивый иконостас (редкость в русских новых постройках, не смотря на массу поминутно везде строящихся) — все это вместе образует одно из значительнейших созданий русского современного искусства.

Много потом, в течение 20 лет, сочиняла и рисовала наша архитектурная молодежь соборов, но не только ни один из их среды не дал ничего подобного этому собору, но даже и сами авторы, Шретер и Гун, никогда более не создали чего-нибудь приближающегося к нему. Лучшая сила юношеской их фантазии пошла сюда. К великому сожалению, их собора нигде не соорудили, не только в России, но даже и на Кавказе.

С конца тех же 60-х годов стали действовать у нас два талантливых архитектора, которые по богатству и подвижности фантазии, по необыкновенному своеобразию форм, поминутно новых, стоят, на мой взгляд, даже выше большинства остальных, столько даровитых своих товарищей. Это — Гартман и Ропетт. Не надо, на основании их фамилий, воображать себе, что они немцы. Нет, они даже по-немецки-то никогда и не знали. Такая уже странная судьба выпала на долю русских архитекторов, что большинство их — все с иностранными фамилиями, даром что, за редкими исключениями, в них ничего нет иностранного. Пропуская Витберга, даже сам пресловутый Тон носил фамилию не русскую, точно так же, как пресловутый его товарищ Греч: оба эти чеха родом взапуски учили русский народ русскому языку и русскому искусству, даром что ни в том, ни в другом одинаково ничего не понимали. Но посмотрите на этот список: Росси, Брюллов, Штакеншнейдер, Боссе, Бейне, Эппингер, Grimm, Монигетти, Кракау, Бенуа, Бернгард, Кавос, Рахау, Реймерс, Штром, Гедике, Кенель, Шретер, Гун, Китнер, Даль, Вальберг, Бахман, Парланд, Томишко и множество других — все это фамилии не русские. Мне кажется, главный резон здесь тот, что большинство наших архитекторов происходит из семейств художественно-промышленных и даже просто ремесленных. Это я привожу, конечно, ничуть не в порицательном смысле, что было бы для меня же самого только позорно, а, напротив, в смысле лучшей похвалы, потому что эти статистические данные служат лучшей похвалой целой массе даровитых людей, сильно возвысившихся над первоначальным своим уровнем по рождению; вместе с тем они доказывают еще новый раз, как искусства близко стоят к ремеслу и как всегда надо скорее ожидать рождения художников из среды простого народа, из среды ремесленников, наконец, вообще из низших, но никак не из высших классов народа. Художники отсюда — самое редкое исключение до сих пор. Итак, Гартман и Ропетт не немцы и оба глубоко национальны и талантливы, поэтому-то и нельзя довольно удивиться, отчего их всегда так мало ценили и Академия, и высший архитектурный конклав наш, Архитектурное общество. Они весь свой век нуждались в работе, не получали заказов по указаниям или представительству архитектурного и вообще какого бы то ни было художественного начальства, и — как венец всему — на всероссийской московской выставке 1882 года их создания вовсе не присутствовали ни на стенах архитектурной выставки, ни в архитектурном каталоге, даром что и эта выставка, и этот каталог были устроены и составлены самим Архитектурным обществом и приготовлений к нему было много. Пропустить две такие художественные величины, как Гартман и Ропетт, но не пропустить множество ничтожных, мало художественных букашек, каково это!

Главная сила Гартмана и Ропетта лежит в архитектуре деревянной, и мы, в рассказе о ней, с ними еще встретимся, но и здесь,

в отделе каменной архитектуры монументального характера, необходимо указать на несколько их сильно талантливых созданий.

Едва воротившись из-за границы, скоро после парижской всемирной выставки 1867 года и погибая от безработицы, Гартман в 1869 году принял участие в конкурсе на „Киевские городские ворота“. Как это не раз бывало, конкурс кончился ничем, ничего не построили, но Гартман создал такие „Ворота“, которых никто почти у нас не знает, но которые рано или поздно должны войти в будущую хрестоматию русской архитектуры, на одну из лучших ее страниц. Его „Ворота“ нечто необычайно оригинальное. Их склад — древнерусский, богатырский. Столбы, на которых стоит их изящная арка, увенчанная громадным резным кокошником, вошли в землю, точно от ветхой старости, точно столетия пронеслись над этими воротами, а они сами построены бог знает сколько веков тому назад. Вверху, вместо купола, славянский шлем с высоким острием; стены сложены, в узор, из разноцветных кирпичей, — как все это ново и оригинально! Другое чудесное создание Гартмана, это фасад дома для народных лекций, в Соляном городке (1871). Подобно многому из лучшего у нас, подобно „Киевским воротам“, этот фасад для дома народных лекций никогда не был осуществлен и только издан после смерти Гартмана в „Мотивах русской архитектуры“ за 1875 год. А как жаль! Это была бы одна из оригинальнейших и своеобразнейших наших построек. Фасад этот опять весь сложен из разноцветных кирпичей и изразцов; расположение окон, входной двери, их форма, расположение общих масс повсюду — все это высоко талантливо и изящно; но что еще талантливее и еще изящнее, это те подробности орнаментальные и краски, которыми Гартман наполнил свой фасад. Целые площади стены состоят у него из русской рогожки, перевязанной веревкой, все это — выделанное из кирпича и изразцов; богатые карнизы состоят из многоэтажных слоев, нависших одни над другими вперед, а самый верх кончается рядом зубчатых фигур, идущих тут словно рогулькою наверху древних московских стен или наверху арабских построек. Все вместе — необычайно, неожиданно, самостоятельно до невероятности. Каменное здание Ропетта — дом нашего посольства в Японии — мало назвать домом; это настоящий дворец, и ничто не могло быть более кстати для достойного представления нас, в архитектурном отношении, на Дальнем Востоке, как эта талантливо созданная московская красивая башенка с орлом вверху, это здание, стройно протягивающееся со своими аркадными двойными окнами, эти колонки-кубышки, эта чудесная гармония масс и частей, это благородное, спокойное, общее, вместе и как будто азиатское, и русское.

За последнее время можно указать в числе новых русских построек на „Волковскую богадельню“ в Петербурге, сочиненную и построенную Томишкой (вместе с архитектором Габерцеттелем). Великого создания тут никакого нет, но все прилично и изящно. Всего лучше средняя часть, с отличными въездными воротами, тремя этажами самых разнообразных окон, высокими кровлями и беседочкой вверху, под самым шатром купола.

Между представленными на конкурс многочисленными проектами храма в память императора Александра II в Петербурге было три выделяющихся между всеми остальными: это, во-первых, проект

Гуна и Китнера, которому, мне кажется, надо было бы дать первую премию; проект Богомолова, которому надо бы дать вторую премию, и проект Томишки, которому можно было бы дать третью премию. В каждом из них было нечто хорошее, но не было ни в одном той силы вдохновения и таланта, которая творит необыкновенное. Рассказывать эти проекты — труд здесь невыполнимый. Впрочем, все главные проекты (числом 6) изданы особой книгой, и, мне кажется, многие из числа образованной публики сами легко рассудят, насколько неправы были те эксперты, которые присудили первую премию архитектору Томишке за его довольно ординарное создание; вторую — Гуну и Китнеру за проект, конечно, далеко отстоящий от проекта тифлисского собора, и, правда, с немного кургузую и обрубленную по сторонам массу, но все-таки талантливый и изящный; наконец, лишь четвертую премию за проект Богомолова, в котором столько смелости и ширины, несмотря на не везде равную красоту и значительность масс и подробностей. Впрочем, решение экспертов не будет приводиться в исполнение, так как по окончании конкурса был составлен и утвержден другой план, к исполнению которого уже приступлено.

Кончая отдел каменной архитектуры, нельзя не упомянуть с почетом о некоторых сооружениях в иностранных стилях. Греческая церковь в Петербурге Кузьмина и в Сергиевской пустыне Парланда — обе в византийском стиле; реформатская в Петербурге Боссе, Гримма и Рахау — в романском, евангелическая больница с церковью в Петербурге Бернгарда и Гиппиуса — в готическом; ратуша в Риге Бейне — тоже в готическом и некоторые другие уже далеко ушли от того, как у нас, во времена Николая I, строили в романском, готическом и иных иностранных стилях. Лютеранская церковь Петра и Павла на Невском проспекте в Петербурге — в лжероманском стиле; церковь в Парголове, над склепом графа Полье, — в лжеанглийском готическом стиле, стоят карикатурными монументами прежних русских архитекторов и их детских познаний. Бахман и Шапошников сочинили изумительный по красоте и характерности проект синагоги для Петербурга в арабском стиле (1870), но, к несчастью, не вышло разрешения строить ее по этому плану.

Перейду, наконец, к нашей новой деревянной архитектуре.

Она появилась позже всех остальных категорий, но она самая важная, самая талантливая, самая разнообразная, самая поразительная и самая изящная из всех наших архитектур. Здесь настоящим новым русским духом веет несравненно более, чем во всем остальном, что делали русские архитекторы в последние 25 лет. Тут пошли в ход уже настоящие русские архитектурные мотивы, народные, доселе существующие, создаваемые самим русским народом в его избах, в его посуде и утвари, в сотнях предметов его домашнего обихода, на его столах и шкафчиках, деревянных ложках и вальках, санях, дугах, солонках, резных полотенцах кровли, на пряниках, украшениях барки и т. д. Тут уже почти не слышать ни романской, ни всякой иной примеси, и архитектор творит на основании лишь одного настоящего национального материала и собственной творческой фантазии, ведущей его на новые пути. В созданиях из коренного народного русского материала — дерева лежит главная историческая заслуга новой русской архитектуры.

На этом поприще новые русские архитекторы проявили плодовитость необычайную, создали произведения, можно сказать, бесчисленные, и это всего в какие-нибудь 15 лет: все главные создания наши в этом роде пошли только с конца 60-х годов, когда новая каменная русская архитектура давным-давно была уже в полном ходу. Перечислять все, даже самое выдающееся, я нахожу просто невозможным здесь и укажу только главные примеры и категории.

Самые обширные и самые талантливые деревянные постройки, за эти 15 лет, принадлежат Гартману и Ропетту. Первый выстроил большие залы петербургской всероссийской выставки 1870 года, многие из них с необыкновенно изящной прорезной русской орнаментикой, и тут же вместе от 700 до 800 разных витрин для отдельных экспонентов: всяческие русские мотивы, резьба, полотенца, драконы, петушки, двускатные кровельки, русские плетешки — играют везде тут громадную роль. Два года спустя, на всероссийской политехнической выставке 1872 года в Москве, Гартман выстроил в Кремле такое талантливое здание „Военного отдела“, которое глубоко восхитило всех архитекторов и многотысячную публику. Оно достойно поднимало свою чудесную, оригинальную цветную русскую башенку, стоящую сенью над Фальконетовой головой Петра Великого, рядом с лучшими созданиями старого Кремля, в отместку за всю бездарность, нагроможденную тут же недалеко Тоном под видом Николаевского дворца. Как будто в дополнение к этому прекрасному созданию и тем отделам выставки, которые тоже выстроил Гартман, он поставил на Лубянской площади театр, истинно народный и по общим формам, и по той дуге сверху, изнутри которой глядела, вместо вывески, смеющаяся рожа раешника, и по оригинальным ложам, образованным русскими полотенцами и русским кружевом, с полосами красного кумача по бортам, наконец и по оригинальности вырезной деревянной орнаментики, рассеянной повсюду.

Ропетт построил еще в 1869 году великолепную залу для зрителей в русском стиле, в театре красносельского лагеря (снаружи театр имеет самый казенный вид, так как строен военным инженером). К сожалению, рисунки залы Ропетта до сих пор не изданы, а давно заслуживают того по оригинальности как общего, так и подробностей своих лож, партера, и особенно царской ложи, наконец по оригинальности расписного потолка, изображающего женщин в народных костюмах разных губерний, будто выглядывающих из верхних лож. Насколько эти два талантливых театра, Гартмана и Ропетта, стоившие всего несколько тысяч, талантливее и оригинальнее тех громадин-театров, что населяют наши столицы и стоили миллионы! В 1872 году Ропетт построил на московской всероссийской выставке „Ботанический павильон“, полный оригинальности и красоты: его главная, входная часть состояла из четырех орнаментированных арок, поставленных на четыре стороны здания и поддерживающих сверху широкий многоугольный фонарь, увенчанный сверху огромным деревянным резным цветком. В 1878 году Ропетт воздвигнул все здания русского отдела на всемирной парижской выставке, на так называемой „Rue des Nations“, и так поразила всю массу художников и публику, что потом его фасад, его „павильон“ для продажи газет и русских напитков, наконец, его „павильон земледельческих орудий“ были тотчас же изданы во мно-

жестве архитектурных журналов и иллюстраций. Многие иностранные художественные критики печатно называли тогда постройки Ропетта — лучшим и самобытнейшим архитектурным созданием целой всемирной выставки. Даже оригинальная шведская (тоже деревянная) архитектура должна была уступить первенство нашему своеобразному и поразительно изящному народному дворцу.

Перечислить все создания Ропетта в русском деревянном стиле была бы огромная работа. Издание „Мотивы русской архитектуры“ наполнено, начиная с 1875 года, его произведениями и проектами. Тут есть и церкви, и дома, и дачи, и бани, и убранства целых комнат, мебель, рамы, зеркала, люстры — все из дерева, все раскрашенное из дерева; это целая галерея высшей русской архитектурной талантливости.

Доблестный его последователь, Вальберг, несмотря на то, что умер в ранних годах, все-таки успел сочинить множество самого значительного и нового в русском стиле. Последние годы „Мотивов русской архитектуры“, вместе с ропеттовскими рисунками и проектами, наполнены его рисунками и всевозможными проектами деревянной русской архитектуры, часто очень приближающимися к стилю и творчеству Ропетта.

Кроме этих двух своеобразнейших архитекторов, Гартмана и Ропетта, у нас было немало других еще оригинальных художников по этой же архитектуре. В высшей степени интересна и поразительна русская зала „Славянского базара“ в Москве, построенная (в начале 70-х годов) Гуном (вместе с Кудрявцевым) и не имеющая себе подобной во всей Русской империи — так она изящна и нова с своими многосоставными разноцветными колонками, с своими разноцветными изразцами стен, с своими в русских узорах шелковыми тканями, с своими русскими рамками портретов, с своими резными и разноцветными карнизами. Во дворце великого князя Владимира Александровича выстроены столовая и кабинет, где все, от стен, потолков, кафельных цветных печей, полных орнаментами, и до последнего стула, стола и узорчатой гардины, сочинено Резановым и его помощником Гуном, с необыкновенною талантливостью и красотой. Тот же Гун, работая вместе с Кудрявцевым, наполнил стройными изящными русскими формами архитектуры и мебели весь дом г. Башмакова. В Ильинском, собственном имении государыни императрицы, Резановым выстроена прелестная ферма в русском стиле и для нее сочинена вся утварь, не уступающая по красоте и своеобразию самой архитектуре. Богомоллов и Вальберг много лет сряду, до кончины последнего, шли то оба вместе, то дружным параллельным шагом и всего более выказали свой талант на деревянной архитектуре. На всемирной венской выставке 1873 года, в „Русском доме“, устроенном архитектором Монигетти, было целых две комнаты — „столовая“ и „спальня“, прелестно сочиненные и убранные Богомолловым и Вальбергом (все это принадлежит фабриканту Сазикову). Кроме того, Богомоллов и Вальберг построили несколько очень оригинальных и изящных церквей в русском стиле. У Богомоллова особенно замечательны: его церковь в Знаменке, имени вел. кн. Николая Николаевича, с расширяющимися от верху вниз линиями стен и с рядом окон вверху, в виде крестов, а также церковь в Райволове (село по Финляндской железной

дороге). Эта церковь также представляет окна в виде крестов, но они идут не в одну горизонтальную линию, а понижаясь и опускаясь, сообразно с повышением и понижением самой церкви внутри, что производит снаружи необыкновенно живописное и новое впечатление; кругом же средней главы возвышается, спереди и сзади, по три маленьких главки в ряд, оригинальнейшими воздушными балдахинчиками. У Вальберга столько же красива и нова по формам его церковь при „Колонии малолетних преступников“ под Петербургом. „Бараки Красного Креста“ в Петербурге Набокова (1879)— очень милы и изящны. Церковь в Удельной, близ Петербурга, Штрома не лишена грации; она гораздо более важна и интересна, даром что мала и непритязательна, чем большая каменная русская церковь того же Штрома в Париже.

Вот несколько наиболее замечательных примеров новой русской деревянной архитектуры. Масса созданий меньшего значения, но все-таки очень даровито сделанных, огромна. Замечательно, однако, что, несмотря на множество построек за последнее время в Москве, в том числе и в русском стиле, в этом городе нельзя указать ни на что выдающееся. Московская архитектурная школа наша, бог знает почему, гораздо слабее петербургской, хотя естественно было бы ожидать обратного, судя по необычайному богатству Москвы и ее области по части великолепных образцов старорусской национальной архитектуры и судя по беспредельной бедности Петербурга в этом роде. Но все-таки, к удивлению, вышло именно так. Одни петербургские архитекторы творят новое, талантливое и оригинальное. Что ими создавалось и создается, одно только входит в состав истории русской новой архитектуры и доказывает, что это искусство идет у нас громадным самостоятельным шагом в гору.

НАША МУЗЫКА

I

Полстолетия тому назад русское общество было твердо убеждено, что у него уже есть национальная, своя, настоящая русская музыка, потому что был налицо „народный гимн“, сочиненный по приказу в 1833 году Львовым и повсюду тщательно распространенный, а также потому, что существовала опера „Аскольдова могила“ Верстовского, полуцыганские, полуплощадные мелодии которой (напр., „В славном городе Славянске“ и „Чарочки по столику похаживают“) сильно действовали на нервы многих слушателей. Но это была только иллюзия. Ни в гимне, ни в опере не было ничего национального, и, вопреки всем ожиданиям власти и публики, никакой они национальной музыки и школы не создали. Оба автора были слишком мало национальны в душе своей и вовсе не талантливые музыканты по формам своих сочинений. Новая музыка и школа народились помимо посторонних хлопот, нескладных вкусов и восторгов, по внутренней потребности времени. Наша музыка пошла, в 30-х годах настоящего столетия, по тому самому пути, на который

ступила наша литература еще в первую четверть этого же столетия с Крыловым, Пушкиным и Грибоедовым и на который не вступало тогда еще ни одно из прочих наших искусств.

В начале 30-х годов нынешнего столетия Глинка поехал в Италию, как в классическую какую-то дарохранительницу, откуда должны были изойти для него всяческий свет, сила и научение. И, однакоже, он не нашел их там. Вместо этого совершилось с ним то, чего он никогда не предвидел прежде. Он не привез из Италии того, за чем ездил, но привез нечто совсем другое — мысль о национальном искусстве, мысль о русской музыке. Бродя по итальянским театрам и концертам, слушая итальянскую музыку, итальянских знаменитых певцов и певиц, он вдруг почувствовал, что все это не то, что нужно ему, да вместе и тому народу, которому он принадлежит. Он почувствовал, что то — одни люди, а мы другие, что то, что им годится и их удовлетворяет, не годится для нас. Эта минута сомнения в том, во что он прежде так твердо веровал, это неожиданное раздумье — и были решительным мгновением в истории русской музыки. Наша музыка тут впервые зачалась для настоящей и полной своей жизни. Глинка думал, что он создает только русскую оперу, но он ошибался. Он создавал целую русскую музыку, целую русскую музыкальную школу, целую новую систему. В течение 50 лет, прошедших с тех пор, наша музыка и школа выросли и развились в чудесной своеобразной красоте, талантливости и силе. Долго не хотели их признавать, смотрели на них презрительно и свысока. „Сколько у нас, — писал Даргомыжский даже в 1860 году, — записных знатоков, которые оспаривают возможность существования русской школы не только в пении, но даже в композиции. Между тем, она прорезалась явственно. Тушить ее уже поздно. Существование ее уже внесено в скрижали искусства“. Да, русская школа существует, со времени Глинки, с такими своеобразными чертами физиономии, которые отличают ее от других европейских школ.

Какие же силы создали особенности нашей школы, какие элементы дали ей исключительное направление и своеобразную физиономию?

Такою силою и элементом было раньше всего отсутствие предрассудков и слепой веры. Начиная с Глинки, русская музыкальная школа отличается полной самостоятельностью мысли и взгляда на то, что создано до сих пор в музыке. Общепризнанные авторитеты для нее не существуют. Она желает сама все проверить, сама во всем убедиться и только тогда согласна признать великость композитора и значительность созданного. Такую самостоятельность мысли слишком редко можно встретить даже и теперь среди европейских музыкантов, а тем необыкновеннее это было 50 лет тому назад. Лишь немногие музыканты, как, например, Шуман, осмеливались относиться с собственной критикою к общепризнанным и всеобщим знаменитостям, большинство же музыкантов на Западе веруют слепо во все авторитеты и разделяет все вкусы и предрассудки толпы. Новые русские музыканты, напротив, страшно „непочтительны“. Они не желают верить никакому преданию, пока сами собой не убедятся в значительности того, что должно высоко стоять в их мнении. В 1842 году Глинка решился прямо высказать Листу, вопреки всеобщему мнению, что „Вебер для него очень неудовлетворителен, даже во „Фрейшюце“, от излишнего употребления доминант-септ-аккорда в первой его позиции“.

В те времена никто еще не осмелился бы на такую критику относительно всеобщего идола — Вебера. Так же точно он разбирал позже, несмотря на всеобщую знаменитость Моцартова „Дон Жуана“, перед которым не только все немцы сплошь, но и весь свет даже и до сих пор стоят на коленях. Глинка всем говаривал, с кем случалось ему быть, что эта опера „мастерское (капельмейстерское), хотя вовсе не образцовое сочинение“. Восхищавшую всех всегда и везде арию Дон Оттавио „Il mio tesoro“ он называл только „сладенькой каватиной“. Таких смелых и новых, в те времена, оценок можно было услышать от Глинки немало. Наоборот, вопреки всеобщему почти тогдашнему мнению, ставившему Берлиоза очень невысоко, Глинка признавал его „первым композитором“ современности (письмо к Кукольникову, 1845 г.).

Все же больше Глинка расходился со своими современниками во взглядах на итальянскую музыку, итальянских композиторов и итальянских музыкальных исполнителей. В Италию Глинка поехал еще молодым человеком, талантливым, но мало образованным в музыкальном отношении. Он еще разделял тогда все предрассудки и ложные понятия толпы, на первых порах даже „утопал в восторге“ и „проливал обильный ток слез умиления“ в операх Беллини, но скоро потом убедился, что все итальянское — ему совершенно не свойственно: „Мы, жители севера, — пишет он, — чувствуем иначе, впечатления или нас вовсе не трогают, или глубоко западают в душу“. В самых зрелых годах своего таланта Глинка просто „возненавидел модную итальянскую музыку“ („Записки“, стр. 144). Исполнение оперных виртуозов, итальянских и иных, заключающее всегда так много лжи, преувеличенности и условности, возбуждало с юных лет негодование Глинки. Еще в первые времена пребывания в Италии он находил пение Рубини — всеобщего тогдашнего бога — претензливый, ненатуральный; впоследствии, пока все вокруг него признавали этого певца верховом таланта и вкуса, называли его даже „Юпитером громовержцем“, он находил его пение только „нелепым, изысканным, преувеличенным“. Про знаменитого французского тенора Дюпре Глинка говорил, что он „пел по-французски, т. е. с аффектацией, делал особый упор на каждой ноте“. Пение русских барышен и дам Глинке тоже казалось очень неодобрительным, не смотря на всеобщую к нему любовь: он порицал манеру пения русских певиц (г-жа Билибиной, Шиловской, Гирс и других), „находя в ней смесь пения церковного с цыганским и итальянским“, — пишет г-жа Кармалина в своих „Воспоминаниях“. Наконец, Глинка не признавал великих достоинств даже такой всеобщей, в свое время, знаменитости, как оркестр парижской консерватории. В бытность свою в Париже, в 1845 году, он нашел исполнение его „превечурным“. „Этот оркестр играет превосходно, — писал он Кукольникову, — но слишком. Подробности исполняют с таким утончением, так *нарядно*, что вредит целому“.

Все эти светлые понятия, все эти серьезные требования и убеждения остались у новой русской музыкальной школы даже и до сих пор, точно по наследству от Глинки, только в еще более усилившихся и разросшихся размерах. Даргомыжский еще в первую поездку свою по Европе в 1844 году писал своему отцу: „Мейербер в драме не силен. Сюжет „Роберта“ — предание, фантастическая сказка среднего века, и он совершенно впадает в колею признания Мейербера. В „Гугено-

тах" — религиозный фанатизм и сильная драма: неистовство народное и злоба католицизма выражены превосходно; в них есть нечто сатаническое, сродное перу Мейербера. Но драматические сцены — шумны, замысловаты, а куда как далеки от природы! Сидя в опере, я держал в руках либретто: каждую драматическую сцену я знал вперед, и, слушая музыкальную идею вслед за тем, не нашел ни одной идеи, писанной по увлечению. Мастерство и ум — неимоверные, но никакое мастерство и никакой ум не подделаются под сердце человеческое. *Самый высокий художник не есть еще поэт*". В других письмах Даргомыжский говорил, что музыка Мейербера и Галеви — „часто пошлая". Про оду-симфонию „Le désert" Фелисьена Давида он писал в 1845 году: „Я насилу достал билет; французы бесновались от восхищения, но мы смотрим другими глазами. Нельзя отказать Давиду в некотором таланте, но он столько же Бетховен, сколько мой кукиш — Вандомская колонна". Итальянских певцов Даргомыжский не любил столько же, сколько и Глинку. „Естественность и благородство пения русской школы не могут не произвести отрадного впечатления посреди вычур нынешней итальянской, криков французской и манерности немецкой школ", — писал он в 1860 году. Точно такой же образ мыслей и такое же стремление к правде и искренности выражения найдем мы и у всех лучших русских музыкантов, следовавших за Даргомыжским.

Потом, начиная с Глинки, все лучшие русские музыканты очень мало веровали в школьное учение и вовсе не относились к нему с тем подобострастием и суеверным уважением, с которыми относятся к нему еще и до сих пор во многих краях Европы. Смешно отрицать науку, знание в каком бы то ни было деле, в том числе и в музыкальном, но только новые русские музыканты, не имея за плечами, в виде исторической подкладки, унаследованной от прежних столетий, длинную цепь схоластических периодов Европы, смело глядят науке в глаза: они уважают ее, пользуются ее благами, но без преувеличения и низкопоклонства. Они отрицают необходимость ее суши и педантских излишеств, отрицают ее гимнастические потехи, которым придают столько значения тысячи людей в Европе, и не верят, чтоб надо было покорно прозябать долгие годы над ее священнодейственными таинствами. „Вообще, мне не суждено было учиться у строгих контрапунктистов", — говорит Глинка по поводу знаменитого музыкального теоретика Раймонди, с которым ему не удалось познакомиться в 1832 году в Неаполе. „Мне как-то все не удавалось, — говорит он также, рассказывая про свою молодость, — познакомиться со знаменитым тогда в Петербурге контрапунктистом Мюллером. Как звать! Может быть, оно и лучше. Строгий немецкий контрапункт не всегда полезен пылкой фантазии". В Милане в 1830 году директор консерватории Базили замучил Глинку разными контрапунктическими хитростями, „но моя пылкая фантазия, — говорит Глинка, — не могла подчинить себя таким сухим и непоэтическим трудам; я недолго занимался с Базили и вскоре отказался от его уроков". Не раньше 30 лет от роду Глинка серьезно занялся музыкальной научной техникой, уже в то время, когда в нем сильно зашевелилась мысль о народной русской музыке и когда он ехал назад в Россию из-за границы. Он в какие-нибудь пять месяцев прошел с профессором Деном в Берлине всю

музыкальную теорию: все это, уместившееся в пяти маленьких тетрадях, и короткость времени, употребленного на такое учение, ничуть не помешали ему сделаться величайшим мастером дела. Впоследствии точно так же очень быстро выучился тому же и Даргомыжский. „Глинка передал мне, — рассказывает он в своей автобиографии, — привезенные им из Берлина теоретические рукописи профессора Дена. Я списал их собственной рукою и скоро усвоил себе „мнимые премудрости генералбаса и контрапункта“. Впоследствии преемники и товарищи Даргомыжского точно так же не теряли, как это бывает с немцами, долгих годов понапрасну и узнавали очень скоро и просто, как всякую другую грамматику, — грамматику музыкальную, но это не мешало им узнавать ее прочно и основательно. Такое отношение к „мнимым премудростям“, столько чтимым музыкальными школами, спасало русскую школу от сочинений педантских и рутинных — их вовсе нет в русской новой школе. Это одно из крупных ее отличий от прежних европейских школ.

Еще одна крупная черта характеризует новую нашу школу — это стремление ее к национальности. Оно началось еще с Глинки и продолжается непрерывно до сих пор. Такого стремления нельзя найти ни у одной другой европейской школы. Условия истории и культуры у других народов были таковы, что народная песнь — это выражение непосредственной, безыскусственной народной музыкальности — почти вполне и давно исчезла у большинства цивилизованных народов. Кто в XIX веке знает и слышит народные песни французские, немецкие, итальянские, английские? Они, конечно, существовали и были когда-то в общем употреблении, но над ними прошла нивелирующая коса европейской культуры, столько враждебная коренным бытовым элементам, и теперь нужны усилия музыкальных археологов или пытливых путешественников для того, чтоб отыскать в далеких провинциальных уголках обломки старинных народных песен. В нашем отечестве совершенно иное дело. Народная песня звучит и до сих пор повсюду: каждый мужик, каждый плотник, каждый каменщик, каждый дворник, каждый извозчик, каждая баба, каждая прачка и кухарка, каждая нянька и кормилица приносят ее с собою в Петербург, в Москву, в любой город, из своей родины, и вы слышите ее в течение круглого года. Она окружает нас всегда и везде. Каждый работник и работница в России, точно тысячу лет назад, справляют свою работу не иначе, как распевая целые коллекции песен. Русский солдат идет в бой с народной песней на устах. Она сродни каждому у нас, и не надо археологических хлопот для того, чтоб ее узнать и полюбить. Поэтому-то и каждый русский, родившийся с творческою музыкальною душою, с первых дней жизни растет среди музыкальных элементов, глубоко национальных. А случилось еще то, что почти все значительнейшие русские музыканты родились не в столицах, а внутри России, в провинциальных городах или в поместьях своих отцов, и там провели всю первую молодость (Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Балакирев, Римский-Корсаков). Другие немало годов своей юности прожили в провинции, за городом, в частых и близких соприкосновениях с народной песней и народным пением. Первые и самые коренные музыкальные впечатления их были национальные. Если уже давно не было у нас художественно развившейся народной музыки, то в этом надо винить

только неблагоприятные условия русской жизни в XVIII и XIX веке, когда все народное было затоптано в грязь. И все-таки национальность в музыке была так сродна всем, до того была общею коренною потребностью, что даже в екатерининский век, век придворных париков и пудры, то тот, то другой музыкант наш пробовал вставлять национальные мелодии в свои плохие оперы — сколки с плохих европейских опер тогодашнего времени. Так было, позже, и с Верстовским. Национальные элементы являлись тут в самом несчастном виде, но все-таки они были налицо, они свидетельствовали о такой потребности, которой не существовало у других народов. Но едва времена немного переменялись, едва речь зашла в жизни и литературе о народности, только что к ней снова загорелись симпатии, — тотчас явились талантливые люди, желавшие создавать музыку в народных русских формах, им всего более свойственных и дорогих. Нет сомнения, европейские композиторы (по крайней мере сильнейшие и талантливейшие между ними), вероятно, пошли бы по той самой дороге, по которой идут наши, начиная с Глинки, но такой дороги для них более не существует. Это доказывается очень явственно тем, с какою жадностью хватались они всегда за каждую музыкальную национальность, даже чужую, даже за одну ее крупинку. вспомните, как, напр., Бетховен не раз пробовал брать себе темами русские народные песни, Франц Шуберт — словацкие, Лист — венгерские. И все-таки они не создали ни русской, ни словацкой, ни венгерской музыки. Музыка не заключается в одних темах. Для того чтобы быть народной, для того чтобы выразить национальный дух и душу, она должна адресоваться к самому корню жизни народной. А ни Бетховен, ни Шуберт, ни Лист ничуть не адресовались к народной жизни и только брали драгоценные самоцветные камни, уцелевшие у того или другого народа, для того, чтобы вставить эти прекрасные, свежие, вечно юные сверкающие созданыща в ту музыкальную оправу, которая была свойственна общеевропейской художественной музыке. Они не опускались в тот мир, к которому принадлежали эти изящные, случайно встречавшиеся им характерные обломки, они только играли с ними, любовались на их красоту и выставляли их в блестящем освещении своего таланта. На долю русских музыкантов выпали иные условия жизни. Они уже не посторонние гости, они „свои“ в том мире, откуда вынеслись на свет народные наши и вообще славянские мелодии, и потому они владеют ими свободною рукою, способны дать им выступить во всей правде и силе их колорита, склада, характера. Сделанное Глинкой теперь уже общеизвестно и общепризнано. Им проложена новая дорога, создана национальная опера в таких формах, каких не существует нигде больше в Европе. Преемники Глинки пошли вслед за ним, опираясь на его гениальный пример и почин.

В связи с элементом народным, русским, есть другой элемент, составляющий характерное отличие новой русской музыкальной школы. Это элемент восточный. Нигде в Европе он не играет такой выдающейся роли, как у наших музыкантов. Уже давно нет ни одного истинно талантливого европейского архитектора, скульптора и живописца, который не пытался бы передавать своеобразные восточные формы. Одни музыканты далеко отставали до сих пор повсюду в Европе от своих творческих собратьев по искусству. Редкие попытки Моцарта,

Бетховена, Вебера и некоторых других, писавших пьесы „alla turca“, попытки их создать нечто восточное¹ свидетельствовали только об интересе их авторов к восточному элементу, но никогда не достигали своей цели. Фелисьен Давид побывал уже сам на Востоке и внес в свою оду-симфонию „Пустыня“ несколько действительно восточных мелодий и даже иногда с действительно восточным складом, но он был мало талантлив и не создал ничего крупного. У новых русских музыкантов дело было совсем иное. Одни из них и сами видели Восток (Глинка и Балакирев, бывшие на Кавказе), другие хотя и не ездили на Восток, но всю жизнь были окружены восточными впечатлениями и потому выпукло и ярко передавали их. В этом они разделяли общую русскую симпатию ко всему восточному. Оно и не мудрено, когда такая масса всего восточного всегда входила в состав русской жизни и всех ее форм и давала ей такую особую характерную окраску. Уже Глинка чувствовал это и потому говорил в своих „Записках“: „Нет сомнения, наша русская песнь есть дитя Севера, а несколько передана и жителями Востока“. Вследствие того, как у Глинки многие из лучших его созданий наполнены элементом восточным, так наполнены им и многие лучшие создания всех его наследников и продолжателей. Видеть в этом только странную прихоть и каприз русских композиторов (как это делали много раз наши критики музыкальные) смешно и близоруко.

Наконец, еще черта, сильно характеризующая русскую музыкальную школу, это — крайняя ее наклонность к „программной музыке“.

Приехав в Париж и прожив там несколько месяцев, Глинка вдруг написал своему приятелю Кукольникову в апреле 1845 года: „Изучение музыки Берлиоза и здешней публики привело меня к чрезвычайно важным результатам. Я решился обогатить свой репертуар несколькими концертными пьесами для оркестра, под именем „Fantaisies pittoresques“. Мне кажется, что можно соединить требования искусства с требованиями века и, воспользовавшись усовершенствованиями инструментов и исполнения, писать пьесы, равно „докладные“ знатокам и простой публике. В Испании примусь за предположенные „Fantaisies“ — оригинальность тамошних мелодий будет мне значительную помощью“. Таким образом возникли „Хота“ и „Ночь в Мадриде“, многим позже — „Камаринская“.

Это были создания не только высоко талантливые, но имеющие также и другое значение: они явились первыми прототипами „программной музыки“ в России. В этом Глинка следовал общему направлению века, выразившемуся ранее всего у Бетховена, потом у Вебера, Берлиоза, Мендельсона, а потом уже и у всех значительнейших новых композиторов — Листа, Вагнера и т. д. Конечно, у каждого из них „программность“ является на разных степенях определенности, у одних — в более туманных, эмбриональных формах, у других — в формах, несравненно более явственных и резко очерченных, но у всех вообще она существует несомненно. Что такое большинство увертюр Бетховена („Леонора“, „Кориолан“, „Эгмонт“ и т. д.), что такое некоторые части последних его квартетов, что такое многие его сонаты, что такое все симфонии Бетховена, начиная с 3-й, как не

¹ Моцарт в опере „Похищение из сераля“, Бетховен в музыке к драме „Афинские развалины“, Вебер в опере „Оберон“. — В. С.

„программная музыка“ на сюжеты, из которых одни менее, а другие более легко можно отгадывать. В иных случаях сам Бетховен помог нашему пониманию надписями: „Героическая симфония“, „Марш на смерть героя“, „Пасторальная симфония“, „Веселое собрание поселян“, „Буря“, „Канцона в лидийском тоне для возблагодарения божества за выздоровление“ и т. д.; в других случаях он в разговорах сообщил своим собеседникам нигде у него не обозначенную программу некоторых сочинений своих: так, напр., про тему первой части своей 5-й симфонии он сказал однажды: „Так судьба стучится к нам в дверь“; про большую f-moll'ную сонату свою он сказал, что содержание ее — „Буря“ Шекспира, и т. д. В иных еще случаях можно легко угадывать взятое Бетховеном за тему содержание: так в финалах 7-й и 8-й симфоний явно слышится война, в *andante* 7-й не трудно заметить процессию, и т. д. Увертюры Вебера, Мендельсона и Берлиоза точно так же все „программны“ — везде тут музыка очень далека от прежней „чистой“ беспрограммной музыки. Глинка в своих инструментальных созданиях ступил на ту же дорогу, но уже не только вследствие одного „изучения Берлиоза“, как он сам сказал в 1845 году в письме к Кукольникову, не только вследствие настроения, царствовавшего везде слишком явственно в ту минуту, но, конечно, еще более вследствие потребности своей собственной природы. Он даже очень определенно выразил это в вышеприведенном письме своем к Кукольникову: „Для моей необузданной фантазии надобен текст или положительные данные“, — говорит он. *Положительные данные* в основании музыкального создания — это и есть, конечно, коренное начало „программной музыки“.

Содержание трех великих симфонических созданий Глинки — явно „программное“. Его легко проследить, его легко рассказать. Под конец жизни Глинка невзлюбил „программность“ и часто отрицал в разговорах с знакомыми ее присутствие во многих сочинениях своих прежнего времени. Так, напр., он даже отрицал намерение изобразить „радугу“ в первой песне Баяна, „волны“ — в одной из вариаций персидского хора в „Руслане“ и множество других подобных же маленьких картинок, на которые в наших спорах мы указывали Глинке — А. Н. Серов и я; но текст слишком сильно доказывал прежнее его направление и намерение. Мне кажется, что точно так же нельзя слишком доверять печатному его отрицанию программы в „Камаринской“ („Записки“, стр. 169).

Но что начато было Глинкой, то продолжали его наследники и преемники. Почти вся без исключения русская симфоническая музыка — программна: это покажет последующее изложение. Нельзя не заметить, что наклонность к программности гораздо сильнее у нас, чем у всей почти остальной Европы.

Таковы главные характерные черты русской музыкальной школы. Отмечая их, я ничуть не думаю выставлять нашу школу выше других европейских школ — это была бы задача и нелепая и смешная. У каждого народа есть свои великие люди и свои великие дела. Но мне казалось только необходимым очертить особенности характера и направления нашей школы, конечно очень любопытные и важные.

Теперь я приступлю к судьбам нашей школы в период после Глинки.

II

В продолжение всей молодости своей Даргомыжский был бледным и слабым подражателем то Глинки, то французов Обера и Галевипервому он подражал в романах, которых сочинил бесчисленное множество, второму и, особенно, третьему — в юношеской своей опере „Эсмеральда“. Собственная индивидуальность проглядывала тут лишь изредка, была почти совершенно незаметна. Но около 40-х годов своей жизни он стал сознавать настоящую свою индивидуальность и настоящие свои силы.

В начале 50-х годов настоящего столетия Даргомыжский принял за оперу „Русалка“. Здесь он задавался новыми и глубокими целями. В 1853 году он писал князю Одоевскому: „Тружусь над своею „Русалкою“. Что больше изучаю наши народные музыкальные элементы, то больше открываю в них разнообразных сторон. Глинка, который один до сих пор дал русской музыке широкий размер, по-моему затронул еще одну ее сторону — сторону лирическую. Драма у него слишком заунывна, комическая сторона теряет национальность. Говорю о характере его музыки, потому что фактура у него везде превосходная. По силе и возможности я в „Русалке“ своей работаю над развитием наших драматических элементов. Счастлив буду, если успею в этом хотя в половину против Глинки“. Даргомыжский, повидимому, не совсем хорошо понимал значение Глинки: у этого последнего гениально выражен был в операх не один элемент „лирический“, но и элемент „эпический“. Баян и вообще вся интродукция „Руслана“, языческие хоры, волшебные сцены, хоры мамушек — там же, Сусанин, хор приезжающих на лодке, женские хоры, „Славься“ — в „Жизни за царя“, все это уже не лирика. Это великая и широкая эпика. Не взирая, однакоже, на такое заблуждение, Даргомыжский все-таки был прав в том, что много сторон русской национальности не было взято и выражено Глинкой, а они-то и соответствовали характеру и таланту Даргомыжского. Все, что создано самого высокого Глинкой, имеет содержание, склад и характер, совершенно недоступные Даргомыжскому. Но у него есть, наоборот, свои стороны творчества, совершенно недоступные Глинке.

Многое в сочинениях Даргомыжского заключает национальный элемент, и здесь он является крупным мастером. Всего более это надо сказать про „Русалку“. Однако главная сторона таланта его заключалась не в способности выражать национальность. Главная его сила заключалась в способности к глубокому драматическому выражению и в способности передавать в музыкальных формах все оттенки, все краски и все волнистые линии человеческой речи. Даргомыжский выступил в „Русалке“ великим мастером этого способа музыкального выражения, великим мастером речитатива и декламации, а в следующей опере пошел с ними еще дальше и глубже. В этом он совершенно несравним ни с кем. Даже лучшие речитативы и декламированные сцены в „Гугенотах“ и „Пророке“ Мейербера еще далеко не достигают той правды, силы и необычайной естественности подобных же сцен Даргомыжского. У него в этом есть один только соперник — Глюк, но тот еще идеалист. Он не реалист, как Даргомыжский; притом же его навряд ли даже и знал Даргомыжский. В речитативе и

декламации Даргомыжский является столько же своеобразным, новым и творческим, как Глинка в своей широкой эпике и в своем лиризме,

Добрая половина „Русалки“ состоит из пьес в рутинной и общепринятой форме арий, дуэтов, терцетов и ансамблей, где Даргомыжский ничуть не самобытен и только довольно бесцветно подражает Глинке или французским оперным композиторам 30-х годов (в пример первого можно представить всю роль князя, в пример второго — почти всю роль мельника). Но все остальное, все те места опер, где он бросил в сторону условные формы своих предшественников, он является другим человеком и сильно потрясает своей правдой и глубиной выражения. Сцены Наташи с князем и с отцом, сцена сумасшедшего мельника, призыв Наташи, превратившейся уже в русалку, — совершенно единственны в своем роде.

Но все эти совершенства, талант и новизна были долго недоступны и непонятны нашей публике. „Я не заблуждаюсь, — писал он в 1857 году. — Артистическое положение мое в Петербурге незавидно. Большинство наших любителей музыки и газетных писак не признает во мне вдохновения. Рутинный взгляд их ищет льстивых для слуха мелодий, за которыми я не гонюсь. Я не намерен низводить музыку до забавы. Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды. Они этого понять не умеют. Сколько выслушиваю я нелестных намеков, но я привык и холоден к ним...“

В своей „Автобиографии“ Даргомыжский говорит еще: „Репертуарное начальство, капельмейстер и режиссер считают „Русалку“ оперою неудачною, в которой, по выражению их, нет ни одного мотива. Вследствие этого опера, со второстепенными артистами, дается редко, кое-как, в летние месяцы, а зимой вовсе не дается... Я не ошибусь, если отнесу нерасположение театрального начальства — к простому убеждению в недостаточности моего таланта, в сравнении с другими русскими композиторами“. Это писано в 1866 году, т. е. спустя 10 лет после первой постановки „Русалки“. Судьба этой оперы шла, таким образом, параллельно с судьбою „Жизни за царя“ и „Руслана и Людмилы“. Русская публика долго отвергивалась от всех трех опер. Даргомыжскому привелось испытать в 50-х и 60-х годах то самое, что испытал в 30-х и 40-х Глинка. Он был наследником не только таланта, но и страданий Глинки. В конце 60-х годов наступила вдруг какая-то реакция, и публика и театральное начальство стали более обращать внимания на все три оперы, даже относиться к ним с уважением. О постановке стали хлопотать и стараться, лучшие оперные певцы и певицы брали их в свои бенефисы. Все три оперы получили, наконец, право гражданства на нашей оперной сцене, сделались вполне „репертуарными“. Даргомыжский называет (в „Автобиографии“) этот успех „Русалки“ — невероятным, загадочным.

Но в течение этих 10 тяжелых лет он не сидел сложа руки. Он не пришел в то безвыходное уныние, в какое пришел под конец жизни своей Глинка (в письме к Кукольникову 1854 года Глинка писал „Я весьма редко бываю в восторженном состоянии“; в 1855 году он писал ему же: „Теперь я уже не чувствую призвания и влечения писать“). Когда Даргомыжскому было 50 лет, вдохновение и энтузиазм не покинули его, он не перестал творить. Напротив, в течение этих 10 лет он создал именно самые крупные вещи свои. Ему не

удалось написать всю задуманную им русскую волшебную оперу — „Рогдана“, но два хора оттуда, один — волшебных дев над спящей княжной Рогданой, другой — восточных отшельников, принадлежат к великолепнейшим произведениям новой русской музыки. Несколько романсов этой эпохи также доказывают сильное движение вперед на пути совершенно самостоятельного развития. Одни из них полны патетичности и глубокого драматизма (таковы, напр.: „Паладин“ и „Старый капрал“), другие представляют изумительные образцы музыки с восточным колоритом, страстным и поэтическим („О дева-роза“), совершенно в иных формах и в ином роде, чем все восточное, созданное Глинкой. Наконец, третьи являются родоначальниками целого нового рода музыки: комических, иногда сатирических романсов-сцен, вникающих в русскую действительную, ежедневную жизнь с такою глубиною, изображающих ее с такою неподкрашеною правдивостью и юмором, какие есть у Гоголя, но каких еще никогда до тех пор музыка не пробовала. Таковы романсы-сцены: „Червяк“, „Титулярный советник“, „Как пришел муж из-под горок“, „Мчит меня в твои объятия“. Та „правда“, которой Даргомыжский искал еще для своей оперы „Русалка“, являлась и тут на первом месте, но только еще более углубившаяся и разросшаяся.

Но даже и этого мало было для таланта Даргомыжского, все только более и более зревшего и мужавшего, не взирая на весь внешний неуспех и непризнанность. Он в течение тех же 10 лет антракта между двух своих опер создал несколько инструментальных творений с высоким значением: „Малороссийский казачок“, „Баба-яга“, „Чухонская фантазия“. Это все совершенно самобытные русские скерцо, составляющие pendant к „Камаринской“ Глинки, но с необыкновенно оригинальным и самобытным юмористическим характером. Даргомыжский никогда не был замечательным оркестратором и всего менее способен был к таким массивным или тонкопоэтическим колоритным оркестровым эффектам, какими наполнена партитура „Руслана“ или „Хоты“. Но в „Чухонской фантазии“ он возвысился, даже и в оркестровом отношении, до необычной оригинальности и эффектности, достойно выражающей всю новизну, силу и оригинальность этого совершенно необыкновенного симфонического создания.

Сколько, однакоже, ни значительно было то, что сочинено Даргомыжским в период от 1856 до 1866 года, а все оно есть только приготовление и преддверие к самому высшему и капитальному созданию его — опере „Каменный гость“. Опера эта есть то создание, которое дает ему бессмертие и навсегда делает его равным творцу „Руслана“. В 1866 году он писал бывшей любимой своей ученице Л. И. Кармалиной: „Я не совсем еще расстался с музой. Пробую дело небывалое: пишу музыку на сцену „Каменного гостя“ Пушкина, так, как они есть, не изменяя ни одного слова. Конечно, никто не станет этого слушать. Но чем же я-то хуже других? Для меня не дурно...“ Два года спустя, в апреле 1868 года, он писал ей же: „Я затянул лебединую песнь. Пишу „Каменного гостя“. Странное дело. Нервическое настроение мое¹ вызывает мысли одну за другою. Усилия почти нет... Пишу не я, а какая-то сила, для меня неведомая. „Каменный гость“

¹ Последняя его болезнь, кончившаяся аневризмом и смертью, спустя несколько месяцев после этого письма.

обратил мое внимание еще лет 5 тому назад, когда я был совершенно здоров, и я — отшатнулся перед колоссальностью этой работы. А теперь, больной, в течение 2¹/₂ месяцев написал почти три четверти оперы... Конечно, это произведение будет не для многих...“ Можно сказать теперь: слава богу, что в 1863 году Даргомыжский отшатнулся перед колоссальностью этой работы. Он тогда не был еще „готов“, он еще продолжал расти и расширяться своею музыкально натурою, он еще продолжал все более и более освобождаться от той угловатости, шероховатости, от тех вообще недостатков формы, от того итальянства и французства, которые иногда присутствуют в произведениях молодого и среднего его периода. Он делал с каждым новым созданием все новые шаги вперед. Но теперь, к 1866 году, приготовления были кончены. Для колоссальной задачи был готов и колоссальный музыкант, человек, потерявший все прежние мелкие и иногда невзрачные свои недостатки, выросший душой столько же, как и талантливый, нашедший столько силы воли и величия характера, что мог вдохновенно дописывать оперу среди самых страшных приступов последней, смертельной своей болезни, лежа в постели. Создалась опера, составляющая совершенное исключение во всей музыке. В ней воплотилось и выразилось все то, к чему за 100 лет раньше стремился великий реформатор Глюк, — только в еще более широких и глубоких рамках, чем то было у Глюка. В ней уже нет богов и героев Греции, классической программы и личностей. Здесь отброшена в сторону вся условность и формалистика, нарождавшаяся над европейской оперной музыкой каким-то безобразным и рогатым столпотворением полипов; здесь нет уже никакого помина об ариях, дуэтах и терцетах, выдуманных для оперы подобно условным балетным па; нет более хоров, нет ансамблей, нет симметричных и квадратных форм. Во имя требований здравого смысла и оперной правды музыка состоит тут единственно из речитативов и декламации, из музыкальной речи, льющейся у действующих лиц столько же правдивым неправильным и несимметричным потоком, как это существует в живой человеческой речи и в драме, но все это в формах художественных, музыкальных и поэтических, не взирая на всю близость к действительности, со всеми ее изгибами и поворотами. Это был опыт нового музыкального рода, еще не слыханного и не виданного. „Когда мою оперу слышат знакомые, — пишет за 2 месяца до смерти Даргомыжский Л. И. Кармалиной, — многие недоумевают: музыка это или куриная слепота?“ Прошло 15 лет, и большинство людей у нас до сих пор считает, что действительно это только „куриная слепота“. Что здесь, перед глазами у всех, — одно из гениальнейших созданий мира, публика русская опять не поняла, как в былое время не поняла того же про „Руслана“. И в нашей, и в иностранной печати можно еще и до сих пор везде прочитать, что „Каменный гость“ — ошибка и промах, заблуждение и нескладная нелепость Даргомыжского. Более 10 лет прошло для публики понапрасну. Ни шага вперед. Немцы считают, что в этой опере Даргомыжский явился только „неудачным подражателем Рихарда Вагнера, к несчастью пошедшим еще далее его“. ¹ Какое заблуждение!

¹ Такой приговор, встречается, например, в новейшем музыкальном лексиконе Римана, в биографии Даргомыжского.

Ничто не может быть противоположнее, как Рихард Вагнер и Даргомыжский. Не только в „Русалке“ (1855), но даже гораздо раньше, уже в некоторых романсах молодости своей, Даргомыжский вступил на тот путь „правды“ и близости музыки к слову и жизни, где для него не существовало более традиционной формалистики. Это была целая новая система, твердо сознанный, и которой он остался везде верен. В „Каменном госте“ он только воплотил ее в полной силе и блеске. Когда Даргомыжский задумал и начал осуществлять свою реформу, он еще не слышал ни единой ноты Рихарда Вагнера, навряд ли знал даже его имя. Он следовал только коренному инстинктивному требованию своей природы. Рихард Вагнер до того был ему чужд и далек, что когда летом 1856 года, т. е. уже после „Русалки“, Серов задумал просветить его насчет нового своего музыкального бога и дал ему (впервые для Даргомыжского) просмотреть оперу „Тангейзер“, Даргомыжский тотчас написал ему: „Просмотрел пол-оперы. Вы правы, поэзии в сценическом распределении либретто — много. В музыке — указывает он дорогу новую и дельную; но в неестественном пении его и пряных, хотя местами очень занимательных гармонизациях выглядывает какое-то страдание: will und kann nicht! Правда — правдой, а ведь надобен и вкус!“ В этих словах можно прочитать всю разницу натур Рихарда Вагнера и Даргомыжского. Первый — гораздо менее художник, чем думающая, выдумывающая и соображающая голова, второй — от головы до ног художник, творящий вдохновением и нервами, всеми способностями душевными. Первый — не взирая на все свои реформы, все еще поклонник „великолепных спектаклей“, балетов, маршей, процессий и всяческих общепринятых театральных условностей, фальши и пустяков; второй — помышляет в своем „Каменном госте“ об одной только правде жизненной и душевной и презирает всю устарелую театральную фолгу и побрякушки. Один — мало даровитый, крайне искусственный и совершенно лишенный способности к речитативу и декламации; другой — само пламенное и горячее дарование, непосредственное, увлекающееся и увлекающее, художник, полный драматизма и патетичности, но вместе юмора и комизма, всегда правды и естественности, и вместе с тем более чем кто-нибудь одаренный способностью именно к речитативу и декламации. Наконец, один — крайний идеалист, другой — крайний реалист. Последнее отличие — самое резкое и решительное. Даргомыжский есть родоначальник реализма в музыке. Реализм до него являлся лишь в виде редких, нерешительных проб и попыток.

Поэтичность, любовь, страсть, поразительная трагичность, юмор, комизм, тончайшая психология душевная, фантастичность сверхъестественного явления (Командор, для выражения которого Даргомыжский изобрел небывалую, громовую, ужасающую гамму), все это слилось во второй его опере в одно чудесное целое. Но тут же реализм выражения вырос до степени такой могучей, законченной художественности, что составляет новую эру в музыке и, конечно, ляжет в основу будущего развития, будущей европейской „Zukunftsmusik“. „Музыка будущего“ — это гораздо скорее не оперы Вагнера, а „Каменный гость“ Даргомыжского. Оперы Вагнера мало содержат плодотворных семян для будущего, они слишком ограничены и мало талантливы. „Каменный гость“, напротив, гениальный краугольный

камень грядущего нового периода музыкальной драмы. Все формы выделаны там с глубоким совершенством. Опущен только элемент „хора“. Этот вопрос, требующий полной и коренной реформы для музыкальной драмы, — один обойден Даргомыжским покуда.

До сих пор опера Даргомыжского не пробила себе еще дороги в нашем отечестве. Вначале целых 3 года прошло после смерти автора (1869—1872) прежде, чем театральная дирекция удостоила допустить эту оперу на сцену и то наперед надо было устроить публичную складчину для того, чтобы приобрести ее от наследников Даргомыжского за ту умеренную сумму, которую не захотела платить дирекция сверх положенной тогда ничтожной платы. Театральное начальство продолжало быть верным самому себе: лет за 15 перед тем один министр отвечал сестре Глинки, Л. И. Шестаковой, в разговоре об операх ее брата: „Нам все равно, кто сочинил, что сочинил; для нас тогда только музыка хороша, когда она приносит доход“ („Последние годы жизни Глинки“, стр. 13). Но и публика наша тоже осталась верна самой себе: она сложилась на покупку по доброму моральному чувству, а все-таки не стала ходить на „Каменного гостя“. Он ей был и непонятен, и неприятен, и ненужен, не взирая даже на гениальное исполнение О. А. Петровым роли Лепорелло и истинно превосходное исполнение Ю. Ф. Платоновой и Ф. П. Комиссаржевским ролей Донны Анны и Дон Хуана. Критика почти вся сплошь испускала пронзительные вопли ужаса и негодования. Она от всей души ненавидела „Каменного гостя“. Публика зевала и уходила прочь. Значит, так как опера „дохода не приносила“, то ее и сняли с репертуара. Все было в порядке. Так продолжается и до сих пор. Зато на сцене процветают „Фауст“ Гуно, „Демон“ Рубинштейна, „Рогнеда“ Серова, все оперы Верди. Те — доход приносят!

III

Во все время деятельности Глинки и в продолжение первой половины деятельности Даргомыжского у нас было только два центра музыкальных: одним являлся сам автор, другим — публика и критика. С конца 50-х годов появился третий центр — музыкальная школа. Прежде наши музыканты образовывались враспынную, каждый отдельно, одни самоучкой, другие под руководством которого-нибудь учителя или профессора, у нас или за границей. Пришло время, когда началась у нас проповедь о необходимости школы, консерватории, сословных прав, музыкальных званий и привилегий. За это взялись люди, привыкшие считать превосходным все, что делается в Европе, слепо верить во все ее предрассудки. Есть консерватории в Европе, значит, они должны быть и у нас. Нашлось много охотников воцарить консерваторию в России. Это предприятие было сочтено чем-то истинно патриотическим, неотложным — и дело закипело. Признано было, что музыка стоит в России еще на слишком низком уровне, и надо приложить руку к ее истинному усовершенствованию. Для такого усовершенствования и для распространения истинного музыкального просвещения у нас было основано Музыкальное общество в 1859 году и, как главный его орган, — консерватория в 1862 году.

Незадолго до открытия консерватории, в начале 1861 года, в № 1 „Века“ напечатана была статья А. Г. Рубинштейна, под заглавием: „О музыке в России“, назначенная приготовить публику, указать печальное положение музыки в России в настоящее время и, вместе, единственные меры, возможные в будущем для направления дела на истинный путь. Автор говорил, что „в России занимаются музыкой только любители“. Но еще в конце 50-х и в начале 60-х годов уже начали появляться в концертах и в печати произведения новых русских музыкантов, преемников и последователей Глинки. В то время увертюра Балакирева на русские темы, его увертюра к „Лиру“ были уже сочинены и исполнены публично; почти все его романсы сочинены и напечатаны; скерцо Мусоргского сочинено и исполнено в концерте; скерцо Кюи сочинено и исполнено в концерте; несколько его романсов — напечатано. Неужели все это были сочинения только „любителей“? Намерение возвышать и развивать русскую музыку было, конечно, вообще похвально, но требовалось ли подобное развитие и возвышение, когда уже народилась у нас самостоятельная, оригинальная школа — глубоко национальная? В рассуждении о русской музыке первый вопрос должен был состоять, конечно, в том, чтоб определить: что такое новая наша музыка и школа, в чем ее характер и особенность и что именно нужно для дальнейшего ее роста и сохранения ее самобытной особенности? Но люди, задумавшие облагодетельствовать Россию по части музыки, не понимали или не хотели понимать этого и с высоты европейского консерваторского величия глядели на наше отечество, в музыкальном отношении, как на какую-то *tabula rasa*, на дикую и запущенную страну, где почва еще пустопорожня и куда надо привезти хорошие семена из Европы. Семена эти исчислялись и чудотворные достоинства их подробно описывались в статье „Века“. Никто на все это не возражал, точно будто в статье этой изложены были только глубокие истины и надо только ждать осуществления ее благодетельных обещаний. Осуществление и предстояло в ближайшем будущем. Статья была чем-то вроде манифеста и программы партии, у которой была в руках большая власть и сила относительно музыки.

Лишь немногие были несогласны со статьей „Века“ и видели в водворении у нас рутинной европейской консерватории не счастье, а ошибку. Я был одним из числа негодующих, и, так как дело это казалось мне очень важным, я напечатал в „Северной пчеле“ замечания на статью „Века“ в надежде, что вопрос о консерватории подвергнется вновь общему обсуждению и что из среды публики выступят люди, которые внесут в рассмотрение его светлую мысль, новые понятия, доказательные факты. Я писал: „Дайте (советуют нам) звание музыкантам, заведите консерваторию, и тогда все вдруг переменится, все делается таким, каким быть должно. — Но мы сильно сомневаемся, чтоб звание непременно помогло развитию музыки у нас... Когда то, что способствует благосостоянию и возвышению личного достоинства (звание), является лишь в виде особенной привилегии, лишь в виде исключения для некоторых, оно неминуемо делается источником одних только корыстных желаний. С такими желаниями напасно было бы смешивать мысль о развитии искусства... Сколько академий в Европе раздавали и раздают звания людям, занимающимся тем или другим

художеством, и все-таки они не создали художников, а только людей, жаждавших получить чин, звание, привилегию. Расположение, посредством приманки, количества музыкантов, не есть еще движение искусства вперед... Нашим литераторам не давали ни званий, ни чинов; и, однакоже, глубоко национальная литература создалась и выросла у нас. Так должно быть и с музыкой... Учреждение консерватории и успех искусства вовсе еще не синонимы. Пусть заведут не только одну, но много консерваторий, и все-таки из этого может не выйти никакой существенной пользы для искусства. Напротив, пожалуй, даже выйдет скорее вред. Нынче укоренилось в большей части Европы мнение, что академии и консерватории служат только рассадником бездарностей и способствуют утверждению вредных понятий и вкусов в искусстве. Поэтому лучшие умы ищут средств в деле художественного воспитания обходиться без „высших“ учебных заведений. „Высшие“ заведения для дела искусства совсем другое дело, чем высшие заведения в деле науки: между теми и другими лежит огромная пропасть. Университет сообщает только знания; консерватория этим не хочет довольствоваться и вмешивается самым вредным образом в творчество воспитывающегося художника, простирает деспотическую власть на склад и форму его произведений, старается вогнать их в известную академическую мерку, передавать им свои привычки и, что всего хуже, запускает когти в самое понятие художника, навязывает ему мнения о художественных произведениях и их авторах, от которых впоследствии невозможно или бесконечно трудно отделаться человеку, посвятившему себя искусству... Консерватории в Италии и Франции не подняли музыкального уровня страны, не развили музыкального образования и даже не народили той полезной школы учителей, которой от них всего более ожидали. В Германии великая музыкальная эпоха *предшествует* заведению консерваторий, и все лучшие ее таланты воспитывались *вне* консерваторий... Музыкальные учителя у нас все иностранцы, воспитывались в консерваториях и школах, отчего же все-таки приходится жаловаться на плохое музыкальное образование у нас? Неужели учителя, происшедшие из будущей нашей консерватории, будут лучше тех, которых нам высылают чужие края?.. Пора остановиться с пересаживаниями к нам иностранных учреждений и подумать о том, что действительно полезно и выгодно для нашей именно почвы и для нашей именно национальности. Опыт Европы говорит, что сколько для искусства полезны небольшие школы, ограничивающиеся одною музыкальною грамотностью, столько вредны высшие школы, академии и консерватории. Ужели этот опыт будет для нас потерян? Ужели мы упорно должны копировать то, что существует в других местах, для того только, чтобы иметь потом удовольствие хвастаться огромным комплектом учителей и классов, бесплодную раздачу наград и премий, томами распложенных бездарных сочинений и толпами никуда не годных музыкантов?..“

Высказанные тут ожидания были напрасны. Это была проповедь в пустыне. Никто не откликнулся, никто не возражал „Веку“, никто не выступил с целью рассмотреть вопрос *за* или *против*, и консерватория, спустя несколько месяцев, была открыта в Петербурге, позже в Москве. Однако то, что легко можно было предвидеть, сбылось. Если смотреть на наши две консерватории, как на школы музыкальной

грамотности вообще и приготовления музыкальных исполнителей, они имеют большие заслуги. В течение 20 лет своего существования наши консерватории выпустили из своих стен много сотен людей, узнавших музыкальную грамоту и научившихся играть на том или другом инструменте и петь более или менее удовлетворительно. Значительная доля этих людей пошла потом в оркестры, в хоры и солисты. Все это прекрасно. Но если иметь в виду музыкальный уровень, то нельзя не видеть, что он ничуть не поднялся, что музыкальное образование не развилось, а только расплодилось у нас огромное количество музыкальных ремесленников, имеющих мало общего с искусством, зараженных консерваторскими вкусами и стоящих на очень низкой степени музыкальных понятий. Самая банально-цеховая и самая талантливая музыка для них безразличны, первая даже всегда для них дороже и приятнее второй. И вот такая-то музыкальная зараза широким потоком распространяется по всей России. Это ли еще выгода, это ли еще выигрыш? Не лучше ли было бы, если бы у нас вовсе таких „музыкантов“ не было, не лучше ли было бы этим людям заниматься каким ни есть другим делом, оставив в стороне искусство, совершенно для них чуждое? Ложная приманка только напрасно привлекла их к музыкальному делу. Всего же печальнее было то, что наши консерватории вышли учреждениями чисто иностранными — немецкими. Внутри их стен нет помина о русской музыке, о русской школе, о русском направлении, и сотни юношей и девиц воспитываются в суеверном обожании лишь того, что обожается в Лейпцигской или Берлинской консерватории. Большинство „музыкантов“ и „музыкантш“, исполнителей, композиторов и теоретиков, выпущенных из консерваторий, питало даже всегда изрядное презрение к русскому искусству. Исключения — изрядная редкость. К ним принадлежат только те люди с истинным талантом, которые, случайно попав в консерваторию, никогда не симпатизировали ее тенденциям и, окончив свой курс, все более и более, по мере разрастания своего таланта, решительно удалялись от консерваторского направления. Могли ли и быть другие симпатии и другое настроение у консерватории, когда самое Русское музыкальное общество, их голова и сердце, имело в своем корню направление вполне антинациональное, немецкое-консерваторское. Это Общество или вполне игнорировало новую русскую музыкальную школу, или же относилось к ней только со снисхождением, — точно наша Академия художеств к новой русской школе живописи. Все 60-е годы по преимуществу были наполнены битвами между сторонниками старого и нового направления, между представителями консерватории и классицизма, с одной стороны, и представителями национального русского движения вперед, с другой стороны.

Но раньше изложения событий этого периода надо остановиться на одной значительной личности, игравшей в 60-х годах в наших музыкальных делах очень выдающуюся роль, одновременно с консервативную партией, воплощенную в Русском музыкальном обществе и в консерваториях.

IV

Личность эта была — Серов. На первый взгляд покажется странным сопоставлять Серова с консерваторией и Русским музыкальным обществом. Почти всю жизнь свою Серов был с ними во вражде, постоянно проповедывал поход против них. И, однакоже, в конце концов приходится сказать, что в стремлениях той и другой стороны нет разницы. Как тут, так и там главной нотою стремлений была оппозиция новой самостоятельной самородной русской музыкальной школе во имя Европы, желание затормозить и уничтожить то движение, которое у нас уже началось, навязать нам чужой пример и вдвинуть нас в чужую колею.

Деятельность Серова была двоякая: он был композитор, но также и музыкальный критик. В обеих сферах он проявил значительную даровитость, многостороннюю образованность, развитость, силу, блеск. Но в обоих случаях ему недоставало самых важных, высших качеств. Композиторское его дарование было второстепенно и не заключало индивидуального характера, критическое дарование было лишено всякой глубины и солидности: главной его чертою являлись — постоянная шаткость и изменчивость убеждений. Поэтому ни музыкальные, ни критические его творения не оставили после себя прочного следа и не могут иметь влияния на будущие судьбы русской музыки. Но зато они имели тем более сильное влияние в современную минуту.

Как композитор Серов выступил очень поздно, будучи более чем 40 лет от роду. Музыкальным техническим образованием он обязан исключительно самому себе: он не учился ни в какой музыкальной школе и ни у какого профессора, он достиг солидных технических знаний личною собственною инициативою и настойчивостью. Неблагоприятные жизненные обстоятельства и крайняя нерешительность, неуверенность в себе, доходящая до слабости, а еще более недостаток истинного вдохновения долго заставляли его медлить и помешали ему выступить в качестве композитора еще в юношеских годах. Но это была для него не потеря. Выступи он со своими произведениями еще в свою 20- или 30-летнюю пору, он прошел бы совершенно незамеченным и, может быть, надолго остался бы в рядах запоздалых подражателей моцартовских опер: в первый период своей жизни Серов, не взирая на всю свою музыкальную образованность и начитанность, считал Моцарта высшим идеалом оперной музыки. Но около 40-х годов своей жизни он узнал „Тангейзера“ и „Лоэнгрин“, и это знакомство дало ему, в отношении к опере, решительный толчок, дало ему то определенное направление, в котором он всего более нуждался. Ему показалось, что музыка Вагнера осуществляет все современные оперные требования и что иных опер, кроме таких, не должно быть на свете. С этою мыслью он и принялся сочинять. Система Вагнера была особенно пригодна Серову не только потому, что действительно соответствовала, во многих случаях, требованиям рассудка и интеллигентному понятию о настоящей опере, но также и потому, что он решительно был лишен способности к тематическому развитию, к трактованию музыкальных форм так, чтоб на одной мелодии или мотиве строить целые музыкальные сооружения. У него, по самой сущности его натуры, было настолько мало творческого дара и изобретательности,

что, сочинив и выставив мотив, он уже далее не знал, что с ним делать, и только повторял его много раз или поскорее приклеивал к нему другой мотив. Это самое есть и у Вагнера, но только по совсем другой причине. Вагнер был по натуре своей истинный, настоящий симфонист, свободно владевший формами и развитиями, и если не писал опер в „формальном“ складе, то только потому, что находил это нерациональным и не хотел этого, а не потому, что не мог. Серов же именно не мог и, точно так же, как никогда не в состоянии был бы написать увертюру или симфонию, он не в состоянии был бы, если бы то понадобилось ему, сочинить такую часть оперы, где были бы музыкальная последовательность и развитие. Даже такая несложная и незамысловатая пьеса, как „Пляска скоморохов“ (в „Рогнеде“), явно составляла для него крайнее затруднение. Поэтому ему совершенно на руку были вагнеровские формы, которые давали ему возможность сплачивать вместе непрерывно все разные и разные музыкальные частицы — мотивы и мелодии. Конечно, подобная система, но в широких размерах, есть особенность всей вообще новейшей музыки, в последнем и самом прогрессивном ее проявлении (у Вагнера в опере, у Листа в симфонических поэмах; у нас — у всей новой нашей школы — во многих инструментальных сочинениях, в романсах и операх). Но худо, когда это является следствием не системы, а бессилия и неумелости. В оперном деле здесь нужна прежде всего такая необычайная способность к речитативу, какая была у Даргомыжского и Мусоргского, а такой у Серова — как раз вовсе не было. От этого так и неудовлетворительно вышла у Серова вся собственно музыкальная часть его опер. По всей справедливости можно, кажется, сказать, что Серов от ворон отстал, а к павам не пристал. Его положение какое-то среднее, неопределенное, он постоянно висит между небом и землей. Он желал реформы в русской опере, но только — желал. Чтобы произвести ее, у него не хватало достаточно художественных сил. Реформа была произведена у нас помимо его, другими, более сильными талантами. Он никогда не владел ни формою, ни истинным музыкальным вдохновением. Притом вся психологическая сторона в драме была ему чужда и недоступна. Во всех трех операх его вы не найдете ни единого места с глубоким душевным выражением, с искреннею сердечностью или увлечением. Его оперы были то же, что он говаривал знакомым про свою собственную натуру, — огонь, который светит, но не греет. А между тем сюжеты всех трех опер требовали от композитора выражения чувства. Что же было делать, когда именно его-то и было всего менее в натуре Серова! Ему хорошо удаются лишь второстепенные, так сказать „декорационные“ подробности оперы, внешний фон ее: русская масленица, древний идоло-жертвенный хор, клики и фанфары охоты, дикая военная песнь Олоферна, восточные хоры и пляски. Все это дано было Серову его художественною натурою, его пониманием „картинности“ и изящества, но то были все только второстепенные подробности оперы, мало существенные вставки, которые легко можно было бы и выпустить из либретто. Напротив, все самое важное и существенное в опере: характеры, личности, душевные движения, разнообразные выражения чувства — были всегда у него не только неудачны, но ничтожны, сухи и не талантливо, особливо, когда бывали выражены посредством

деревянных антимузыкальных речитативов, состоящих из случайного набора нот, или же посредством арий и ариоз, с формами плохими и жидкими, а подчас и пошлыми. Это в особенности относится к его опере „Рогнеда“, которая по тривиальности многих мест, достойных Верстовского, именно всего более и понравилась публике. За нее-то он получил всего более славы и разных земных благ, не взирая на то, что эту оперою он решительно ступил шаг назад, даже в сравнении с „Юдифью“, первою и лучшею, хотя все-таки недостаточно значительною его оперою. Там все-таки было какое-то серьезное, почти ораторное настроение, там он еще стремился выразить нечто важное, глубокое и иногда до известной степени достигал этого (ария Ахиора, ария Авры). Вторую свою оперу, „Рогнеду“, Серов писал уже без всякой церемонии, можно сказать, валял во весь дух и сделал ее достойною — балагана или „Аскольдовой могилы“. В третьей опере, „Вражья сила“, требовалось выражение души и страсти, выражение разнообразных характеров: сильных, слабых, угрюмых, аскетических, разгульных, поэтических, нежных, но на это надобен был бы музыкальный Островский — таким Серов не был. Вместо того он удачно нарисовал, очень картинно, даже реально, одну „Масленицу“. Нарисовать пеструю толпу в одном из самых внешних ее проявлений будет немного полегче и доступнее, чем изобразить душу человеческую.

Навряд ли оперы Серова найдут последователей: они недостаточно характерны и рельефны. Если брат Серова, как реформатора, чем он желал быть, то он слишком недостаточно имел самостоятельности для такой роли и только был сторонником Вагнера, не внося ничего нового, своего в общеевропейскую музыку и формы. Если же брат его со стороны национальной, русской — он был столичный уроженец и житель и мало имел общего с истинною народностью. Его музыкальная национальность — кабинетная и рассудочная. Чем он всего лучше владел — это оркестром, который часто достигает у него истинной колоритности, иногда поэтичности.

Как музыкальный критик Серов представляет изумительный образец непоследовательности, бесхарактерности и постоянного шатания вправо и влево. В течение 20 лет его деятельности музыкальные его суждения и понятия непрерывно передвигались то вперед, то назад. То он горячо любил Мейербера, то считал его композитором „зловредным для искусства“, а сочинения его — „вовсе не музыкой“; то он с негодованием нападал на итальянцев, их формалистику, рутинность и концертность, то признавал „Сомнамбулу“ — *chef d'oeuvre*’ом и „вдохновеннейшим выражением кроткого таланта Беллини“, восхищался не только пением, но и недосыгаемой игрой Рубини, а под конец жизни стал писать хвалебные статьи о Патти и музыкальные пьесы для ее исполнения. В первую половину своей жизни он был музыкальным прогрессистом, и это был лучший и значительнейший его период как музыкального критика. Тут он принес нашей публике немало пользы, отстаивая доброе начало, истинную хорошую музыку. Но этот период продолжался у Серова недолго, с 1851 и по 1858 год. Во втором периоде критической своей деятельности (1858—1871) Серов сделался решительным консерватором и ретроградом. В обоих же случаях он более проявлял остроумия, чем ума. Он был скорее ловкий

блестящий полемист, чем основательный критик. Он часто любил ссылаться на „органичность“ и на неумолимую „логику“, но их то всего менее и было у него. Все у него выходило случайно и бес-связно, как в композиции, так и в критике.

В одном письме 1860 года, к М. П. Мавромихали, Серов писал: „Я как-то свыкся с мыслью смотреть на себя, как на сосуд, через который должны влиться в человечество многие хорошие артистические идеи“. Этого никогда не вышло, потому что никогда и не могло выйти. Серов слишком мало глубок был для подобной задачи, он этого не понимал, даже имея 40 лет. Его стремления были малосложны. Несколько лучших лет жизни он употребил на полемику с такими музыкальными писателями, как Улыбышев, Ростислав (Феофил Толстой) и Ленц, с которыми собственно вовсе не стоило вступать в продолжительную полемику, так мало они имели у нас авторитета и так ничтожно было их влияние на нашу публику. Но в первую свою пору, в 50-х годах, Серов подвизался хотя и бесплодно, но все-таки за правое дело — за Моцарта и Бетховена против их неразумных порицателей и хвалителей, Улыбышева и Ленца, и за истинную музыку — против дилетантских вкусов Ростислава. В 1855 году Глинка писал Кукольнику: „Этим чванным Улыбышевым и Ростиславам следовало бы еще посидеть с указкой в руках, да хоть несколько познакомиться с таинствами искусства и постигшими их гениальными маэстро“. Но Серов этого не сознавал и охотно тратил на них свои заряды. Ему было любо торжествовать легкие победы над ничтожными и младенчески-слабыми противниками. Он долго парадировал в этой пустой роли. Нечто подобное он попробовал однажды и в практической жизни: в концерте, в зале дворянского собрания, он влез на стул и с жаром держал речь к публике о необходимости забросать гнилым картофелем маэстро Лазарева за то, что тот коверкает в своих концертах сочинения Бетховена, до которых не достоин прикасаться. Начиная с 60-х годов, после того как он познакомился с Вагнером и его операми, Серов сделал своею задачею проповедывать и распространять Вагнера и вступать в борьбу со всеми, кто вовсе его не признает или кто недостаточно его признает. Вагнер казался ему музыкантом, который „миры продумал“, которого оперы воплощают собою современный идеал оперы, далее которого музыкально-драматическое искусство не может идти. Он неподвижно остановился на Вагнере в отношении оперы, как прежде на Бетховене относительно симфонии: он говорил, что симфоний после Бетховена быть уже более не может; что Бетховен исчерпал здесь все и что все, что появилось в симфоническом роде после Бетховена, — не симфония и недостойно носить это имя. На этом основании он „ненавидел“ (подлинное его выражение) гениальные симфонии Франца Шуберта и Шумана; Шумана считал вообще только наполовину музыкантом, вовсе не признавал „программности“ в инструментальной музыке (в этом он, повидимому, поддался мысли своего бога — Вагнера) и потому очень мало ценил создания Берлиоза и Листа: он уверял, что у обоих „слишком мало истинного вдохновения, слишком часто музыка есть только работа головы“. Понятно, чем должны были, при таких условиях, казаться Серову талантливые русские молодые музыканты, выступившие на сцену в конце 50-х и в начале 60-х годов. Он уже остановился на одном пункте и не желал

далее трогаться с места; они, напротив, веровали в новую жизнь, в новое развитие искусства и смело двигались вперед. Они глубоко любили создания именно тех мастеров, которых не понимал и не любил Серов, — это было для него поводом еще более не любить этих мастеров, и он постоянно, почти в каждой статье, писал против Шумана, Листа, Берлиоза. Они мало симпатизировали Рихарду Вагнеру и страстно любили „Руслана“ Глинки. Это подало Серову повод написать множество статей, где он, правда, ставил высоко талант Глинки как музыканта вообще, но отрицал его способность к драматической, сценической музыке, особенно в „Руслане“. В целом ряде статей, под названием „Руслан и русланисты“, он доказывал, что гораздо лучше слушать эту оперу вне сцены, так как на сцене она холодна, скучна и нелепа; что эта опера — „каприз великого художника — каприз, который мог быть и мог не быть — русская опера была уже создана в лице „Жизни за царя“. При этом все было дурно в „Руслане“: и сказочный сюжет (хотя нескладные мистические и резонерские сюжеты Вагнера ничуть не казались Серову негодными), отдаление Глинки от шуточного и игривого тона поэмы Пушкина (как будто музыкальный автор обязан буквально и рабски повторять первоначальный свой оригинал), и бессвязность либретто (которая, впрочем, не зависела от Глинки, а от его товарищей и советников: тому доказательство „первоначальный“ план „Руслана“, превосходно составленный самим Глинкой, — факт, который подозревали, почти отгадывали другие, но которого не хотел никогда понять Серов). Все в „Руслане“ было для Серова не так, и после каждой похвалы собственно музыке, высказанной в статьях своих, Серов находил надобным высказать множество „но“, уничтоживших все значение похвал. В заключение он печатно пророчествовал, что „лет через 5“ эту оперу перестанут давать на сцене.

Но более, чем все это, Серов ненавидел и преследовал новую русскую музыкальную школу. Прежде, в 1856 году, он написал целый ряд статей про „Русалку“, до такой степени хвалебных, что где даже находил подражание или повторение прежнего чьего-нибудь хорошего, то оправдывал и это: „без такого рода благородной подражательности и усвоения себе форм, счастливо найденных другими художниками, музыка не может обойтись“, — писал он в „Музыкальном и театральном вестнике“. Спустя 10 лет, в 60-х годах, увидав, что Даргомыжский стал в близкие отношения к новой школе, Серов вдруг разжаловал его и скоро после его смерти писал уже, что Даргомыжский только „бледный подражатель“. Сочинения новой школы он всегда выставял в своих статьях чем-то совершенно ничтожным и не имеющим никакого значения. Но становясь к концу жизни все более и более представителем застоя и неподвижности мысли, Серов, при всей своей нелюбви к консерватории и ее сторонникам, вдруг стал сходитья с ними в одном — в нападках на новую школу за „новаторство“ и в преследовании ее за непочтение к „старым“, к прежним. Тут уже Серов выходил точь-в-точь таким же консерватором, как его враги-союзнники.

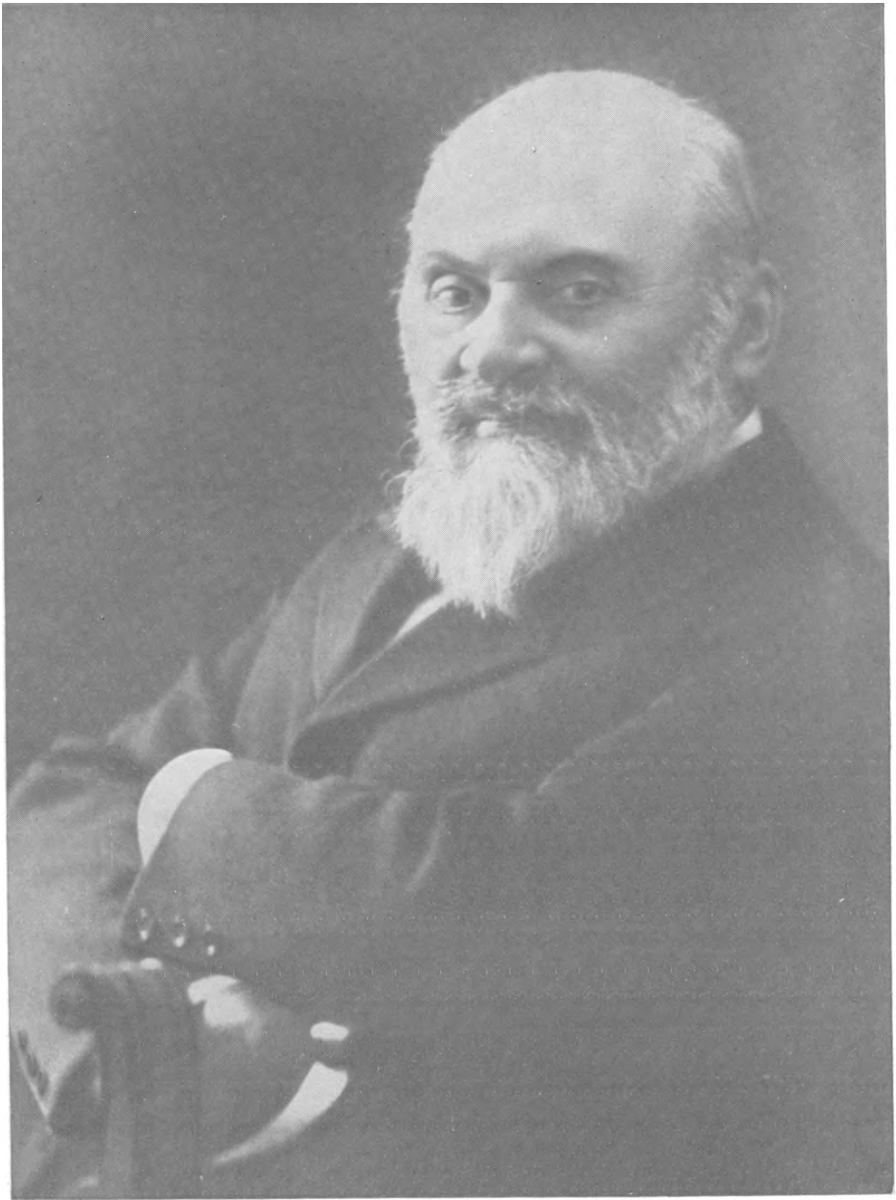
V

С 1855 года начинается новый фазис русской музыки. В Петербург приезжает из Нижнего-Новгорода 18-летний юноша, которому суждено было играть необычайно крупную роль в судьбах нашего искусства. Это был Балакирев. Глинка, узнав его незадолго до последнего, окончательного отъезда своего за границу, в последние месяцы своего пребывания в России, сразу понял и оценил его необыкновенные музыкальные дарования. Он предвидел для него будущность самую значительную. Глинка уже не сочинял тогда более и весь погружен был в одних только классиков — Баха, Генделя и Глюка. «Я уже не чувствую призвания и влечения писать, — говорит Глинка в письме к Кукольникову 19 января 1855 года. — Если бы неожиданно моя муза и пробуждалась, я писал бы без текста, на оркестр; от русской же музыки, как от русских морозов, отказываюсь». Несмотря на это, он с большой симпатией встречал в Балакиреве композитора вообще и композитора русской музыки специально. Он не ошибся, предвидя в нем своего наследника и продолжателя.

В своем провинциальном уголку Балакирев узнал и полюбил уже многое из того, что было самого совершеннейшего в европейской музыке: „Реквием“ Моцарта, симфонии, сонаты и квартеты Бетховена, „Фрейшюца“ Вебера, увертюры Мендельсона, многое из Шопена, но в то же время со страстью и энтузиазмом любил оперы Глинки и отводил им в своем понятии такое высокое место, какого почти никто в нашем отечестве тогда еще не смел отводить им. Его столько же восторгала гениальность Глинки, сколько и то, что высокие его создания были в русском национальном характере, а он Балакиреву, как человеку, родившемуся вдали от столиц и проведенному детские и юношеские годы в коренном русском центре, в деревне, был особенно дорог, близок, понятен и необходим. Музыкально-национальное чувство выросло в нем единственно в силу его собственной непосредственной потребности. Его первый образователь Улыбышев, в доме у которого он прожил молодые свои годы, был по вкусу своим европейский классик и ставил Моцарта на такую неизмеримую высоту, выше всех остальных музыкальных деятелей целого мира, что даже в честь его чурался самого Бетховена. Но Балакирев не сделался классиком, не взирая на все влияние Улыбышева. Его сильно тянуло в национальную музыку, так что почти первыми его сочинениями были: „Фантазия для фортепиано с оркестром на русские темы“ и „Фантазия для фортепиано на трио из „Жизни за царя“ — „Не томи, родимый“.

Знакомство с Глинкой еще крепче закалило его коренные задушевные симпатии, и его художественная физиономия утвердилась навсегда. Петербург был ему очень полезен. Тут он получил возможность услышать много нового и в опере, и в концерте, он получил возможность притти в соприкосновение с музыкантами и музыкальным миром. Но более всего этого он был обязан самому себе. Он образовал себя в музыкальном деле сам и скоро стал главою и центром целой новой музыкальной школы.

Для этого у него были все данные: изумительная сила почина, любовь и знание и, на помощь всему, несокрушимая энергия. Уже с конца 50-х годов около него сгруппировались талантливые юноши-



Милий Алексеевич
БАЛАКИРЕВ

Фотография

музыканты: Кюи, Мусоргский; в течение 60-х годов к ним прибавились Римский-Корсаков и Бородин. Их всех Балакирев воспитал и развил советом и критикой. Учась в то же время и сам, он учил товарищей всем подробностям музыкального дела, технике, формам, оркестровке, намечал им темы для их сочинений, а потом рассматривал и строго разбирал сделанное. Товарищи охотно повиновались ему, потому что чувствовали в нем силу и правду. Он с ними тщательно просмотрел, в четырехручных аранжировках или прямо по партитурам, все, что создано самого важного и значительного в музыке со времен Баха и Генделя и до последнего времени в Европе, а позже и у нас. Эти его беседы были для товарищей его словно настоящие лекции, настоящий гимназический и университетский курс музыки. Почти на первом плане всегда стояла его критика. Кажется, никто из музыкантов не равнялся с Балакиревым в силе критического анализа и музыкальной анатомии. Если бы Балакирев не был даже тем крупным композитором, каким мы его знаем, он был бы все-таки замечателен как человек, одаренный необычайною критическою способностью. Быть может, один Шуман может считаться ему товарищем в этом. У Балакирева была всегда такая необыкновенная жадность узнавать все, что появляется в музыке нового, какую навряд ли можно указать у какого-нибудь другого музыканта. В течение четверти столетия (1855—1883) ни одно замечательное произведение музыкального мира в Европе и у нас не ушло от его внимания, он каждое из них узнал, изучил, критически определил, сначала для себя, а потом для товарищей. От этого-то выработалась у нас такая музыкальная школа, такое сообщество новых молодых талантов, где каждый был необычайно полно и всесторонне знаком со всеми созданиями того искусства, которому посвятил себя. Каким редким пример! В большинстве случаев художники знают лишь слишком немного, и целые полосы произведений остаются им неизвестны. Нашу молодую школу положительно развил и высоко поднял в этом отношении Балакирев.

Не воспитывавшись никогда ни в какой консерватории, вся эта молодежь была свободна от предрассудков, идущих по преданию, и не боялась признавать устаревшим или малоталантливым то, что иногда высоко чтится по школьным правилам. Мало того: даже у тех гениальных композиторов, перед которыми она всего более преклонялась, она не считала себя обязанною находить превосходным все сплошь и строго отличала лучшее и высшее — от неудачного или слабого, даже среди капитальнейших из созданий. Двинувшись по такому самостоятельному пути, наша школа и в сочинениях своих явилась самостоятельному. Она не хотела держаться традиционных форм и пробовала выработать свои собственные. Высшими образцами она считала: Бетховена и Франца Шуберта в прежние периоды, Берлиоза, Листа, Шумана в новейшее время; сверх того, чувствовала свою кровную неразрывную связь с великим национальным почином Глинки и Даргомыжского, но все-таки не ограничивалась одною этою сферою и стремилась сказать свое собственное слово в музыке. Это-то и послужило причиной антипатий и глубоких раздоров среди нашего музыкального мира.

В начале почитатели „старого“ были только недовольны, и их недовольство было довольно умеренно, потому что они все были,

можно сказать, врассыпную, не имели никакого центра. Точно так же и балакиревская школа ничем публично не выражала своих тенденций, кроме сочинений, которые, конечно, противоположной стороне приходилось сильно не по вкусу, наприм.: „Лир“ Балакирева, но так и оставались без публичных порицаний и возражений. С начала 60-х годов все это изменилось. С 1860 года начинаются концерты Русского музыкального общества, а в 1862 году основана Бесплатная музыкальная школа Ломакина и Балакирева, также дающая концерты. С этих пор центры найдены и определены. С этих пор устанавливаются у нас два музыкальных лагеря, консервативный и прогрессивный. Само собою разумеется, они скоро стали во враждебные отношения друг к другу. Немецкой партии Русского музыкального общества было ужасно подумать (как, смеясь, говорил мне тогда один из талантливейших наших музыкантов в письме ко мне), что „музыкальное дело может перейти в руки новых русских музыкантов и что тогда русское варварство затопит своим необузданным диким потоком те добрые семена музыкальной германской цивилизации, которые уже успели прivity у нас некие добродетельные мужи“. Враждебные отношения должны были усиливаться, особенно под конец 60-х годов. По мере того как росли и крепились индивидуальные таланты каждого из членов новой русской музыкальной школы, они создавали произведения, все более и более самостоятельные и оригинальные, но именно потому-то все более и более не приходившиеся по вкусам и понятиям противоположной партии, да и всей вообще публики, тесно с нею связанной. Те даже люди, которые признавали вначале талантливость Балакирева, Кюи, Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина и с удовольствием приветствовали первые появления их сочинений (особенно романсов), теперь все более и более от них отшатывались и смотрели на их сочинения, как на музыкальные безобразия. Концерты Бесплатной школы посещались все менее и менее, не взирая на великое достоинство исполняемого, на глубокое постижение Балакиревым духа исполняемых пьес и на талантливость и огненную горячность балакиревского дирижирования. Публика мало любила те великие создания Шумана, Берлиоза и Листа, в пристрастии к которым вивила Балакирева, и вместе с тем была довольно равнодушна к лучшим, мало известным произведениям Глинки и Даргомыжского, которых Балакирев был самым ревностным пропагандистом. В то же время писатели консерваторского направления горько жаловались на Балакирева за то, что он никогда в концертах не исполняет сочинений Рубинштейна. Между тем, число сторонников нового направления и Бесплатной школы, с Балакиревым во главе, было не велико, особенно с тех пор, как из школы удалился Г. Я. Ломакин, а с ним вместе последние остатки „общедоступной“, расхожей музыки, способные нравиться толпе.

И в это-то время к Ростиславам, Маннам и другим подобным же писателям, банально выражавшим в печати негодование и протест против Балакирева, его концертов, направления и школы, в середине 60-х годов присоединился Серов. Было время, и еще недавно, когда он находил Балакирева крупным талантом. Теперь, когда Балакирев и его партия не признавали великого значения Вагнера, да и его собственных творений („Юдифь“, „Рогнеда“), Серов стал провозглашать Балакирева человеком, лишенным художественного понимания и творческого дара,

дирижером еще более дурным, чем Рубинштейн (его постоянная антипатия), чем „последний скрипач в водевильном оркестре“; его кружок он стал называть „гнездом невежд-самохвалов“, не имеющих никакого действительного значения, и т. п. Однажды, при появлении „Садко“, он осыпал похвалами и эту пьесу, и ее автора, Римского-Корсакова, но только явно в пику Балакиреву, которого надеялся лишь унижить таким маневром. Серов так и умер, не уразумев значения новой русской музыкальной школы. Когда, благодаря его усилиям и усилиям его достойных товарищей, Балакирев должен был, в 1869 году, оставить место дирижера концертов Русского музыкального общества, данное ему в 1867 году после его блестящей дирижерской деятельности в Праге, получившей европейскую известность, Серов ликовал и радовался и в восхищении говорил в своих статьях, что „так и должно быть“. Когда, позже, Римский-Корсаков энергично и талантливо заменил Балакирева в управлении Бесплатной школой и дирижировании ее концертами, он испытал точно так же всю невежественность и всю ненависть консерваторов.

Среди такой-то тревожной и боевой жизни привелось Балакиреву и его товарищам вести музыкальное дело в России. Не многим музыкантам выпадала такая тяжелая доля. Глинка и Даргомыжский были свободны и ничем не связаны; они могли бы, если б хотели, спрятаться у себя дома, никого не видать, ничего не слышать из того, что говорится и что делается в музыкальном мире, и спокойно создавать то, что требовала их творческая фантазия. Положение Балакирева и его товарищей было иное. Они являлись не единичными художниками, которых произведения нравятся одним или не нравятся другим, одним понятны, другим темны, но — партией, исповедующей какие-то вредные для общего благополучия доктрины, партией, отдаляющейся от принятых понятий и желающей изменить их в голове и у других посредством публичных концертов и печатной пропаганды. Положение новой нашей школы имело некоторую аналогию с положением Вагнера и вагнеристов в Германии. Эту последнюю музыкальную школу тоже не любили, тоже преследовали в ее отечестве, только гораздо менее, чем нашу: она далеко не была так смела и решительна, как наша, она далеко не затрогивала, подобно нашей, всех прежних музыкальных верований и не оскорбляла общих предрассудков. Вагнер уважал почти все прежние авторитеты и, кроме Россини и Мейербера, ни на кого не нападал. Он признавал великими и значительными всех музыкантов, кого такими издавна считала толпа, консерватория и критика. Притом же сама вагнеровская музыка, среди всех ее нововведений и речитативов-симфоний, была, однакоже, наполнена такою массою банальностей всякого рода, маршей, арий, процессий, „великолепных спектаклей“, пошлых мелодий вроде „Lied an den Morgenstern“, настолько иногда соприкасалась с Верди и итальянством, что все-таки находила доступ к сердцам самых суровых противников, защитников старого порядка. Новая русская школа не заботилась о публике и неутомимо преследовала свои строгие идеалы. А это редко прощается.

Не взирая на всю сплоченность свою, на все свое единство мысли и направления, „балакиревская партия“ (как ее называл Даргомыжский) никогда не представляла единства и тождества в своих музыкальных созданиях. Здесь являлось полнейшее разнообразие, потому что и

самые натуры авторов были вполне разнообразны. Каждый из них сохранил всю свою индивидуальность. Все, созданное каждым автором, представляет здесь свой отдельный мир, не стоящий ни в какой связи с созданием прочих товарищей по школе. Ни один не изменил своему характеру, своей коренной натуре, каждый постоянно шел к новому совершенству и развиту по собственной дороге.

Раньше всех выступил как композитор Балакирев. Главные черты его творчества — поэтичность, страстность и ширина мысли. Романсы его (1858 — 1860) — первые значительные произведения его 20-летнего возраста — полны поэзии и страсти. Между ними особенно выдаются: „Приди ко мне“, „Введи меня, о ночь“, „Исступление“ и, быть может, всего более „Песнь золотой рыбки“. Прелестный восточный колорит отличает романсы: „Песнь Селима“ и „Грузинскую песнь“. Все эти романсы имеют задачу любовь и страсть. Но Балакирев не довольствовался одною такою задачей и переходил иногда к другим, еще более глубоким. Его „Еврейская мелодия“ („Душа моя мрачна“) полна силы и величия. Здесь чудесно поэтично выражены гордая душа, упитанная страданиями, и сердце, готовое разорваться от муки и ищущее успокоения в звуках музыки.

Почти все инструментальные сочинения Балакирева, а вслед за ним и все почти инструментальные сочинения новой нашей школы — *программны*. В этом школа следовала примеру Глинки, но еще более покорялась духу времени. Наша эпоха все далее и далее отходит в сторону от „чистой“ музыки прежних периодов и все сильнее и сильнее требует для музыкальных созданий — действительного, определенного содержания.

У Балакирева есть, правда, несколько превосходных оркестровых сочинений, не заключающих ничего программного, каковы, например, „Увертюра на русские темы“ (1858), „Чешская увертюра“ (1867): обе они полны красоты и великих художественных достоинств, особенно первая, вся целиком, тогда как „Чешская увертюра“ поражает поэтичностью и чудными красками преимущественно лишь в своем вступлении и в заключении. Но, не зная на такие крупные достоинства, главное место у Балакирева занимают сочинения программные.

Увертюра и антракты к „Лиру“ (1858 — 1861) равняются, можно сказать, целой опере — так много содержания в них вложено. Это создание выше подобного же создания у Глинки, увертюры и антрактов к „Князю Холмскому“, где во многих местах чувствуется сильное влияние бетховенского „Эгмонта“: почти одна только еврейская песнь Рахили „С горных стран пал туман“ является гениальным и оригинальным исключением. Увертюра к „Лиру“ — великолепная поэма. Здесь нарисована дикая эпоха и полуварварский двор Лира, и на этом фоне является величавая фигура бедного старика Лира, с великою любящею душою, непонятого и оттолкнутого двумя дочерьми. В самой середине увертюры предстает Лир с щемящим своим страданием, среди свирепой бури в поле, под громом и молниями. Подле него — кроткий, любящий и преданный образ Корделии. В конце увертюры томительная смерть страдальца. Антракты прибавляют несколько черт к этой могучей картине: ссоры и вражда двух сестер, придворный шут, шествие всего двора с пластическими изображениями всех главных действующих лиц, битва и наконец апофеоз Лира — вот их содержание.

Увертюра „1000 лет“ — также музыкальная картина. Некоторые из главных моментов нашей истории, в то время с особенною силою наполнявшие воображение автора, изображены Балакиревым в этой прекрасной увертюре то в светлых, то в мрачных красках, то с суровым, то с дико разгульным характером. Но начинающаяся новая жизнь является в форме упоительной, истинно вдохновенной мелодии, с чудной красотой. Эта увертюра сочинена по поводу приближавшегося празднования 1000-летия России.

Оркестр во всех этих созданиях достигает изумительного колорита и мастерства.

В 1869 году сочинена Балакиревым фортепианная фантазия „Исламей“ (на грузинские темы). Она опять-таки программная, она полна восточных картин, восхищавших когда-то Балакирева на Кавказе. Эта пьеса — лучшее и совершеннейшее сочинение для фортепиано нашей русской школы, и вместе одно из крупнейших созданий всей фортепианной музыки. Величайший из пианистов, Лист всегда высоко ценил это произведение. Оно у него не сходило с фортепиано, все ученики Листа должны были играть его. Но в России, кроме немногих, еще никто почти, к стыду общему, не знает „Исламея“, никогда его никто из наших пианистов не исполняет в концертах.

Но самое высшее, самое капитальное создание Балакирева это его „Тамара“, фантазия для оркестра, начатая еще в 1867 году, потом надолго оставленная и конченная лишь в 1882 году. Сочинение это — одно из совершеннейших музыкальных созданий нашего века. Здесь уже исчезли те немногие недостатки, которые изредка чувствовались в иных сочинениях молодых его годов: излишняя мелкость деталей, придуманность и „работа“. Все в „Тамаре“ совершенно и изумительно. Сила поэзии, любовь и нежность, дикие звуки страстной оргии, суровый голос „тризны больших похорон“, поэтическое неутешное „прости“ в конце и, как рамка вокруг всей картины, изумительно картинный кавказский пейзаж с горами и Тереком, роющим в мгле, — все это образует создание, равное великому стихотворению Лермонтова, послужившему темой этой фантазии.

В заключение обзора деятельности Балакирева надо указать на его „Сборник русских песен“, появившийся в свет в 1866 году. Этот сборник — образцовый по выбору материала и гармонизации его. Он первый у нас является с действительно научным и национальным значением. Им богато пользовалась потом вся школа.

В 1882 году Балакирев воротился к русской публике, на свой пост передового музыкального нашего деятеля, после 12 лет, проведенных вдали от музыки, от созданной им школы и русского музыкального движения. В адресе, поднесенном ему по этому поводу в концерте 15 февраля 1882 года, было сказано: „Создатели русской музыки, Глинка и Даргомыжский, еще в дни первой вашей молодости признали в вас своего преемника и продолжателя. Многолетнюю свою деятельностью вы осуществили их ожидания. Собственными высокими созданиями и благотворным влиянием на современное музыкальное наше поколение вы, во главе даровитых товарищей, упрочили за русской музыкальною школою такое самобытное и народное значение, которое громко признано и у нас на родине, и среди высших представителей музыки на Западе. Немало враждебности и даже невзгод

привелось вам испытать, вместе со всею новою нашею школой, со стороны упорного музыкального консерватизма. Друзья и почитатели с горестью видели временное добровольное удаление ваше с поприща истинного служения вашей родине и, радостно приветствуя сегодня ваше возвращение к прежней деятельности, горячо надеются, что отныне вы не покинете более того пути, на котором вы, несомненно, поможете отечественной музыке шагнуть еще далее вперед“.

Этот адрес вполне верно рисует положение Балакирева и значение его среди нашей школы.

Первым после Балакирева выступил Кюи. Он обязан был своим музыкальным воспитанием самому себе. Первоначальные уроки музыкальной грамматики, полученные им в 15-летнем возрасте еще в Вильне от Монюшки, конечно, мало могут итти в расчет. Самое решительное влияние имело на него в юношеском возрасте знакомство с Балакиревым. С ним первым Балакирев стал проходить критически галерею музыкальных композиторов и, учась при этом сам, учил своего приятеля вникать в характер разнообразных музыкальных деятелей, разбирать до самой глубины и совершенно независимо значение музыкальных творений, не взирая на их знаменитость и репутацию, наконец — вникать во все подробности музыкальных форм, а также и инструментовки. К последней, впрочем, Кюи мало имел расположения и никогда не сделался замечательным инструментатором.

Кроме инструментовки, два другие музыкальные элемента оставались всегда чужды Кюи — национальность и комизм. Относительно и того и другого его попытки были всегда неудачны. Лесли в „Ратклиffe“, Галеофа и сбирь в „Анджело“ точно настолько же неудачны в отношении комизма, как все шотландское и итальянское, в национальном отношении, в этих же операх. Ничто национально-русское, ничто „восточное“ также не нашло себе выражения в произведениях Кюи. Вследствие собственного малого расположения ко всему национальному, Кюи всегда мало понимал и ценил „национальное“ также и у других. Его талант был слишком исключительно лирический, исключительно психологический. Характер таланта Кюи определился с 20-х годов его жизни и стал заметен с ранних его произведений — почти все романсов. Подобно Даргомыжскому, с которым он рано сдружился, Кюи имел вначале большую склонность к формам и складу французской легкой оперы. Обер нередко проглядывал в его первых сочинениях. В этом роде написано им даже почти целиком одно юношеское его произведение — комическая опера „Сын мандарина“. Но скоро, под влиянием Шумана, страстно им обожяемого, а также лучших созданий Даргомыжского из последнего времени, его стиль и направление совершенно преобразились. Настоящая, вполне самостоятельная натура его скоро высказалась во всей силе и красоте.

Главные черты творчества Кюи — поэтичность и страстность, соединенные с необычайною сердечностью и душевностью, идущими до глубочайших тайников сердца. Правда, талант Кюи был всегда почти направлен к одному только изображению чувства любви, со всеми разнообразными его проявлениями (ревность, отчаяние, самопо-

жертвование и т. д.), и потому, казалось бы, должен был представляться односторонним, но изображения этого чувства достигают у Кюи такой глубины и такой резкой силы, какой не достигали не только ни у одного из его товарищей в русской школе, но, может быть, ни у кого во всей области музыки. Симфонические формы мало соответствуют потребностям его творчества, хотя и здесь он выказывал иногда много таланта. Так, например, его оригинальное скерцо (F-dur) 1857 года, где главные темы состоят из букв женского и мужского имени, увертюра к „Кавказскому пленнику“, антракты к „Ратклиффу“, увертюра к „Анджело“ полны красоты и таланта. Но все-таки главная сила Кюи лежит в сочинениях для голоса. Уже многие романсы его глубоко поражают красотой, чувством и страстностью; таковы: „В душе горит огонь любви“, „Прости“, „Эоловы арфы“, „О чем в тиши ночей“. Но во всей силе талант Кюи мог высказаться только в опере.

В первой своей опере „Ратклифф“ (1867) Кюи держался еще общепринятых форм, у него тут есть арии, дуэты, хоры. Когда он сочинял эту оперу, Даргомыжский еще не приступал к тому музыкальному перевороту, который совершен им посредством „Каменного гостя“, а сам Кюи не был рожден реформатором. Но тем не менее „Ратклифф“ принадлежит к числу капитальнейших созданий нашего века, не взирая даже на всю несценичность оперы, на все накопления рассказов, расхоложающих оперу, на весь недостаток истинных характеров. Сила страстности, чувство любви в поразительно поэтическом и благоуханном его проявлении, мрачная и грозная трагичность, выраженные в увлекательных формах нового, послешумановского искусства делают оперу эту явлением истинно необыкновенным. Но все изумительнейшие качества поэтичности и творчества не пригодны были еще для нашей публики. Развращенная пошлостями, неправдой и формалистикой итальянской оперы, принесшей свои плоды в течение 25-летнего гошения ее у нас, публика не понимала значительности того создания, что было у нее перед глазами, скучала и насмехалась. Музыкальные критики помогали публике в безумном ее отрицании и грубых насмешках. Так, например, Серов писал в своих статьях, что „самые ничтожные бравурные арии Доницетти и Верди больше стоят, чем „Ратклифф“, наполненный одними музыкальными безобразиями и невообразимыми вычурностями“. Другие критики отличались в том же роде. Как Серова, так и других критиков и остальную публику особенно раздражала „сцена у Черного камня“, которая, однакоже, по силе и страстности, по могучести выражения и мастерскому живописанию мрачного пейзажа есть, несомненно, одно из чудес искусства. Никто из публики и критиков также не понимал, что дуэт последнего акта, по необычайно глубокому чувству и страстности, по красоте, есть первый из всех любовных дуэтов, какие только существуют в мире. „Ратклифф“ дан был на сцене всего девять раз, и потом его не возобновляли более в продолжение целых 14 лет. Значит, тут опять повторился тот самый безобразный факт, который мы видели уже в отношении к операм Глинки и Даргомыжского. Никогда ничтожнейшие оперы итальянского, французского, немецкого и русского сочинения не терпели у нас такой участи.

Но, подобно всем крупным своим предшественникам, Кюи не потерял мужества. Пока наша публика не хотела знать его чудесного

создания, Кюи продолжал творить. Сначала он сочинил несколько превосходных романсов („Люблю, если тихо“, „Истомленная горем“, „Мениск“), а потом — вторую свою оперу „Анджело“ (1875). Эта опера — самое зрелое, самое высокое его создание. Сюжет, нервный и мучительно страстный, еще более прежнего приходился по свойствам его таланта. По формам вторая опера далеко превосходит первую: она последовала примеру, данному Даргомыжским в „Каменном госте“, и во всех значительнейших сценах представляет великолепный образец мелодического речитатива, полного драматизма, правдивости, чувства и страстности. В этой опере Кюи довел нервность и выражение пламенного чувства до последних, кажется, пределов вдохновения. Как и в прежней опере, все мужские роли в ней несравненно слабее и обыкновеннее женских, но зато оба женские характера представляют с изумительным совершенством типы: женщины кроткой, нежной, покорной и любящей и — женщины пламенной, сильной, огненной, сожигаемой необузданною страстью. В сравнении с этими двумя типами, выраженными во всем их контрасте с поразительно рельефностью и силою, большинство всех других оперных типов женщин покажутся бледными. Слабыми местами оперы являются лишь сцены народные и элемент комический.

После „Анджело“ Кюи сочинил одну только еще вещь, в которой отразились все совершенство и зрелость „анджеловского“ его периода, — это романс на слова Мицкевича: „Хотя б с тобою нам пришлось расстаться“, писанный, можно сказать, кистями и красками с той самой палитры, которая послужила для „Анджело“. Новейшие произведения Кюи, голосовые и инструментальные, не достигали уже такого высокого уровня. Впрочем, в его „детских романсах“ встречается немало грациозного. Без сомнения, будущая, третья его опера покажет его снова во всей силе зрелого таланта; без сомнения, он скоро опять выступит с новой силой в будущей, третьей своей опере.

Начиная с 1864 года, Кюи действовал в качестве музыкального критика и здесь выказал немало талантливости. Его статьи в „С.-Петербургских ведомостях“, блестящие и остроумные, принесли немало пользы делу нашей новой музыкальной школы. Они преследовали ретроградность и консерватизм, нередко с большою едкостью разили отсталые вкусы нашей публики и ограниченные понятия наших тогдашних критиков (в том числе и Серова) и указывали на значение новой русской музыкальной школы. Эти статьи являлись выражением мыслей и понятий самой школы и всего более главы ее Балакирева. Смелость и самостоятельность, с которою оценились тут многие из прежних музыкальных деятелей, классических, издавна признанных великими и, так сказать, неприкосновенными, сильно раздражала многих, и в особенности всех ретроградов и консерваторов среди публики и консерватории. Эти противники стали звать представителей новой школы — музыкальными „нигилистами“, „радикалами“, „музыкальными славянофилами“, приписывали им полное презрение ко всей остальной музыкальной Европе (чего в действительности вовсе не было), печатно уверяли публику, что новая наша школа — враг всякого знания и учения, чуждается всего выработанного Европой и желает водрузить на развалинах прежней музыки одни только собствен-

ные свои произведения, плод невежества самоучек. Эти враги с досадой осуждали все сочинения, исходящие из нашей новой школы, ее программность, ее реализм и даже блестящую талантливую ее инструментовку, стремившуюся достигнуть ширины и полноты оркестра Берлиоза и Листа. Одни (например, г. Фаминцын) писали: „В параллель с патриотическим увлечением, проповедующим мысль, что музыкальная Европа отжила свой век и что только в России музыка может надеяться на успех, между некоторыми нашими композиторами и критиками развилась в последнее время какая-то ненависть к Западу и необыкновенная симпатия ко всему восточному. Со времени „Руслана“ почти каждый русский композитор силится написать что-нибудь „восточное“, понимая под этим все капризное, курьезное, одним словом — не европейское... Многие полагают, что мы имеем уже русскую инструментальную музыку, и даже называют ее „народною“. Неужели народность в искусстве заключается в том, что мотивами для сочинения служат тривиальные плясовые песни, невольно напоминающие отвратительные сцены у дверей питейного дома? Если в этом состоит „народность“, то мы можем похвалиться русскою народною музыкаю, так как мы имеем в этой форме довольно много различных трепачков (под этим общим именем подразумеваются все банальные прстонародные плясовые песни): мы имеем несколько трепачков русских, трепач казачкий, трепач чухонский, чешский, сербский, со временем, вероятно, прибавятся татарский, киргизский, может быть остзейский и т. д.“ („Голос“, 12 декабря 1867 года, № 343). Под этими презрительными выражениями разумелись многие из лучших инструментальных сочинений нашей школы: „Камаринская“ Глинки, „Казачок“ и „Чухонская фантазия“ Даргомыжского, „Чешская увертюра“ Балакирева, его же „1000 лет“, „Сербская фантазия“ Римского-Корсакова, — таковы были понятия и вкусы ретроградов. Другие между ними (как, например, Ларош) постоянно проповедывали более всего ревностное изучение фуг и всяческих старинных схоластических форм средневековых композиторов, требовали рабоплежного почтения, во имя старины, не только к Жоске-нам де Прэ и Гудимелям XV и XVI века, но и к каким-нибудь Далеяракам XVIII столетия, и ревностно желали водворения у нас ограниченных понятий ординарнейших немецких музыкальных писателей вроде Ганслика и ему подобных („Русский вестник“, 1869, июль и проч.). Еще другие (как, например, Ростислав) становились во главе особого „специально-музыкального комитета“ при Русском музыкальном обществе и печатно объявляли, что цель его — „блюсти чистоту музыки“, „водворять эклектизм“ и „давать отпор зловредному наплыву людей, отрицающих пользу науки“ („Голос“, 28 декабря, 1869, № 357). Необходимо было выводить на чистую воду все эти клеветы, отсталости, неправды и нелепости, надо было показать их во всем их безобразии, — и Кюи выполнял это с истинною талантливостью, живо, весело, задорно и смело. Многие не любили статей его, но все читали их с удовольствием, большинство же врагов — боялись их, и это было, конечно, лучшей им похвалой. Это доказывало только, что они достигают своей цели. Но около 1874 года в писательской деятельности Кюи произошла значительная перемена: он стал боязливей в мнениях, во многих сдал, от иного отказался, другое ослабил

и стусевал, стал находить талантливыми многих таких музыкальных деятелей и многие такие сочинения, которые того не заслуживали. Вообще из представителя прогресса он сделался представителем умеренного, даже слишком умеренного либерализма. Его требования от музыкальной фактуры, форм, мелодии, гармонии и ритма стали сближаться с обычными требованиями консерваторскими; вообще все его идеалы понизились и во многом стали ordinarily. Враги с восхищением тотчас заметили это превращение и указали его публике. С тех пор Кюи, к великому сожалению, не пользуется ни прежним влиянием, ни прежним уважением за свои музыкальные статьи. Впрочем, собственно дело новой музыкальной школы от этого не терпит: школа уже достаточно выдвинулась и прочно стала на свои ноги. Она уже не нуждается в пропагандировании ее идей: они не только известны, но и твердо залегли в основу нового периода русской музыки. Достоинства созданий школы все более и более становятся общим достоянием не только наших музыкантов, но и всего общества.

Третьим выступил в новой русской школе — Мусоргский. Вместе с Даргомыжским он является у нас представителем музыкального реализма. Здесь характер его ярко определен и достигает крупной значительности. Подобно Даргомыжскому, Мусоргский был урожденный драматик и главной задачей его всегда были — сочинения для голоса. Для оркестра он писал мало и редко, хотя и здесь выказывал иногда талантливость и оригинальность. Учителем и музыкальным воспитателем его в первую пору был — Балакирев. Под его руководством он познакомился и с музыкальными формами и с лучшими музыкальными созданиями. В этот период он сочинил несколько инструментальных вещей. Значительнейшие между ними: скерцо *h-moll*, большая пьеса „Ведьмы, или ночь на Лысой горе“, написанная вследствие глубокого впечатления, произведенного на Мусоргского фантастическими сочинениями Берлиоза и Листа („*La reine Mab*“, „*Danse macabre*“ и т. д.). Впоследствии им сочинены еще: „Шествие славянских князей“ для оперы-балета „Млада“, пляски персидок в „Хованщине“. Но все-таки главную роль в ряде сочинений Мусоргского занимают сочинения для голоса. Здесь у него врожденное дарование было необычайное. Но он не заботился о сочинениях для обычного оперного и романсного „пения“ — они казались ему, как и Даргомыжскому, чем-то фальшивым и условным, когда дело шло о выражении жизни и действительности. Ему нужна была та правда, то приближение музыки к человеческой речи, которых искал Даргомыжский и которых можно достигать только посредством речитатива и декламации. „Художественное изображение одной красоты, в материальном ее значении, — грубое ребячество, детский возраст искусства“, — писал он мне в 1872 году. „Жизнь, — писал он в 1875 году, — где бы ни сказалась, правда, как бы ни была солоня, смелость, искренняя речь — вот моя закваска...“ „Я стараюсь, — писал он к Кюи в 1868 году, по поводу своей оперы „Женитьба“ на текст Гоголя, — я стараюсь по возможности ярче очерчивать те перемены интонации, которые являются в действующих лицах во время диалога, повидимому, от самых пустых причин, от самых незначительных слов, в чем и таится, мне кажется, сила гоголевского юмора“. Все это, в корню, было то же самое, чего желал,

чего искал Даргомыжский. В направлении своем, относительно сочинений для голоса, Мусоргский многим был обязан Даргомыжскому, с которым близко сошелся еще юношей. Свою „Колыбельную Еремашке“ (один из лучших его романсов 60-х годов) он посвятил Даргомыжскому и написал сверху: „Великому учителю музыкальной правды“. Но, исполняя свои замыслы, Мусоргский пошел в ином, еще далее своего предшественника и учителя. Это именно в изображении разнообразных типов, характеров и сцен русского народа и в расширении области маленьких вокальных пьесок, по прежней привычке все еще называемых „романсами“. Даргомыжский был, без сомнения, композитор национальный, сам родился в деревне, впоследствии сильно изучал, понимал и любил нашу национальность, многое национально-русское изобразил с великим талантом и правдой (сват в „Русалке“; хор „Заплетися, плетень“; романсы: „Титулярный советник“, „Червяк“, „Как пришел муж из-под горок“), но все-таки величайший его chef d'oeuvre, „Каменный гость“, а также многое из превосходнейших его созданий, каковы: хоры из „Рогданы“, романсы „Паладин“, „О, дева-роза, я в оковах“ и т. д.,—вовсе не относятся к нашей национальности и совершенно вне ее проявляют чудеса драматизма, чувства, поэзии и красоты. Мусоргский, напротив, национален именно во всех самых крупных своих созданиях и именно в русской национальности черпает главную свою силу и вдохновение. Он родился в поместье и вдали от столиц провел все детство и отрочество. Впечатления этого периода оставили на нем неизгладимые следы и образовали его художественный характер. Ему всего ближе и дороже типы из русского простонародья, он рисует их с неподражаемой правдой, неподкрашенностью и естественностью. Он изображает не отвлеченные русские личности, он „историчен“ не только в сто раз более, чем Даргомыжский, но больше, чем все решительно наши композиторы. Без сомнения, он не достигает ширины и эпической гениальности Глинки, но превосходит относительно „историчности“ постижения и передачи все, что Глинкою сделано совершеннейшего в этом роде. Сцены и личности в „Борисе Годунове“ без сравнения „историчнее“ и реальнее всех личностей в „Жизни за царя“: эти еще переполнены идеальностями и состоят иногда из общих контуров. Опера „Борис Годунов“ есть вообще необычайно крупный шаг оперного дела вперед. Каждая личность в „Борисе“ полна такой жизненной, национальной и бытовой правды, какая прежде не бывала никогда воплощаема в операх. Даргомыжский глубоко понимал это и не раз говаривал, что Мусоргский в выражении национальной правды пойдет далее его. Точно так же в своих „романсах“ Мусоргский далеко раздвинул рамки этого рода сочинений. Это более не романсы, это просто сцены из опер или музыкальных драм, которые можно было бы сейчас же исполнять в костюмах, с декорациями и со всей театральной обстановкой, на сцене. Мусоргский даже и не пробовал тех односторонних (хотя иногда прекрасных и поэтических) задач, какими в романсах по большей части пробавлялись русские композиторы и ранее его и после него. Любовные темы уже его не удовлетворяли, и он с самого начала своего композиторства вышел из этого заколдованного круга. Он оставил в стороне идеальную любовь, все одну только любовь да любовь, и почал новые задачи, в невообразимом множестве рассыпанные

вокруг нас жизнью. „Можно смело поручиться, — говорил я в моей биографии Мусоргского, — что его „романсы“ никогда не устареют и навсегда останутся дорогим достоянием русского народа: все это картинки из его жизни, из его страданий и радостей, из его вседневной, серой, будничной жизни“. Тяжелая, грозная трагедия в великолепных палатах у умирающего царя Бориса и в занесенном снежными вихрями глухом лесу у пьяньего замерзающего несчастного мужа, комизм, юмор в десятках разнообразнейших сцен, на всех ступенях жизни, грация, кипучая веселость, разгул, даже иногда широкий эпический народный размах — все делает эти „романсы“ равными многим из крупнейших созданий Гоголя.

Богатство содержания, разнообразие типов в двух операх Мусоргского: „Борис Годунов“ и „Хованщина“, и в его „романсах“ так велико, что перебирать их поодиночке здесь было бы невозможно: это целый мир, воплощенный в музыке с необыкновенною талантливостью, силою и своеобразием. Как отдельные личности, так и целые массы народные предстают у него во множестве сцен среди разнообразнейших событий, положений и чувств. Цари и юродивые, крестьяне, бояре и монахи, бабы и княжны, дьячки и полицейские приставы, барышни, чиновники и няньки, стрельцы и раскольники, хозяйки постоялых дворов, семинаристы, множество других еще — образуют богатую национальную галерею, которой подобных мы нигде больше не найдем в операх. Дети, изображенные со всею правдою и тонкими изгибами их бесконечно богатой природы, являются во множестве грациозных сценок и составляют у Мусоргского целый особый отдел, под заглавием „Детская“. Этого поэтического и своеобразного мирка никто еще не затрогивал в музыке раньше Мусоргского с тою реальностью и правдивостью, которые здесь всего дороже.

Первая опера Мусоргского „Борис Годунов“ появилась на сцене в 1874 году при сравнительно благоприятных обстоятельствах. Публика уже научилась, понемножку, понимать и ценить оперы Глинки и „Русалку“ Даргомыжского. „Ратклифф“, „Псковитянка“, „Каменный гость“ являлись на сцене также раньше Мусоргского, многие его „романсы“ исполнялись в концертах и мало-помалу приучали публику к новой музыке. Таким образом, когда „Борис Годунов“ выступил на сцену, публика была гораздо более прежнего образована или, по крайней мере, приготовлена. Притом правда и реальность выражения (столь редкие в операх) оказывали свое влияние на многих из среды публики, невдосталь перепорченных итальянцами и итальянской музыкой. Довольно значительная доля людей из числа более интеллектуальных относилась к Мусоргскому не только с симпатией, любовью, но даже с энтузиазмом — явление редкое, совершенно необычайное у нас. Всего более впечатления производили, как и следовало ожидать, глубоко оригинальные и правдивые сцены национальные, каковы: сцена народа, из-под палки упрашивающего Бориса итти на царство; сцена монаха Варлаама с приставами в корчме; сцена глумления народа над пленным боярином. Но критика и оперные распорядители стали поперек этому истинно национальному успеху и употребляли все усилия, чтобы уничтожить его. Критики говорили о музыкальном невежестве и музыкальных ошибках Мусоргского, о дерзких нарушениях им всяческих школьных привычек и правил, об его излишнем реализме,

„безобразиях“ его фактуры, одним словом, выказали всю свою неспособность понять талантливый почин Мусоргского, новизну его задач и глубину его музыкального выражения. Они останавливались на одной только грамматике. Оперные распорядители также оказались мачехой для Мусоргского. Один из них, именно капельмейстер¹, превращал речи отдельных личностей в хоры², урезывал характернейшие и лучшие места оперы; другие выкидывали совершенно вон (как было однажды и с „Русланом“) капитальнейшие сцены и части создания, как, например, сцену в келье у Пимена, сцену глумления разъяренного народа над боярином Хрущовым. Наконец, „Бориса“ и вовсе перестали давать, несмотря даже на то, что после смерти гениального О. А. Петрова у него был достойный преемник в лице Стравинского, с великим талантом исполнявшего чудную и глубоко оригинальную роль монаха Варлаама. Со второй оперой Мусоргского, „Хованщиной“, случилось нечто еще худшее. Театральный комитет, состоящий из малообразованных оперных певцов и малохудожественного капельмейстера, забраковал оперу и вовсе не допустил ее до сцены. Публика принуждена была подчиниться мнению нескольких ремесленников, лишена была права слушать и решать сама. Какой дикий пример самоуправства над творением умершего талантливого композитора! Какой невозможный в остальной Европе пример безнаказанного вмешательства индифферентных практиков в чуждую им область, в область искусства! Произнося в заседании комитета приговор, что, мол, и так довольно опер с „радикальной“ музыкой, эти люди не ведали, что творят. Они не понимали, что реальной опере принадлежит будущее и что Даргомыжский с Мусоргским — бессмертные починатели того великого способа выражения, который некогда, конечно, сделается достоянием всего музыкального мира.

К числу оригинальнейших созданий Мусоргского принадлежат две его сатиры: „Классик“ и „Раек“, где он попробовал нарисовать, посредством музыки, портреты наших ретроградов и врагов новой школы. Эта попытка нового рода музыки вышла столько же удачна, сколько и талантлива. Веселость, юмор, едкость и новизна картинок поразили весь наш музыкальный мир, даже публику и самих ретроградов, представленных в карикатуре. Два издания „Райка“ разошлись в короткое время.

Подобно всем композиторам новой русской школы, Мусоргский создал немало превосходных произведений в восточном роде. „Еврейская песнь“, два еврейских хора („Поражение Сеннахериба“ и „Иисус Навин“), типы евреев в ф.-п. пьесе: „Картинки с выставки Гартмана“, „Пляски персидок“ в „Хованщине“ — все это крупные и оригинальные создания.

В 1881 году Мусоргский умер в полном расцвете сил и таланта, но далеко не дав музыкальному миру всего, к чему был способен по ширине и объему своего дарования. Болезнь и нервное расстройство, неудачи и нужда сразили его раньше времени и даже ослабили его творчество в последние 2—3 года его жизни.

¹ Г-н Направник.

² Например, в народной сцене на площади в первой картине пролога, в сцене „Думы боярской“ в четвертом действии, и т. д.

Четвертым примкнул к новой музыкальной школе Римский-Корсаков. Характер его деятельности имел во многом сходство с характером деятельности Балакирева. Он образовал себя относительно музыкальной техники сам и точно так же развил сам, до необыкновенного совершенства, свой богатый талант к оркестровке. В первое, юношеское время Балакирев имел на него очень благотворное влияние своими советами, указаниями и критикой. Впоследствии оба они составили превосходные, истинно примерные сборники народных русских песен, которые уже и до сих пор имели громадное влияние на новую русскую школу и которым суждено, конечно, играть еще большую роль у будущих наших музыкальных поколений. Наконец, оба они, и Балакирев и Римский-Корсаков, в продолжение многих лет один за другим стояли во главе Бесплатной музыкальной школы и дирижировали ее концертами, т. е. стояли во главе всего нового музыкального нашего движения. Но, независимо от таких общих точек соприкосновения с Балакиревым, талант Римского-Корсакова имеет совершенно своеобразную физиономию. По темпераменту и наклонностям натуры Римский-Корсаков главным образом симфонист и сочинитель для оркестра, но и то, что создано им для голосов и для оперной сцены, принадлежит к капитальнейшим произведениям нового искусства.

Первые произведения его юношеских лет: симфония (первая симфония, написанная русским), увертюра и некоторые романсы, каким-то чудом сразу пришлись по вкусам публики, даром что были сильно талантливо. Прелестная, полная поэзии и увлекательности музыкальная картина для оркестра „Садко“ (1867) также еще нравилась публике и даже некоторым критикам. Так, например, Серов много распространялся, даже в 1869 году, в „Journal de S. Pétersbourg“, насчет поэтичности и мастерской инструментовки этой пьесы. Но другие наши критики, начиная с „Садко“, стали относиться враждебно к Римскому-Корсакову. Так г. Фаминцын, только что в то время возвратившийся в Россию с учения в Лейпцигской консерватории и у разных немецких профессоров и полный тамошних рутинных понятий, наполнял множество газетных столбцов рассуждениями о „тривиальности“ и „банальности“ этой музыки, о непозволительности вносить в музыку такие неблагоприятные вещи, какие встречаются в „Садко“, или же, прибавлял критик, „автор должен отказаться от притязания на звание композитора“ („Голос“, 12 декабря 1867 года, № 343). Но когда Римский-Корсаков написал такую высокохудожественную вещь, как вторая его симфония „Антар“ (1878), когда вслед за тем он сочинил и поставил на сцену свою оперу „Псковитянка“ (1871), публика и критики единодушно покинули своего прежнего любимца и повернулись к нему спиной. Все чудеса поэтичности, картинности, талантливости и красоты, рассыпанные в симфонии, вся могучесть и сила, выраженные, например, в изумительном скерцо ее (изображающем дикие орды, встретившиеся в страшной схватке на поле битвы), — все это оказалось недоступно и темно для публики. Точно так же все очарование разнообразных сцен „Псковитянки“ не подействовало ни на публику, ни на критиков. Они остались глухи и слепы, ничего не поняли ни в красоте и величавом характере хоров (это всего более относится к великолепному хору народа, встречающего въезд Ивана Грозного, и к заключительному хору оперы), ни в великолепной сцене веча,

ни в „сказке“ няни, этом необычайном chef d'oeuvre в эпическом народном складе, ничего не поняли ни в глубоко поэтической картине леса (антракт пятого акта), ни в фигуре Матуты, нарисованной так правдиво, с таким комизмом и юмором. Все это было пропущено или не замечено, даже прелести инструментовки остались совершенно втуне, и публика вместе с критикой сумела заметить и понять только одно — что в опере нет достаточно драматизма. Превосходные романсы из этого же периода деятельности Римского-Корсакова: „Ночь“, „Тайна“, „Еврейская песнь“ (1868), и „Я верю, я люблю“, „К моей песне“ (1870) — даже и до сих пор почти вовсе неизвестны нашей публике, не взирая на все свое совершенство. Заметим, что последний из них, „К моей песне“, кроме всегдашней красоты и поэтичности романсов Римского-Корсакова, полон страстности и порыва.

Вторая опера Римского-Корсакова, „Майская ночь“ (1880), заключала много прекрасного. Всего замечательнее тут был элемент волшебный, с чудесным поэтическим колоритом (в последнем акте игра в „коршуна“ и хоровод русалок). Прелестны также были вообще все хоры и комический элемент сквозь всю оперу. Но все-таки эта опера во многом уступала „Псковитянке“ и именно вследствие этого гораздо более той нравилась публике.

Два превосходных оркестровых сочинения Римского-Корсакова: увертюра на русские темы и „Сказка“ (на сюжет Пушкина, из вступления к „Руслану и Людмиле“) прошли почти вполне незамеченными. Но третья опера Римского-Корсакова, истинный его и самый зрелый chef d'oeuvre, „Снегурочка“ (1881), уже вовсе не испытала того приема, которого была достойна. Она была в таких крупных размерах совершенна, представляла такие капитальные качества, что ее постигла та самая участь, которая постигала прежде все лучшие музыкальные наши создания: публика осталась к ней равнодушна и отчасти даже враждебна. Между тем „Снегурочка“ включает несколько таких частей, из которых одни достойны Глинки и „Руслана“, другие вообще стоят на одной степени с наивысшими музыкальными созданиями. К числу их принадлежат: „Проводы масленицы“ — изумительная по силе и таланту древнеязыческая картина, сцена волшебных превращений в лесу (четвертый акт), глубоко поэтические появления Весны, умирание Снегурочки, страстные заклинания Купавы, обращенные к пчелам и хмелю, комические сцены Бобыля и Бобылихи и множество других сцен и мест оперы. Вообще вся опера — одно из капитальнейших явлений музыки нашего столетия. Инструментовка часто достигает в ней даже еще большей красоты и тонкого разнообразия красок, чем в прежних созданиях этого автора.

К числу крупных заслуг Римского-Корсакова принадлежит также превосходное инструментование „Каменного гостя“ и „Хованщины“ после смерти их авторов.¹

Пятым и последним вступил в кружок новой музыкальной нашей школы — Бородин. Ему уже было тогда 28 лет, он был всех старше в кружке, но далеко не новичок в музыкальном деле. Только, по собственным словам Бородина, он был до тех пор „ярым мендельсонистом“

¹ Впоследствии, Римский-Корсаков наинструментовал также „Ночь на Лысой горе“ Мусоргского и некоторые нумера его „Бориса Годунова“. — В. С.

и всего более занимался, на собраниях у знакомых, камерной музыкой, причем сам исполнял партию виолончели. Знакомство с кружком Балакирева в 1862 году произвело в нем решительный переворот. Балакирев много повлиял на его музыкальное образование и помог ему в короткое время вырасти во всю истинную ширину его таланта. В продолжение 20 лет, прошедших с той поры, Бородин сочинил, в количественном отношении, немного, гораздо менее прочих своих товарищей, но произведения его, почти все без исключения, носят печать полного развития и глубокого совершенства. Слабых между ними нет: слабее других оказываются разве только его сочинения для камерной музыки, струнные квартеты, но и здесь некоторые части являются произведениями крупного таланта.

Талант Бородина равно могуч и поразителен как в симфонии, так и в опере и в романсе. Главные качества его — великанская сила и ширина, колоссальный размах, стремительность и порывистость, соединенные с изумительною страстностью, нежностью и красотой. Комический и декламационный элемент, юмор столько же свойственны таланту Бородина, как Даргомыжского и Мусоргского. В некоторых местах своей (оставшейся неконченной) оперы „Князь Игорь“ он проявил такую же неподражаемую способность к комизму, как и те двое, его прототипы и учителя в этом роде. Но он не пожелал держаться прогрессивных форм нового времени, которые присутствуют в „Каменном госте“, „Борисе Годунове“ и „Хованщине“, и в большинстве случаев сохранял прежнюю общепринятую форму арий, дуэтов и проч., с их условною симметричностью и квадратностью. Точно так же, хотя могучий и необычайно оригинальный талант его давал бы ему всю возможность и в симфониях примкнуть к той новой, свободной, вполне не симметричной форме создания, которую впервые начал в своих „Symphonische Dichtungen“ Лист и которая есть характернейшая принадлежность нового периода оркестровых сочинений, однако и здесь Бородин не пожелал стать на сторону коренных новаторов и предпочел удержать прежние, условные, утвержденные преданием формы. Эта преданность старым условным формам и некоторая, иной раз доходящая до излишества, массивность сочинения составляют главные, почти единственные недостатки Бородина. Несмотря на это, как в опере, так и в своих симфониях, так и в романсах Бородин проявлял, в пределах прежних рамок сочинения, такую силу творчества и вдохновения, с которыми может равняться немного во всей музыке.

Подобно Глинке, Бородин есть эпик в самом широком значении слова и вместе „национален“ в такой мере и могучести, как самые высокие композиторы русской школы. Восточный элемент играет у него столько же великую оригинальную и значительную роль, как у Глинки, Даргомыжского, Балакирева, Мусоргского и Римского-Корсакова. По всему настроению он принадлежит к числу композиторов, нуждающихся творить только лишь программную музыку, и, подобно Глинке, он мог бы сказать: „Для моей необузданной фантазии надобен текст или положительные данные“. Из двух великолепных, необыкновенно своеобразных его симфоний, могучих, мужественных, страстных и увлекательных, вторая (1872) еще выше, и силою своею она обязана не только большому росту таланта, но, без сомнения,

еще и тому, что она имеет характер национальный и программный. Здесь слышится древний русский богатырский склад, однородный со складом и характером его оперы „Князь Игорь“, и, кажется, не ошибется тот, кто увидит в *adagio* этой симфонии фигуру „баяна“, а в финале — сцену великолепного богатырского пира и ликования.¹ Богатство характеров, личностей, элементов народно-русского и восточного (половецкого), сменяющиеся трагедия и комедия, страсть, любовь и юмор, глубокая характеристика, картины природы — делают оперу Бородина (воспроизводящую на театре характернейшие сцены „Слова о полку Игоревом“) монументальным явлением русской музыки, родственным по силе и оригинальности с „Русланом“ Глинки в одних отношениях, с „Борисом Годуновым“ Мусоргского — в других, оригинальным, новым и поразительным — повсюду. Музыкальная его картина „Средняя Азия“ (1880) — есть одно из поэтических созданий всей музыки.

Талантливая, колоритная инструменталка стоит везде у Бородина на одной степени мастерства с его талантливым творчеством.

Наконец, романсы Бородина, к сожалению, немногочисленные, носят все также печать необыкновенного таланта. „Отравой полны мои песни“ (1868) — это чудный порыв страстности, словно молния огненная, павшая с вышины и пламенно зажегшая сердце. „Спящая княжна“ (1867) и „Морская царевна“ (1868) — эпические картинки, с таким же обаятельным поэтическим колоритом, как, например: „Она мне жизнь“ Глинки или „Сказка“ в „Псковитянке“ Римского-Корсакова. „Песнь о темном лесе“ (1868) — по своему размаху есть сущий богатырский хор из какой-то оперы. „Море“ (1870) — опять картина, писанная страстною великанскою кистью. Есть люди, признающие, что „Море“ — самый глубокий и великолепный романс между всеми, существующими в европейской музыке. Наконец, даже „Фальшивая нота“ (1868), эта на первый взгляд безделка, — есть, однакоже, острая, едкая и грациозная сатира, совершенно во вкусе Гейне.

Как и следовало ожидать, все эти чудесные создания Бородина, симфонии и романсы, остаются до сих пор почти вовсе неизвестными нашей публике, подобно остальным, совершеннейшим русским музыкальным созданиям. Публика наша предпочитает им ординарнейшие изделия иностранной или доморощенной музы. Критика относилась к сочинениям Бородина сомнительно или антипатично; Серов — с презрением и ненавистью.

Совместное развитие, рост и творчество, взаимные влияния, помощь и музыкальное „товарищество“ таких высоких личностей, как Балакирев, Кюи, Мусоргский, Римский-Корсаков и Бородин, не могли не принести крупных плодов. Эти пять русских музыкантов, сплоченные одною мыслью и пониманием, одинакими симпатиями и антипатиями, одинаким изучением и обожанием великих композиторов Запада, достойно продолжали и расширяли дело, начатое Глинкой и Даргомыжским.

Они несколько раз выступали и совместно. Во-первых, их общий дух, настроение и образ мыслей присутствовали в музыкальных и

¹ Эти два указания даны мне самим Бородиным. — В. С.

критических статьях, появившихся в „С.-Петербургских ведомостях“ с 1864 по 1874 год из-под пера Кюи. Потом, в 1872 году, четверо из них: Мусоргский, Римский-Корсаков, Кюи и Бородин писали вместе оперу „Млада“, предложенную им бывшим директором театров С. А. Гедеоновым, автором либретто для этой пьесы. Опера не состоялась, но сочиненные четверьмя „товарищами“ сцены и части ее (каждая отдельным автором, но в одном общем духе) вошли потом почти все в состав других их сочинений и принадлежат к числу крупнейших их созданий¹. В 1878 году Бородин, Римский-Корсаков и Кюи, к которым в то время присоединился еще новый талантливый товарищ, Лядов (о котором говорено будет ниже), сочинили вместе „Парафразы“, ряд вариаций и маленьких пьесок, то серьезных, то комических, то страстных, то грациозных, на неподвижную и неизменяемую тему. Это оригинальное сочинение-шутка имело у нас большой успех (два издания быстро раскупились), особенно после опубликования письма Листа, высказавшего искреннее и глубокое уважение к талантливости и техническому мастерству „Парафраз“. Наконец, Балакирев и Римский-Корсаков, опять в товариществе с Лядовым, издали, по горячей и энергической инициативе сестры Глинки, Л. И. Шестаковой, обе громадные партитуры Глинки: „Жизнь за царя“ и „Руслан и Людмила“. Это была крупная заслуга: обе гениальные оперы, всегда бывшие для новой нашей школы великими скрижальми завета русской самостоятельной и национальной музыки, наверно, будут такими и для будущих наших музыкальных поколений.

Но необходимо упомянуть здесь еще двух талантливых женщин, постоянно игравших крупную роль в судьбах новой русской школы. Это были сестры Пургольд, обе необыкновенно талантливые музыкальные личности, совершенно выходящие из ряда вон между всеми нашими многочисленными музыкальными женщинами, как во времена Глинки и Даргомыжского, так и в течение новейшего периода. Старшая, Александра Николаевна (в замужестве Молас), была певица, воспитанная Даргомыжским и впоследствии Мусоргским, далекая от общепринятого оперного пения, но зато тем более талантливая в передаче глубоко правдивой, простой, страстной, трагической, комической, грациозной музыки — того речитативно-декламационного рода сочинения, который составляет основу всех романсов и множества оперных сцен, созданных новою нашею школой. Исполнение ее было до того правдиво и вдохновенно, что иные из этих композиторов иногда высказывали, что то или другое их создание — имеют авторами и самого автора, и превосходную исполнительницу. Другая сестра, Надежда Николаевна (в замужестве Римская-Корсакова), не только была так образована в музыкальном отношении, как ни одна из всех наших женщин, занимавшихся музыкой, не только одарена была глубоким даром понимания музыки и ее форм, но и сама была

¹ Так, например, чудное „Коло“ (хоровод) Римского-Корсакова вошло в состав его „Майской ночи“ как хоровод русалок; шествие славянских князей образовало впоследствии у Мусоргского отдельную оркестровую пьесу: „Marcia alla Turca“; волшебная сцена „Служение черному козлу“ составила волшебную „сцену на Лысой горе“ для третьей оперы Мусоргского „Сорочинская ярмарка“; весь четвертый акт „Млады“, сочиненный Бородиным, вошел в состав капитальнейших мест его оперы „Князь Игорь“.

талантливая музыкальная сочинительница (фантазия для оркестра „Ночь“ на тему гоголевской повести: „Ночь на Ивана Купалу“, соната для ф.-п.); она переключивала многие оркестровые сочинения своих музыкальных товарищей для ф.-п. в четыре руки и оркестровывала некоторые части и сцены „Псковитянки“. Сверх того, еще со времен Даргомыжского, настоящего ее учителя в музыке, она преросходно аккомпанировала пению, так что Мусоргский постоянно называл ее „наш оркестр“. При всегдашнем участии обеих сестер пробовались, во все продолжение сочинения, и после репетировались, в полном составе, с конца 60-х и в продолжение 70-х годов, все романсы и оперы „товарищей“ новой русской школы.

Главным центром для собраний „товарищей“ служил всего чаще дом сестры Глинки, Л. И. Шестаковой, позже — дом дяди обеих сестер Пургольд. Это были точно маленькие академии музыки. „Каменный гость“, „Ратклифф“, „Псковитянка“, „Борис Годунов“, „Анжелика“, часть „Хованщины“, все романсы и инструментальные сочинения „товарищей“ исполнялись в маленьких этих собраниях.

VI

Совершенно отдельно от пяти товарищей новой школы действовал с середины 60-х годов еще один чрезвычайно даровитый наш музыкант — Чайковский. Талант его был очень силен, но на него оказало неблагоприятное влияние консерваторское воспитание. Во вкусах его царствовали слишком великий эклектизм и неразборчивость, и это вредным образом отразилось на его сочинениях. Вначале он имел много симпатий к „товарищам“ и новому их направлению в такой степени, что выступил в 1869 году в печати со статьей, выразившей горячее негодование по поводу вынужденного удаления Балакирева от деятельности дирижера в концертах Русского музыкального общества. Но впоследствии Чайковский все более и более отдалялся от новой школы и приближался в симпатиях своих к деятелям консерватории и Русского музыкального общества.

По натуре своей Чайковский — высокодаровитый симфонист. Лучшие создания его принадлежат к области программной оркестровой музыки. Его увертюры: „Ромео и Джульетта“, „Буря“ (обе на сюжеты драм Шекспира) и „Франческа да Римини“ принадлежат к числу необыкновенно крупных созданий новой музыки. Элемент любви во всех трех пьесах стоит на первом плане и выступает с чудесною поэтичностью. Это любовь не страстная, не порывистая, но прелестно-нежная, задушевная, глубоко проникающая душу, иногда (как в „Франческе да Римини“) полная сожалений и мучительных воспоминаний прошлого. Картина моря в „Буре“, картина дико клубящихся облаков в „Франческе да Римини“ принадлежат к числу совершеннейших живописных и пластических изображений новой музыки.

Национальный элемент не всегда удается Чайковскому, но у него есть свой *chef d'oeuvre* в этом роде: финал симфонии *c-moll*, на народную малороссийскую тему „Журавель“. Этот финал (*C-dur*) и по колориту, и по мастерству фактуры, и по юмору — одно из важнейших

произведений всей русской школы. К числу программных сочинений Чайковского, заключающих элемент русской народности, принадлежит также его превосходный 3-й квартет, сочиненный по поводу смерти одного приятеля и товарища Чайковского по музыке, скрипача Лауба. Особенно замечательно здесь оригинальное *adagio*, содержащее инструментальный речитатив в русском церковном стиле и с мрачным панихидным оттенком. Скерцо также превосходно по юмору и оригинальности своей.

Инструментальные беспрограммные сочинения Чайковского очень многочисленны; многие из них отличаются высокими качествами, особенно 2-й квартет, весь превосходный, со скерцо необыкновенно талантливым.

Но к чему всего менее имеет способности Чайковский — это к сочинениям для голоса. Оперы его многочисленны, но не представляют почти ничего замечательного. Это ряд недочетов, ошибок и заблуждений. Оперу „Вакула кузнец“ (на сюжет гоголевской повести „Ночь перед рождеством“) Чайковский пробовал даже написать в стиле новой русской школы, в декламативно-речитативном стиле Даргомыжского и Мусоргского. Но это ему вовсе не удалось, чему первой и главной причиной являлось уже то, что у Чайковского нет никакого дарования создавать речитативы. Малая разборчивость в материале, ординарность, иногда банальность тем, спешная и небрежная работа сделали эту оперу столько же малозначительною, как и прочие оперы того же автора. Но это не помешало, однакоже, Русскому музыкальному обществу дать ей премию на конкурсе. Остальные оперы Чайковского, писанные безразлично в разных стилях, старых и новых, равно как и романсы его, свидетельствуют об умелости формы, о понаторелости фактуры, но лишены искренности творчества и вдохновения, вследствие безразборчивого, непрерывного, беспредельного многописания и малой критики автора к самому себе. Это все произведения опытные, но индифферентные и, к несчастью, часто тривиальные по мелодиям и всем оборотам.

В этом Чайковский является товарищем и последователем своего бывшего воспитателя и учителя музыкального по консерватории, Рубинштейна. А. Г. Рубинштейн был всегда, как в юношестве, так и во все продолжение зрелого возраста, не только первоклассным, но совершенно феноменальным пианистом. Недовольный одним этим, он в продолжение более четверти столетия надеялся достигнуть таких же лавров за свои сочинения, какие столь справедливо принадлежали ему всегда за его несравненное фортепианное исполнение. Но творческая способность и вдохновение стоят у него на совершенно другой ступени, чем фортепианное исполнение, и многочисленные его произведения во всех родах (оперы, романсы, симфонии, трио, дуэты, квартеты, квинтеты, секстеты и т. д.) не возвышаются над второстепенностью. Исключения составляют, во-первых, некоторые сочинения в восточном стиле; таковы оригинальные пляски в „Демоне“ и в „Фераморсе“ для оркестра, „Персидские песни“ для голоса: здесь он достигает иногда даже значительности, интересности и оригинальности. Во-вторых, иные сочинения в юмористическом роде (например, „Дон-Кихот“), а также некоторые, впрочем очень редкие, истинно прекрасные скерцо, например: скерцо в $\frac{5}{4}$ в струнном квартете

F-dur. К сочинениям в стиле русской национальности Рубинштейн не имел вовсе способности, и это доказывает даже, сравнительно говоря, более удачное его сочинение, которое называется „Иван Грозный“: здесь „русского“ столько же, сколько его может быть в случайном сочинении на русскую задачу любого иностранца. Чайковский без всякого сравнения талантливее Рубинштейна как композитор, но и на него, как и на его учителя, консерватория, школьное учение, эклектизм и необузданное, неразборчивое многописание наложили свою страшную пагубную лапу. Собрание сочинений Чайковского представляет несколько произведений первоклассных и глубоко талантливых, затем все остальное — посредственно или слабо.

VII

Высокая деятельность „товарищей“ продолжается и до сих пор. Лишь двух не стало между ними — Мусоргского и Бородина, унесенных раннею смертью. Все остальные, уже и в зрелых годах, продолжают, все совершенствуясь, идти по дороге, намеченной еще в юношеские годы. Но они не остались одиноки. В последние годы явились около них новые товарищи, достойные сподвижники и продолжатели их.

Новейшие композиторы наши, одинакового с „товарищами“ направления, явились с талантливыми созданиями как инструментальными, так и вокальными. Можно заметить, однако, почти у всех них большую до сих пор склонность к сочинениям инструментальным, чем к вокальным. Только одно исключение между ними представляет Лодыженский: этот талантливый композитор, выдвинувшийся впервые со своими созданиями еще в конце 60-х и в начале 70-х годов, остановился на одних сочинениях для голоса. Его романсы полны поэзии, таланта и глубокой страстности. Таковы: „Да, я вновь с тобою“, „Призыв“, „Я умер от счастья“, „Денница“, „Текут мои слезы“. Но несмотря на все их достоинства, публика наша глубоко игнорирует их, как недостойные никакого внимания. Конечно, она будет столько же упорно игнорировать четыре прелестные новейшие его романсы, носящие общее заглавие: „Реквием любви“, конечно, будет долго игнорировать и чудесно-поэтическую картину его „Русалка“, написанную для голоса с хором, как игнорирует вообще все лучшие и совершеннейшие романсы и песни новой нашей школы. Явятся ли когда-нибудь у Лодыженского также сочинения инструментальные — мудрено сказать. Между тем товарищи его, несмотря на многие замечательные сочинения для голосов, выказали настоящий талант всего более на сочинениях инструментальных.

Так, у Щербачева есть, в ряду многих его романсов, несколько истинно замечательных. Таковы его: „Asra“, „Der Schneidergeselle“ и, всего более, „Vergiftet sind meine Lieder“; но несравненно выше, значительнее и своеобразнее его сочинения для фортепиано: „Valse-caprice“, „Zigzags“, „Pantomimes et féeries“. Это ряды картинок, полных поэзии, чувства, живописности и душевной глубины.

Так точно у Лядова. Некоторые из его романсов прекрасны, и между ними всего более заключает душевности, чувства и красоты

романс: „Вот бедная чья-то могила“; но несравненно выше и своеобразнее инструментальные его сочинения. Вначале, в своих „Бирюльках“ и „Арабесках“ Лядов являлся страстным последователем Шумана и даже напоминал иногда, до известной степени, фортепианные его создания. Но уже в „Бирюльках“ многое являлось в высшей степени оригинально и ново, например: № 6, в $\frac{5}{4}$, имеющий национальный русский склад и чудесное выражение могучей силы. Немного позже совершенно окрепшим и самостоятельным явился Лядов в „Парафразах“: здесь, несмотря на опасное соседство старших товарищей, он выказал необыкновенную оригинальность в прелестном грациозном вальсе и еще больше в могучем „Шествии“, с чудною силою заключающем все оригинальное создание четырех авторов вместе. Но гораздо еще более самостоятельным и выросшим явился Лядов в своих „Intermezzi“ (капитальнейшие между ними в тонах В, D и C). Здесь всякие чуждые влияния уже вполне исчезли, и выступает во всей силе и красоте собственная музыкальная физиономия композитора. Склад этих, на первый взгляд, будто бы маленьких пьес — чисто симфонический и оркестровый. От такого силача мысли и формы нельзя не ожидать крупных симфонических созданий. Впрочем, еще раньше лучших частей его „Интермеццов“, кроме чудесного его оркестрового „Скерцо“, заставляла предвидеть в Лядове несомненно крупного композитора — его музыка к „Мессинской невесте“ Шиллера, написанная еще для выпускного экзамена из консерватории, в 1879 году. Уже и речитативы и дуэт были здесь превосходны и обличали своеобразную силу творчества. Но заключительный хор, „Реквием“, проявляет такую глубину чувства, такую ширину и глубину выражения, которые сближают этот „Реквием“ с изумительным „Реквиемом“ Шумана в его „Манфреде“.

Последним между новейшими нашими композиторами выступил — Глазунов и сразу представил собою явление истинно изумительное как композитор, проявивший громадный талант в самые ранние годы юношества, почти на границах детства. Ему было всего тринадцать лет, когда начались его теоретические занятия музыкой с Римским-Корсаковым, и уже через немного месяцев стало ясно, что этот юноша, для которого только что кончился детский возраст, идет вперед такими громадными шагами, какими не шел в такие годы никто даже из всех его могучих предшественников. Музыкальной наукой и техникой он овладел в короткое время, и к 18-летнему возрасту был уже истинным мастером, не только глубоко знакомым со всеми подробностями музыкальной науки, не только глубоко знакомым решительно со всем, что создано великого и значительного композиторами всего мира, но еще таким, которого сочинения составляли, можно сказать, уже целую маленькую библиотеку. Но, в противоположность всем своим предшественникам и сверстникам, он до сих пор мало выказывал склонности к сочинениям для голоса. Все лучшее и совершеннейшее, сочиненное им, состоит из сочинений инструментальных. Первым появился в печати (1883) его струнный квартет, глубоко мастерской по форме и еще более глубоко прекрасный по вдохновению и творчеству — лучший из струнных квартетов всей русской школы (за исключением чудесно поэтического квартета Лядова, к несчастью, даже и до настоящей минуты еще не

вполне конченного, хотя уже лет пять перед тем начатого). В 1883 же году явилась его прелестная сюита, ряд фортепианных пьес на тему: S—A—S—C—H—A (= „Саша“ — имя автора Александр). Но это далеко не первые, в действительности, сочинения его. Много других инструментальных и фортепианных сочинений предшествовали им. В настоящее время уже исполнены перед публикой, в концертах, две увертюры на новогреческие темы (из сборника Бурго-Дюкудре) и большая симфония. Сверх того, у него сочинены: большая музыкальная картина „Лес“, полная волшебных красок и поразительных явлений древнеславянской мифологии (леший, русалки, светящиеся огоньки), вполне кончены две инструментальные сюиты с программным содержанием, испанская серенада, испанское болеро; почти окончены две большие симфонии, увертюра „Стенька Разин“, увертюра „Буря“ (на тему Шекспира), испанская увертюра, несколько фортепианных пьес. При необыкновенной свободе творчества, при необычайном владении формой, огненности и легкости сочинения у Глазунова, нельзя сомневаться, что все начатые им вещи не долго заставят ждать своего окончания. Главный характер всех сочинений Глазунова до сих пор — невероятно широкий размах, сила, вдохновение, светлость могучего настроения, чудесная красота, роскошная фантазия, иногда юмор, элегичность, страстность и всегда — изумительная ясность и свобода формы. Единственным и то лишь изредка проявляющимся недостатком представляется у Глазунова некоторая многоречивость и излишество подробностей — явное следствие юношеского пламенного избытка фантазии. Элементы национально-русский и восточный очень часто присутствуют в созданиях Глазунова, выраженные мастерскою и истинно творческою рукою. Кажется, нельзя сомневаться в том, что Глазунову предстоит некогда быть главою русской школы.

Новейшие наши композиторы не избегли той самой участи, которая пришлось на долю основателей школы. Их или игнорируют вовсе, или же ценят очень низко. Новейшие наши музыкальные критики, достойные наследники прежних Ростиславов и Ленцов, Серовых и Ларошей, Фаминных и Маннов, по части ненависти к новой русской школе и полного непонимания ее стремлений почина и сил, — это все более ограниченные очень люди, из числа несостоявшихся или осекшихся сочинителей музыкальных. Они почтили новейших композиторов наших тем же самым презрением или преследованием, каким их предшественники почтили прежде сочинения Балакирева, Кюи, Мусоргского, Римского-Корсакова и Бородина. Зато совсем иначе относятся ко всем им значительнейшие музыканты и музыкальные писатели Запада. Берлиоз и Лист, Сен-Санс, Бюлов, Бурго-Дюкудре, Фук, Даниэль Бернар, Пужен, Риман и многие другие постоянно встречали деятельность наших новых музыкантов с искренним почтением. Между ними всего более — Лист, постоянно проповедовавший о высоком значении русской музыкальной школы как для настоящего, так и для будущего музыки. Лист не устал повторять повсюду, что только усилиями новой французской, но еще более новой русской школы музыка двигается вперед. Подобные же мысли много раз повторены были в немецкой музыкальной печати по поводу исполнения в последние годы „Антара“ Римского-Корсакова в Магдебурге (1881), 1-й симфонии Бородина в Баден-Бадене (1880) и в Лейпциге

(1883). Немецкие писатели признавали в них не только „талантливость“, но даже „гениальность“ (статья о симфонии Бородина в лейпцигском „Musikalisches Wochenblatt“ 9 июля 1880), и еще недавно, один из лучших немецких музыкальных критиков, Лангханс, писал в газете „Der Klavier-Lehrer“ (1 июня 1883); что он вот уже „давно повторяет в немецкой печати, что без сомнения *молодая музыкальная Россия* скоро сделается для Германии опасным соперником в борьбе за музыкальное *первенство*, и новые русские музыкальные создания все более и более убеждают его в этом“. Таков взгляд Запада. Но его не знают и не хотят знать наши убогие музыкальные критики, и еще недавно один из них,¹ прослушав в концерте симфонию Глазунова, без сомнения, полного и зрелого мастера, не взирая на его тогда еще 17 — 18 лет, печатно советовал ему ехать в Германию и учиться в которой-нибудь консерватории, совершенно повторяя совет „соловью“ в басне Крылова: „А жаль, что не знаком ты с нашим петухом, а то б еще ты больше навострился, когда бы у него немного поучился“.

Через 4 года после смерти Глинки несколько ревностных почитателей его представляли петербургскому генерал-губернатору, князю Суворову, записку об исходатайствовании дозволения на то, чтобы в день представления оперы „Жизнь за царя“ 27 ноября 1861 года (годовщина оперы) выставить на сцене бюст Глинки. Записка была препровождена к министру двора, и он официально отвечал, что, „к сожалению, не может найти возможным согласиться на удовлетворение этой просьбы, как потому что из дел театральной дирекции не видно, чтобы когда-либо выставляли чей бюст на русской сцене, так и потому, что допущение подобного первого примера, вследствие желания, частными лицами изъявленного, и вопреки постановлениям, принятым дирекциею театров, было бы весьма неудобным“.

Прошло 20 лет, и многое переменилось. Просьбы и желания частных лиц стали иногда что-нибудь значить, бюст Глинки был много раз выставлен в театре и в концерте, он уже присутствует, навсегда, в фойе русской оперы, и даже скоро статуя Глинки стояла уже на одной русской площади, в Смоленске. Кто знает, может быть, через немного лет изменятся тоже от головы до пяток понятия, вкусы и симпатии самой публики, а также ее представителей, музыкальных критиков, в отношении и к новой нашей школе, наследнице Глинки.

¹ К. Галлер.

ТОРМОЗЫ

НОВОГО РУССКОГО ИСКУССТВА

I

У нас в России есть теперь уже немало людей, в самом деле любящих искусство. И на выставках, и в опере, и в концертах они действительно проводят одни из счастливейших часов своей жизни, искренно радуются на то, что в живописи, скульптуре или музыке хорошо и талантливо, не пропускают никакого случая узнать что-то новое, прекрасное по этой части, на придачу ко всему прекрасному и талантливому, что дано прежними веками, и при этом глубоко радуются, когда видят, что талантливое новое выпало на долю нашего отечества и создано руками наших собственных художников. Эти люди страстными глазами следят за успехом русского художества и считают всякий новый шаг его вперед — истинным торжеством и праздником для себя. Они ведут у себя в голове счет нашим художникам, помнят все, что ими создано самого хорошего и замечательного, и радостно приветствуют появление всякого нового русского таланта, всякого нового русского истинно даровитого художественного создания. Да, по счастью, таких людей у нас теперь уже немало, и их мнения много раз высказывались даже в печати, не только в Петербурге и Москве, но и в разных далеких концах России, в русской провинции. Замечательно, что именно в провинциальной печати у нас до сих пор всего более выражено было сочувствия новому нашему искусству. К этому факту я еще ворочусь ниже.

Но симпатизируют новому искусству далеко не все. Напротив, большинство публики состоит у нас из людей, которым очень мало дела до того, что хорошо и талантливо, и которые любят в искусстве специально лишь то, что и не хорошо, и не талантливо. Им более всего нужно то, что в искусстве плохо и плоско, что в нем фальшиво, гнило и негодно. Талантливость не доходит до их зрения и слуха, истинность и глубина содержания не имеют для них никакого значения, и весь свой век они пробавляются жалкими побрякушками, на которые глядеть досадно. Между художниками для их сердец милы только те, что посредственны или бездарны; между художественными созданиями наполняют их сердца и волнуют душу лишь те, в которых вместо красоты присутствует смазливость, вместо правды — условность или даже полная нелепость, вместо чувства — риторика, вместо вкуса — пошлость. Это люди того самого сорта, про которых Гоголь восклицал: „Поди ты, ладь с человеком! Пропустит мимо создание

поэта, ясное как день, а бросится именно на то, где какой-нибудь удалец напутает, наплетет, изломает, выворотит природу, и ему оно понравится, и он станет кричать: „Вот оно, вот настоящее знание тайн сердца!“ О, какой знаток был Гоголь натуры человеческой вообще и натуры русской в особенности! Полстолетия тому назад были сказаны эти чудесные слова, и с тех пор дело ни на единую черточку не переменялось. Все осталось попрежнему, и, может быть, фальшь вкусов разрослась даже сильнее и шире прежнего.

Вот в таких-то людях и сидит помеха всякому правдивому и талантливому искусству, в том числе и новому русскому. Они глубоко ненавидят все то, что в художниках и в искусстве не приходится по их низменным вкусам и злосчастным понятиям; они злые гонители всего самого высшего, правдивого и талантливого; они бы с восторгом стерли все это с лица земли. А когда нельзя вовсе стереть, то хоть бы задержать и затормозить так долго, как только удастся. И из этих людей состоит у нас громадное большинство; каковы же поэтому те помехи, которые вечно лежат поперек дороги искусству, рвущемуся к свету и правде! Новое русское искусство, здоровое, свежее, дышащее светлым юношеским порывом вперед, осуждено на каждом шагу чувствовать толчки в бок, ухабы и подножки со всех сторон. Его слабость, его падение были бы, кажется, торжеством многих тысяч людей. Целые толпы из среды публики били бы тогда в ладоши и ликовали бы беспредельно. То-то был бы праздник! И это не миф, не выдумка, не фантастическое предположение. Этому было даже несколько примеров; я их приведу ниже. Только ненавистники нового русского искусства немного ошибались всякий раз в своих надеждах: не взирая на все невзгоды, новые русские художники никогда не падали духом и бодро продолжали свое дело.

Ничто новое, выступающее на замену старого — негодного, или на продолжение старого — хорошего, никогда не водворялось без упорного сопротивления и без отчаянной борьбы. Охрана прежнего, все равно и худого и хорошего, — эта одна из самых коренных потребностей людских, особенно у тех между ними, которые близоруки и ограниченны, а таких — всегда и везде большинство. Нигде ничто новое, если оно правдиво и глубоко, не бывает сразу принято мирно и дружелюбно. Его никогда не допускают безропотно. Оно с боя должно добыть себе место и завоевать себе право. Поэтому и в искусстве новые художники и новые стремления всегда должны были терпеть суровую неприязнь и жестокое сопротивление, прежде чем добиться настоящего своего торжества. Но нигде неприязнь и сопротивление новому искусству не получали такого лютого, мучительного, преследовательного и инквизиционного характера, как у нас.

В 1874 году Перов писал мне: „Мое мнение таково, что искусство — совершенно лишнее украшение для матушки-России, а может, еще и не пришло то время, когда мода искусства выразится сильнее, а потому и любовь к нему будет заметнее“.

И раньше Перова, лет за десять-пятнадцать, и после Перова, спустя лет десять, все лучшие художники, что только у нас бывали, вынуждены были много раз, вслух или про себя, повторять этот тяжкий стон боли и безнадежности.

В последние два года своего пребывания в России (1854—1856) Глинка часто повторял немногим близким людям, еще интересовавшимся его созданиями: „Поймут меня тогда уже, когда меня не будет в живых, а „Руслана“ — лет через сто!“ Ведь в то время никто еще не хотел знать „Руслана“, все презрительно, свысока глядели на него или же и вовсе забывали его. Другую оперу Глинки, „Жизнь за царя“, итальянцы вытеснили с Большого театра на Александринский (как нечто совершенно маловажное). Притом же, замечено в одних современных заметках, „опера эта давалась с полным пренебрежением во всех отношениях, и когда давалась? или в табельные дни — не по музыке, а по имени оперы, или когда почему-нибудь нельзя было давать других опер“. „После всего, что мой брат переиспытал, переисстрадал и переисчувствовал в последние два года пребывания своего в России (говорит, в этих своих воспоминаниях о Глинке сестра его, Л. И. Шестакова), я бы и не решилась просить его снова приехать на зиму в Россию... Уезжая, в 1856 году, в последний раз за границу, Глинка, на заставе, у Петербурга, вышел из кареты, простился с провожавшими его, потом плюнул и сказал: „Когда бы мне никогда более этой гадкой страны не видать!“ И это восклицал Глинка, который был человек такой мягкий и кроткий, который всю жизнь так страстно, так беспредельно любил Россию!

Да, но родина — это одно, а живые ее представители — это нечто совсем другое. Родина была нема и безгласна, но живые ее представители — о, как они были и не немые, и не безгласны! Они с презрением объявляли, что „Жизнь за царя“ — это мужицкая музыка (*musique de cochers*, „Руслан“ же — опера скучная, а главное, совершенно неудачная (*opéra maigre*). Конечно, „Лучии“, „Сомнамбулы“, „Пуритане“ и „Нормы“ никому не казались в это же время ни мужицкими, ни скучными, ни неудачными, а наполняли все русские сердца страстным восхищением. Понятно, что после того „Руслана“ можно было не давать на нашей сцене целых четырнадцать лет, и никто этого даже и не заметил. Конечно, так продолжалось бы и до сих пор, если бы не упрямые усилия горячих (очень немногочисленных) поклонников Глинки, которые, после долгих напрасных хлопот, добились-таки, наконец, своего: заставили на русской сцене исполнять „Руслана“, а русскую публику приучили к мысли, что „Руслан“ — не ничтожество, а Глинка — гениальный человек.

Точно так же Даргомыжский мало мог порадоваться на сочувствие своих современников и на успех среди них. В самый год смерти Глинки он писал: „Я не заблуждаюсь. Артистическое мое положение в Петербурге незавидно. Большинство наших любителей музыки и газетных писак не признают во мне вдохновения... Притом неуважение ко мне дирекции дает им сильное против меня оружие. Сколько выслушиваю я нелестных намеков, но привык и холоден к ним“. В 1859 году он писал: „Все от меня поотстали, театральная дирекция хотя не поддерживает, но не гонит меня, как прежде; шумный светский круг, учено-музыкальный мир и журнальный вертеп как будто забыли о моем существовании“. В 1865 году: „Все как-то идет у меня к расстройству... Искусство, в благородном его значении, кажется, пало безвозвратно. Сохраняется оно еще в небольших артистических кружках. Все остальное — или спекуляция, или пошлые забавы...“

Наконец, в 1868 году, за немного месяцев до смерти, он говорил по поводу великого, гениального своего создания: „Каменный гость“ мой подводится к концу. Есть много любопытствующих слушать его. А когда услышат, то многие недоумевают — музыка это или куриная слепота?“ И это „недоумение“ с тех пор не прекращалось. Вначале „Каменного гостя“ вовсе не хотели принимать на нашу сцену, под тем предлогом, что дирекция не может, по своим правилам, заплатить за него более тысячи рублей (тогда как за одну из бездарнейших опер Верди, „Forza del destino“, без малейшего затруднения она же заплатила 10 000 руб.). Пришлось самой публике устраивать публичный сбор на „Каменного гостя“ и покупать его на пожертвованные, чисто от общего негодования, деньги. Но когда, наконец, этот „Каменный гость“ был куплен, „принят“ смиловавшеюся театральной дирекцией и поставлен на сцену, его исполнили всего лишь несколько раз, а потом забросили в темный угол, как вещь негодную и ни для кого не интересную. С гениальной оперой Даргомыжского повторялось то самое, что было прежде с гениальной оперой Глинки. Ее никто знать не хочет. „Каменного гостя“ не дают на русской сцене вот уже более десяти лет, и, даст бог, авось еще лет двадцать не дадут. Вольно же ей быть созданием истинно великим. И певцы, и капельмейстер, и публика — все только „недоумевают“, и ни шага дальше.

Все это так необычайно, все это так безотраднo и нелепо, что свежий посторонний человек, который в первый раз услышит такой рассказ об участи лучших наших художников, наверное в первую минуту не поверит. Как, в самом деле, вообразить себе, что те великие наши люди, которые теперь так знамениты, которых создания должны составлять нашу гордость и славу, принуждены были, пока были живы, вот как набедствоваться и настрадаться, должны были пройти вот сквозь какие шпицрутены! Каждый, слушая ту удивительную повесть, наверное, станет изумляться и негодовать. И, однакоже, дело не остановилось на художниках прежних периодов. Та же история продолжалась и всегда после. Люди жалеют о том, что было вчера, а сегодня повторяют точь-в-точь то самое, на что негодуют и о чем ахают.

Новые наши музыканты — пускай они даже не Глинки и не Даргомыжские, но все-таки, даже по общему признанию толпы, люди сильно талантливые и выходящие из ряда вон, — эти люди постоянно испытывали и испытывают ту самую участь, что их великие предшественники. Их опер не хотят брать на театр, а когда и берут, то, после тысячи мытарств и требований переделок, невежественные капельмейстеры самовольно, ни у кого не спрашиваясь, урезают и переделывают в этих операх, когда они поступили на театр, что хотят и как хотят, и на них нет никакой управы. В заключение же всего публика скушает и жалуется, а театральное управление спешит воспользоваться удобным предлогом, чтобы поскорее снять вон со сцены недоступное и враждебное ей произведение. И вот проходит десять-пятнадцать лет, капиталнейших наших новых опер нет на театре, никто их не слышит и не видит. Новые поколения лишены возможности получить о них хоть какое-нибудь понятие. Симфонии, увертюры, романсы, фортепианные сочинения этих же авторов точно так же избегаются или преследуются и публикой, и исполнителями, и капельмейстерами, так что, не будь Бесплатной музыкальной школы,

которая все-таки продолжает быть в нашем музыкальном деле и опорой, и дамочным мечом для всех, они, наверное, никогда не были бы услышаны никем в России.

Вспомним еще один необыкновенный случай. В 1869 году Балакирев, за два года перед тем приглашенный, в капельмейстеры для концертов Русского музыкального общества, вдруг принужден был удалиться оттуда. По словам одного из значительнейших русских музыкантов, Чайковского („Современная летопись“ № 16), „дирекция нашла деятельность Балакирева, составлявшего украшение Музыкального общества, совершенно бесполезною и даже вредною и в капельмейстеры пригласила некоего музыканта, еще не запятнанного склонностью к русской национальной музыке“. Но многие, очень многие из публики, и с ними вместе музыкальные критики Ростислав и Серов, радовались и ликовали. Серов провозглашал в „Голосе“: „Падение Балакирева, а с ним и его лагерь — дело вполне логичное и справедливое“.

Наконец, у нас бывали целые музыкальные комитеты, которые официально решали, что такое-то талантливое создание (оперу Мусоргского „Хованщина“) ни за что не надо пускать на театр, ни за что не надо давать кому бы то ни было средства узнать ее.

Где найдешь что-нибудь подобное в целой Европе? Где слышано, чтобы их композиторы, от высших и до низших, их Мейерберы, Вагнеры, их Гуно, Массене и Бизе, их Листы, Брамсы, Раффы, Гаде и все остальные, не только были оцениваемы вкрявь и вкось — это еще куда ни шло, это часто бывает общая участь, — но чтобы они были вовсе лишены возможности быть услышаны и известны! Везде композиторов ищут, жаждут, идут им навстречу, создают для них все okazji явиться перед общим судом — у нас им только зажимают рот, от них только презрительно отвертываются.

Бывали не раз в Европе музыкальные партии, между которыми шла ожесточенная борьба мнений и понятий, бывали глюкисты и пиччинисты в прошлом столетии, бывали сторонники и противники Берлиоза, сторонники и противники Рихарда Вагнера в нынешнем столетии; но никогда и нигде, кроме нашего отечества, не слышано и не видано, чтобы какое-то „музыкальное начальство“ останавливало талантливое произведение на своем шлагбауме и никому не давало его услышать.

В прочих искусствах происходит у нас нечто совершенно тождественное. За месяц до смерти живописец Иванов, привезший свою картину из Италии и не могший добиться, чтобы ее у него купили, писал брату: „Составилась партия о преломлении мне пути — я ведь с моими новыми идеями постоянно должен ожидать новых страданий... Появилась обо мне статья в „Сыне отечества“, где противоположная мне партия — как многие уверяют, Бруни и другие члены Академии — прикрылась именем весьма мало известного и плохого литератора (Толбина). Статью приносят к картине и читают, сличая. Пименов мне говорит, что картина моя не поразила двор, как картина Брюллова („Помпея“)“. Скоро после смерти Иванова Даргомыжский писал в одном письме: „Великий наш живописец Иванов двадцать лет жил царем в своей мастерской в Риме. Что же? Возвратился к нам с дивными произведениями... И чем же кончилось? Нахальство вельможи,

у которого он прождал три часа в передней, сразило его. Холера, смерть и самое унылое погребение были венцом замечательного художника“.

Во времена после Иванова точно так же имеют успех и сильно нравятся всего чаще тодько создания посредственные и фальшивые. Все лучшие, все самые могучие создания остаются в стороне. Одни из них бывают очень мало или вовсе не замечены, другие сильно не нравятся большинству публики, третьи кажутся совершенно враждебными этому большинству и выразителям его, нашим художественным критикам. Нередко выходит, что русский новый художник, написавший истинно капитальную картину, полную таланта, мысли, глубокого содержания, чувства и правды, точно будто совершил какое-то преступление против всех. На него сыплются упреки и выговоры; ему, точно на публичном экзамене, ставят ноль; ему трубят во все уши, что он, конечно, человек даровитый, но нынче „промахнулся“, что он сам не понимает, что он такое делает и куда идет; его уговаривают воротиться, пока еще время есть, его усовещивают снова ступить на „хороший“ рельс, пока еще не все пропало. И это бывает именно все только с лучшими созданиями (никогда с плохими и посредственными) — лучший пример тому превосходнейшие картины Перова, Репина, Верещагина. Чего только из-за них не наслушались их авторы? Какие толстые книги можно бы составить из всех тех упреков и выговоров, что против них были напечатаны!

Но что особенно интересно, это что и сами наши классики говорят то же самое, что и наши художники и сочувствующие им лица из среды публики, о печальном состоянии вкусов и симпатий наибольшей массы русской публики. За десять лет до письма Перова я говорил однажды, в 1865 году, по поводу художественной выставки, на которую все тогда нападали за ее „малочисленность“, за ее „плачевность“, за ее „плохость“: „В нынешнем году все жаловались, — и Академия прежде всех, — что выставка слишком маленькая. Но позвольте спросить, — отчего ей быть большой? У наших художников слишком мало резонов для того, чтобы производить много картин, статуй и всего остального. Напротив, у них есть все резоны для того, чтобы работать как можно меньше. Кому у нас нужно то, что они делают? Кто спрашивает, кто ищет себе художественных произведений? Потребность в созданиях искусства — просто ничтожная у нас. Неужели можно винить художников наших в лени, малом трудолюбии? Да зачем им работать? Неужели только для того, чтобы наполнять свою квартиру собственными произведениями и, глядя на них, голодать? Нет, надо удивляться, как у наших молодых живописцев хватает мужества и твердости на то, чтоб продолжать свое неблагоприятное занятие; надо удивляться, откуда они берут силу делать даже столько, сколько мы видим каждый год. Одни, без помощи, без поддержки, против потока всеобщего холода и апатии! Пусть талантливый писатель напишет замечательный роман, прекрасную драму, комедию, они у него не залежатся: найдутся издатели, журналисты, которые тотчас купят, напечатают его произведения, и он спокойно будет задумывать новое создание. С живописцем, скульптором не так: окрыленный талантом, юношеским жаром к дорогому искусству, он забывает обо всем, он готов на все лишения; потом придут, посмотрят его картину,

барельеф, похвалят их, но — кончилась выставка, и в его тесную комнату возвращается его милое, красивое дитя, которое все ласкали рассеянной рукой и никто не приютил у себя“ („С.-Петербургские ведомости“, 1865, № 290). Вот что я писал двадцать лет тому назад. И что же? Один из самых твердых столбов тогдашнего нашего классицизма в искусстве, ректор Академии художеств, профессор Бруни, печатая в „Биржевых ведомостях“ полуофициальную статью под названием „Антагонистам Академии художеств“, соглашался со мною именно в этом главном пункте и восклицал: „Повторим за В. С., что потребность в созданиях искусства просто ничтожна у нас“; и тут же прибавлял от самого себя: „Любви к искусству, инстинкта художественного у нас нет“. Не совершенно ли одно и то же все это со словами Перова? Прошло с тех пор целых двадцать лет, а со времени горьких слов Перова — целых десять лет, но дело все-таки ни с места, ничто не изменилось, и, глядя на последние художественные наши события, пришлось бы опять то же самое повторять, что говорили и ректор Академии — в 1865 году, и один из решительнейших ее противников — в 1874 году: „Любви к искусству у нас нет“. „Искусство совершенно лишнее украшение для матушки-России!“

Посмотрите в самом деле (уже не говоря о мнениях публики и критики, о которых речь впереди), посмотрите, какая судьба ждет самые значительные, самые капитальные создания нового русского искусства? Они большинству вовсе не нужны. Их нет ни в одном нашем публичном музее, ни в одном общественном собрании, и об этом никто никогда не тужил. Если б не было этих трех-четырёх чудаков, с П. М. Третьяковым во главе, которые вздумали интересоваться новым русским искусством и любить его в такой степени, что тратят десятки тысяч рублей на покупку новых русских картин и наполняют ими свои дома, даже образуют из них музеи, — наверное, большинство этих картин, и всего скорее самые совершенные между ними, все то, что лучшего создано Перовым, Репиным, Верещагиным и талантливейшими их товарищами, так бы и осталось на руках у своих авторов, в глуши их мастерских, невидимым и неизвестным для всего нашего народа. Между тем, всякие плохие и посредственные вещи всегда находили себе усердных ценителей и покупателей, и „Нимфы“ Неффа или „Русалки“ К. Маковского, разные „Бури“ Айвазовского без труда пробили себе дорогу и красуются на почетнейших местах в Эрмитаже.

Вдобавок к остальным фактам вот еще один, до необыкновенности характерный. В 1874 году П. М. Третьяков, купив за дорожную цену всю коллекцию великолепных туркестанских картин Верещагина, великодушно вздумал подарить ее московскому Училищу живописи и ваяния. „Что же вы думаете (писал мне тогда с негодованием Перов), что сделали члены Совета? Конечно, обрадовались, пришли в восхищение, благодарили Третьякова? Ничуть не бывало. Они как будто огорчились“. Под разными предлогами Совет отказался от подарка. Тогда Третьяков объявил, что берет свою коллекцию назад. „Вы думаете, — продолжал в своем письме Перов, — произошел шум, высказано было сожаление, желание возвратить потерянное? Ничуть не бывало, — все как будто обрадовались: ну, дескать, и пусть так будет!“ После того П. М. Третьяков хотел подарить верещагинскую

коллекцию московскому Обществу любителей художеств, — оно точно так же отказалось!

Пусть мне покажут где-нибудь в Европе что-либо подобное этим необычайным событиям.

Вот несколько примеров того, как идет у нас дело искусства, как его любят и уважают, как в нем нуждаются, как его уразумевают.

Но что все эти примеры доказывают? Они доказывают одно: уровень художественный еще необыкновенно низкий, величайшую неотесанность понимания и вместе — изуродованность вкуса. Все это печально, все это, при каждой новой встрече, наполняет душу горестью, досадой, негодованием. Но это только на первую минуту. Вглядываясь в дело, скоро видишь, что масса не виновата в своей близорукости, в своей слепоте, в своем низком уровне. Она, в деле искусства, с самых молодых своих лет обречена жить среди таких обстоятельств, которые мало способны помогать ее росту, ее развитию, расширению ее мысли и понятия и которые, напротив, имеют всю власть обезобразивать эту мысль и понятие, делать их тусклыми, бледными, слабыми или фальшивыми. Эти обстоятельства — точь-в-точь нечистый воздух и зловредная пища, которые портят дыхание человека и отравляют его организм, расслабляют и уродуют его. Возьмите самые сильные, самые здоровые, самые светлые и самостоятельные натуры, и те хрустнут и надломятся под влиянием всего того, что приходится большинству людей выносить на спине своей в течение детских и юношеских годов. Что же будет с натурами слабыми, несамостоятельными, бесхарактерными, из каких состоит большинство? Конечно, они скоро, но прочно обезличатся и обезобразятся. Лишь немногие уцелеют.

Изучить этот печальный ход дела было бы, мне кажется, и нужно, и интересно. Уже столько писано об искусстве и художниках, что пора, наконец, заняться и публикой.

II

Злокачественные влияния в области художества точь-в-точь те самые, что и в других областях нашей жизни. Это, во-первых, все те ходячие взгляды на искусство и его произведения, которые каждый получает еще дома, по наследству от папаши, мамыши, дяденьки, тетеньки и всяческих знакомых. Потом вся та масса условных, общепринятых понятий и мнений, которыми наделяет „образование“, дрессировка дома, в пансионе, школе, гимназии, академии, консерватории. Потом твердо прививаемая слепая вера в общепризнанные авторитеты. Потом весь тот спутанный, хаотический мир художественных произведений, который постоянно встречает везде вокруг себя каждый в то время, когда складываются мысли и представления, весь тот океан хорошего и посредственного, превосходного и никуда не годного, идущий нам навстречу в музее, на выставке, в концерте, в опере: среди него большинство людей, уже расслабленное, отуманенное всеми предыдущими влияниями, оказывается неспособным само разобраться и распутаться, становится втупик, совершенно растеривается, просто не знает, куда повернуться, на чем остановиться. Эту путаницу понятий, эту нерешительность и робость мысли безмерно увеличивает и

поддерживает, в заключение всего, так называемая наша „художественная критика“, которая, не взирая на свое громкое название, в большинстве случаев вовсе не приготовлена и неспособна к тому делу, за которое берется. Она только приносит своей публике величайший вред.

Первые зловердные влияния в деле искусства начинаются в жизни у каждого почти всегда очень рано. Они одновременны с зловердными влияниями „общего“ воспитания и очень похожи на них. В большинстве случаев в общем „воспитании“ нас с самой ранней молодости усердно учат тому, чему вовсе не надо учить, и усердно не учат тому, чему всего более надо бы учить. Учат всего более всяческим механическим ухваткам и приемам знания, всей его внешней формалистике, всем его голым фактам, и ничуть не заботятся о том, что кроется позади этих механических приемов, что выражается этою внешнею формалистикою, что заключается в этих голых фактах. „Учи, помни и не рассуждай“ — говорят грамматика, учебники истории и географии, катехизис. „Рассуждать будешь — потом, впоследствии когда-нибудь“. Приходит ли, в самом деле, впоследствии это рассуждение, — это мы увидим дальше, а куда его нет, оно изгнано, и начинающий учиться остается без ответа на сто вопросов, именно в нем просыпающихся на каждом шагу и беспокоящих его. В искусстве — точь-в-точь то же самое, но с тою только разницею, что здесь приемы еще стариннее, еще первоначальнее. Нынче грамоте уже не учат по „буки-аз-ба“, „глагол-рцы-иже-гри“; вообразите же себе, в искусстве все-таки и до сих пор учат именно так. Что такое, как не эти „буки-аз-ба“, те „геометрические тела“ из проволоки, картона или дерева, те выдуманные идеальные носы, уши, лица из гипса, которых нет в натуре, а только в классе, но которые всем приходится долго, очень долго вырисовывать, точно так, как прежде, бывало, заставляли мальчиков и девочек, с потом на лбу, складывать небывалые склады „лры, шры, цры, щта“, все для симметрии с другими подобными, для порядка, для гимнастики. Долгое время держат каждого учащегося на всяческих мертвых и условных формах и как можно тщательнее отдаляют его от форм действительных, — от того, что в самом деле есть в натуре. И к этому еще прибавляется бесконечное копирование с „оригиналов“, копирование форм банальных, лиц, голов и фигур бесцветных, бесхарактерных, безжизненных, но зато признаваемых „классическими“, не взирая на то, что их даже и против оригиналов-то еще обесцветили и опошлили бездарные рыночные рисовальщики. И все это безумие идет ровным мерным шагом, окруженное общим доверием и даже почтением, никто не жалуется, все довольны, все убеждены, что только в таком ученье и состоит все спасенье, только им и можно дойти до истинного умения. Но на деле этого не выходит. Рисуют конусы, кубы, носы и уши — все, но рисовать не умеет никто. А почему? Потому, что учат не рисованью, а отбыванью рисовальной повинности. Рисованье — это во всех классах, дома и в школе, нечто вроде каллиграфии, где ученик обязан вывести коротко или длинно, прямо или косо, толсто или тонко, и непременно с тщательно тушовкой, указанной заранее, известные условные фигуры, лица, головы, драпировки — точь-в-точь кем-то и где-то выдуманные буквы, корючки и завитки чистописания. Разумные

системы — величайшая редкость; их только что, только что пробуют вводить в употребление.

Что в этом мудреного, когда сами учителя рисования ничего выше этой каллиграфии не знают и не желают! Какие люди учителя рисования? Почти всегда или люди очень старые, или люди очень молодые. В первом случае это все те, которые побились-побились в Академии художеств, увидели, что художество не для них создано, что тут им ничего не добиться, ни до чего не дойти; и вот, кинувши все надежды, сбжавши разом сто ступенек вниз, они идут в учителя. Но позволительное ли это дело? Кто негоден для художества, тот именно и идет учить ему! Ведь это, мол, только начало, ведь это только одна первая его механика, что ж — чему-нибудь большему, настоящему научат, дескать, позже, потом когда-нибудь, другие. И все воображают, что это то же самое, что учить азбуке и складам: не все ли равно, кто ей будет учить — нянька, или мамаша, или маленький братец Ванюша? Но в том-то и дело, что не все равно. Дело искусства, хотя бы на самой первоначальной, на самой низменной своей ступени, ничуть не похоже на дело знания, тоже на самой его первоначальной, на самой низменной его ступеньке. В деле искусства нет того мгновения, когда можно было бы остановиться на одной механике, на одном факте и внешности. Оценка, сравнение существующей формы с представляемой моею рукою формой не должны ни единой секунды покидать рисующего. Он ничего не должен принимать одною механическою памятью и от первого своего штриха до последнего должен действовать соображением, воображением, рассудком и — как ни забавно это может на первый взгляд показаться — творчеством. Да, творчеством. Потому что эта сила, в какой бы то ни было микроскопической дозе, но присутствует уже и в пачкотне маленького ребенка, когда он рисует домик, или сани, или даму со шлейфом и в шляпке с пером, и в неуклюжем царпанье дикаря, когда он чертит на дереве, или вырезывает на камне, или выдавливает на глине круги, и звезды, и спирали, и человечков, и животных. Везде тут уж присутствует творчество. Везде ум, соображение и творческая фантазия водят слабою, неумелую рукою, когда она пытается воспроизвести то, что глаз видит, что ему нравится, что интересуется. Надо этому зачаточному творчеству помочь, надо его направить, надо его укрепить и развить. Вместо этого что происходит? На него выливают ушат воды, его замораживают, его засушивают. Его запирают куда-то далеко на ключ, говорят ему, что оно вздор и пустяки, что его надо забыть и бросить, а вместо того надо приняться за сушь, за мертвечину, за непонятную небывальщину, за отвлеченности, в действительности нигде не существующие. Ничего другого не может дать тот старичок, выброшенный вон из Академии художник, который побывал когда-то в передней искусства, видел классы, карандаши, фигуры и чертежи и никуда дальше не пошел. Помните „Учителя рисования“ Перова? Какая это талантливая картина! Как она глубоко хватает! Вся натура, весь внутренний мир этого бедного печального старика выложен перед вами как на ладони. Но не прав будет и совершенно близорук тот, кто остановится на одной только этой стороне картины и поймет только ее грусть и элегию. Да, конечно, жаль этого бедного существа, испытывавшего голод и холод, промыкавшего бог знает как

неприглядную жизнь, век собиравшего себе хлеб по копейкам и ничего не собравшего, а вот теперь, на закате, принужденного печально и тоскливо ждать, в богатой комнате, в уединении, пока мальчишки и девчонки отзавтракают за богатым столом или воротятся с веселой прогулки с расфранченной мамашей. Да, грустная, печальная эпопея. Но не в ней одной вся картина состоит. Есть еще другая сторона, сторона за кулисами, которой не надо забывать. Это — те самые „мальчишки и девчонки“, которых тут нет налицо, которых мы приносим в жертву в честь разжалобившего нас старичка-учителя, но у которых есть тоже свои права, своя нота. Вон он сидит у стола, понутив голову и вертя карандаш между пальцами, в тоске и скуке ожидания. Но посмотрите, около него на столе, на эти доски, на эти вздвигнутые на столе таблицы с „носами“ и „глазами“ — ведь это все инструменты пытки и мучения, орудия засушивания; все это враги тех маленьких розовых существ, которые в эту минуту еще так весело прыгают и смеются за сценой, а через минуту, потушенные и натянутые, будут вести нетерпеливую войну со своим учителем, если они живы и смелы, или слепо ему покорятся, если они вялы и бесцветны. Чему и в том и в другом случае научит их бедный печальный старик? Тому, что сам по нечаянности узнал и в чем окостенел навеки, тому, что он разносит теперь каждый день по всем домам, как один и тот же рецепт, без рассудка, без разумия, без ответа на какой бы то ни было вопрос, никогда не спросивши, даже никогда не подумавши о всей разнице натур, характеров, вкусов, наклонностей.

Другой учитель, молодой, сам еще начинающий, не попал еще под кисть Перова, но тоже как стоил бы того! Может быть, однажды придет и для него свой черед. Это юноша, прибежавший в Петербург, в Академию, или в Москву, в Рисовальную школу, из дальней провинции, учиться и сделаться художником. Он беден, ему нечем жить, он должен что-нибудь предпринять, — и он идет в учителя: это так легко и просто. Он кое-как отбывает свою должность, до которой ему никакого дела нет, он только о том и думает, как бы ее поскорее сбросить с плеч и заняться одним своим настоящим делом. Он учит, как ему в голову придет, — впрочем, все-таки с тех же носов и ушей, опять-таки не справляясь ни с натурой, ни с наклонностями маленького пациента и вгоняя его в общую мерку.

Неужели все это ученье, ничему не обучающее, кроме — и то в лучшем разе — внешней, поверхностной механики, неужели оно не действует самым вредным, самым растлевающим образом на юный ум, понятие, чувство? Ведь оно учит искать в искусстве одной формы, и притом не той формы, бесконечно разнообразной, которая существует в изменчивой и колеблющейся действительности, а какой-то экстремальной формы, процеженной и просеянной, исключительной и отвлеченной, какой в натуре нет. Она учит верить в „поправку“ природы, она учит верить, что все рассеянное вокруг нас — ничтожество и мизерность, нечто второстепенное, словно какой-то напрасный призрак, ложь и неправда, а настоящее и истинное — это те гипсовые белые люди, которые завещаны нам старинными народами, когда-то жившими, давно и далеко, и к которым мы должны лететь всем сердцем и всей душой. Но в то же время папаша и мамаша со слезами радости держат в своих руках чисто, гладко и тупо тушованные

листы своих деток, эти рисунки с казенными, безличными, чуждыми всякой живой действительности очертаниями, и с восхищением веруют, что детки их делают успехи в искусстве. Если б они знали, что эти „успехи“ — первые шаги на пути искажения художественного чувства и водворения пошлого, рутинного вкуса!

Если бы они знали, что стул, стол, лампа, чернильница, простейший цветочек, учебная комната, все самые обыкновенные вещи, но нарисованные в самом деле с натуры и являющиеся как плод собственного наблюдения, усилий и успехов, в сто тысяч раз нужнее и важнее для художественного настоящего развития, чем всевозможные головы Ахиллеса, ангела или Ниобеи, отекающие с мертвых „оригиналов“ прописей рисовальных.

В школе, а потом в Академии с тем же успехом продолжается это самое дело разрушения. Лишь немногие истинные художники или же немногие люди, одаренные здоровым художественным взглядом, видят эту порчу, понимают ее вред и стараются протестовать. Но их голоса обыкновенно никто не слушает, их смешных требований просто никто знать не хочет.

Заглянем на минуту в художественные школы и академии.

Один из лучших художественных умов нашего времени, знаменитый Виолле-ле-Дюк писал еще в 1864 году („Reponse à M. Vitet à propos de l'enseignement des arts du dessin“): „Рисует не карандаш, не кисть, а — интеллигенция. Механизм руки есть только аксессуар. Художник, не рисуемый умом, век будет только машиной, сколько бы ни искусна была, впрочем, его рука. Вот этот-то источник рисования, как и всяческой человеческой деятельности, интеллигенцию — и надобно развивать. А разве академическое преподавание устроено так, чтобы развивать интеллигенцию ученика? Неужели механическая работа состоящая в том, чтоб воспроизводить на бумаге, каким бы то ни было орудием, голого человека, торчащего на эстраде, между четырех стен, может (при какой бы то ни было внимательности преподавателя) развить у учащегося мысль, концепцию, чувство? Есть только один теоретический способ научиться рисовать, и именно тот, который употребляют все великие художники, вне способов академических или иных, и даже вопреки им: это — учиться видеть натуру, учиться выбирать, привыкать задерживать в памяти все, данное наблюдением, и сделать свою руку настолько послушною, чтоб потом воспроизводить на картине отпечаток наблюдения. Переходя к практике, и здесь есть точно так же всего один способ: это — развивать наблюдательную способность ученика, раскрывать его интеллигенцию для всегда нового зрелища природы, анализировать все, представляемое ею, изучать подлинности врозь, но твердо помня место каждой из них и их относительное значение; сделать так, чтобы вследствие упражнения рисунок сделался средством постоянной передачи мысли или впечатления, подобно тому, как это бывает у оратора или писателя с речью или пером. . . Я упрекаю академические методы в том, что они уничтожают интеллектуальную работу между моделью и рукою, что они научают строить периоды, без намерения что-нибудь сказать. . . Академическая метода представляет две опасности: первая та, что ученики, вовсе не одаренные способностью к искусствам, научаются рисовать, стряпать произведения, так как для этого есть способы чисто механические;

вторая та, что развивается исполнение чисто условное, в ущерб работе мысли... Нет, надо начинать с расширения и увеличения интеллигенции учащегося; не следует ограничивать его горизонт стенами школы или мастерской, а доказывать ему, что все должно быть для него предметом наблюдения, что он должен сперва на живой природе, и раньше чем на картинах и статуях мастеров, схватывать выражение человеческого чувств посредством изучения жеста; что он должен разбирать внешнее проявление форм, эффекты света и красок..."

Но таково ли отношение между школьным художественным учением и учащимися также и у нас, в России, мы это узнаем из воспоминаний одного из самых крупных и самых мыслящих наших художников. В статье под заглавием „Судьбы русского искусства“, наделавшей много шума, Крамской говорит: „Нигде в Европе искусство не находится в такой тесной зависимости от академии, как у нас; нигде академии не имеют возможности направлять его сообразно своим традиционным наклонностям; везде оно повинуетя вновь возникающим потребностям общества, и отжившие свое время академии в сущности очень мало стесняют развитие национальных школ живописи...“ („Новое время“, 1877, № 645).

Но как же всегда учила своих учеников наша художественная школа, имеющая такое громадное влияние и на судьбу, и на понятия, и на знания, и на деятельность наших художников? Мы знаем это из рассказов не только одного Крамского, но еще многих других, значительнейших наших художников: Перова, Верещагина. Крамской рассказывает: „Я вступил в Академию (в 1857 году), как в некий храм, полагая найти тут тех же самых вдохновенных учителей и великих живописцев, о которых я начитался, поучающих огненными речами благоговейно внемлющих им юношей. Словом, я полагал встретить нечто похожее на те мастерские итальянских художников, какие действительно когда-то существовали. Рассказы товарищей о том, что такой-то профессор замечательный теоретик, а вот этот великий композитор, только разжигали мое воображение... Но на первых же порах я встретил, вместо общения между учителями и учениками (какое существовало за целые столетия до возникновения академий) и, так сказать, „лекций“ профессоров об искусстве, одни голые и сухие замечания: вот это длинно или коротко, а вот это надо постараться посмотреть на антиках, Германике, Лаокооне... Одно за другим стали разлетаться создания моей собственной фантазии об академии и прокрадываться охлаждение к мертвому и педантическому механизму в преподавании... В классе живописи замечания профессоров отличались опять-таки тем же лаконизмом: „Плоско! коленка дурно нарисована! чулок вместо следка!“ На другой день с иными вариациями: „Не худо, не худо! Э... Это не так, да и это не так! Все не так...“

Перов в своих воспоминаниях говорит нечто совершенно подобное. В статье „Наши учителя“ („Художественный журнал“, 1881) он рассказывает множество интересного про трех главных преподавателей в московской Школе живописи и ваяния. Один, Мокрицкий, наполнял все свои классы повествованиями о Брюллове и Италии: Монте-Пинчио, Фраскати, Альбано не сходили у него с языка. О чем бы он ни заговорил, но кончал непременно своей незабвенной Италией и пленительной Венецией. „Ученики очень любили его слушать, — говорит

Перов. — Их увлекали его рассказы о великих мастерах, о живописных местностях и очаровательных картинах. И если бы Мокрицкий не был оболещен собою, как хорошим, даже выдающимся художником; если бы он не предлагал каждому своей помощи и совета, даже тому, кто его об этом не просил, а также и тем, которые от них уже по несколько раз отказывались; если бы он не навязывал также копировать своих плохих произведений, чуть не насильно всовывая их в руки оторопелых учеников, то его, наверно бы, очень любила молодежь, и он, несомненно, мог бы сделать много хорошего и принести много пользы своими живыми и воодушевленными рассказами...“

Что касается до мнений об искусстве, усердно внушаемых ученикам устами этого Мокрицкого, то они были следующие: „Что натура? Натура — дура! Надо изучать великих мастеров. Изучая их великие творения, только и возможно притти к чему-нибудь разумному, сознательному и изящному. Ученик, прежде чем пользоваться натурой, должен изучить рисунок и живопись по образцам великих мастеров... Пожалуйте вот ко мне. Я вам покажу и дам рисуночки из „Страшного суда“ Микель-Анджело. Вы их почертите побольше, и я ручаюсь, что это будет для вас самое полезное... Скопируйте также что-нибудь. У меня есть много прекрасных образцов, и, поработавши с них, вы, сами увидите, подвинетесь!..“

Другой преподаватель, Скотти, проходил по классу как Юпитер-громовержец или по меньшей мере римский император. Подняв высоко голову и заложив за спину руки, он медленно, торжественно подходил к какому-либо ученику, молча смотрел на его работу и, так же молча отвернувшись, без слова, без звука, проходил дальше, оставившаяся у следующего. Величайшая похвала из уст его была: „Гм, гм! У тебя идет!.. Это недурно!.. Продолжай!“ Но иногда он удаивал и следующими замечаниями: „Убавь носу! Подними глаз!..“ или: „Срежь подбородок!..“ Это все слышали от него ученики... Впрочем, в свое дежурство Скотти, в противоположность Мокрицкому, с которым был в вечной вражде, постоянно твердил ученикам: „Надо изучать натуру! Это лучший учитель!“ Но это были только праздные слова. Никакой природы, живой и правдивой, он не видел и не разумел, но сам был художник старого покроя и академист, точь-в-точь как и враг его Мокрицкий, и понимал он в действительности только одну „натуру“ школьную и натурщикову, и это он доказывал всю жизнь свою не только всеми картинами своими, но и бездушным, мертвым, механическим своим преподаванием в Московской художественной школе.

Третий преподаватель, Заряно, клонил все свое преподавание и бесконечные разглагольствования свои о разных, им самим изобретенных механических приемах только к тому, чтобы ученики рисовали, писали и сочиняли с „математической точностью“. Но дело кончалось только тем, что выходили в результате этюды и картины „с изумительною выпискою, крайнею сухостью и странностью“.

В свою очередь и рассказы Верещагина о преподавании в Академии, в его время, рисуют положение дела, очень похожее на то, какое нарисовано у Крамского и Перова. „Осенью 1860 года я поступил в Академию художеств, — говорит он в одном письме ко мне, — в число учеников профессора Маркова. Бейдеман, тогда еще свежий, был мне

очень полезен. Он первый, рядом наглядных примеров, поколебал мою веру в необходимость „штриха“ (повсеместно царствовавшего тогда в Академии), чистоты и опрятности рисунка. Я стал рисовать грязнее и стал получать более далекие номера...“

Весь этот схоластический, поверхностный и бездушный способ ведения художественного преподавания существует в нашей Академии уже очень давно. По всей вероятности, он точно такой был с самого начала Академии, сто лет тому назад. У нас ведь, в этом случае, ничего своего нового не выдумывали, повторяли только то, что заведено было и делалось везде в остальной Европе. Во времена „великого“ Брюллова, в те времена, когда вся Россия от него с ума сходила и видела в нем не только эру нового искусства, но и олицетворение чего-то совершенно еще небывалого, даже и в деле преподавания, художественной педагогической проповеди, — продолжали, однакоже, царствовать повсюду, в том числе и у самого Брюллова, те же самые взгляды. Хвалители Брюллова, из числа его учеников, бывшие в продолжение многих лет свидетелями всего того, что он делал, думал, говорил, а также того, чему он учил других, рассказывают многое такое, что дает полное представление о художественном учебном и воспитательном способе той эпохи. Один из брюлловских учеников, Железнов, рассказывает: „Брюллов говорил, что „рисовать надо уметь прежде, нежели быть художником; механизм следует развивать от ранних лет, чтобы художник, начав размышлять и чувствовать, передавал свои мысли верно и без всякого затруднения; чтоб карандаш бегал по воле мысли... Да и поздно учиться рисунку тогда, когда живая женщина нравится более Венеры Медицейской“ („Отечественные записки“, 1856, т. 107). Что такое это ученье о приобретении „рисунка раньше размышления и чувства“, как не обычное схоластическое понятие о рисунке, как о чем-то совершенно механическом, внешнем и условном, вроде каллиграфии! Что все это, как не старинное игнорирование в искусстве всего самого важного, низведение его на степень красивой, но фальшивой игрушки! Потому что какой же правды ожидать от того художника, который научился рисовать, не думавши и не чувствовавши, вдали от живой природы? Брюллов требует, чтоб художник владел каким-то отвлеченным, внеестественным рисунком. Но какой же это будет рисунок, как не условный? Никакому другому, кроме этакого, здесь места нет. Живая действительность, наблюдение и усвоение ее далеко отлетели прочь, Посмотрите, помимо всяческой риторики и пышных слов, что выходило на самой действительности у художников, воспитанных по тлетворной, глубоко разрушительной и развращающей системе академического рисования. Взгляните за кулисы, посмотрите на художников во время их работы, за холстом, в их собственной мастерской. Брюллов всегда очень много толковал своим ученикам про „натуру“, но как он ее понимал, эту „натуру“? Никак не иначе, как в одном только самом условном смысле: он брал из нее, что ему хотелось, и пропускал все остальное мимо. Ученик его Мокрицкий рассказывает, как он однажды писал в его присутствии картину. „Пришел натурщик, — пишет Мокрицкий. — Ну, Тарас, начнем, благословясь. — Натурщик стал на свое место, и художник, поправив его, взял в руки палитру и начал писать... Торжественная тишина в мастерской сопровождала труд его и довершала очарование.

Я посматривал на натурщика и дивился, откуда брал художник изображаемую красоту, форму и выражение, ибо, сравнивая с живописью, я видел только некоторое сходство пятен света и теней...“ Все это Мокрицкий, в своем беспредельном энтузиазме, ставит в заслугу Брюллову, но мы бы поставили, конечно, только в укор. Откуда, в самом деле, брал он все то, что наносил тут на холсте? Конечно, не из натур — он ее обходил, он ее пропускал мимо глаз, он выдумывал какую-то свою собственную натуру, ту, какая у него вертелась в ту минуту в голове, на основании всяких гипсов, антиков, картин „великих мастеров“. Это была натура эклектическая, мозаичная, склеенная из разных кусочков, выдуманная. Механически послушная и понаторелая в условности и лжи рука покорно выполняла затеи своего барина и беспрекословно рисовала всякую небывальщину. Вспомним еще, как Брюллов этому же Мокрицкому поправлял его рисунки „с натуры“ у себя на квартире, далеко от самой натуры... „Он просмотрел внимательно, указал недостатки и сделал замечания; потом взял карандаш, нарисовал кисточку, выправил следки, просмотрел внимательно контур и, указывая на красоту линий, сказал: „Видите ли, как нужно смотреть на натуру; как бы ни был волнист контур, рисуйте его так, чтоб едва заметно было уклонение от общей его линии... смотрите почаще на антики: в них всегда выдержано спокойствие, гармония общей линии, оттого они и прекрасны, оттого они важны и величественны...“ Вот и весь катехизис художества „великого“ Брюллова: все натуры, все разнообразие природы, все бесчисленные видоизменения людей и существ — приводить к одному знаменателю! Стушевывать все различия, все уклонения, все случайности и, с подобострастием глядя на антики, искать только „прекрасного“, „важного“ и „величественного“! Брюллову, со всеми его учителями, товарищами и учениками, не могло, конечно, тогда и в голову притти, чтобы нашлись такие люди и такие художники, которые бы сказали: „Да не хотим мы совсем ни „прекрасного“ и „важного“, ни „величественного“ всех ваших антиков. Их совершенства пусть при них и остаются. Но нам совсем другое нужно — нам, художникам, писать, и нам, публике, видеть и чувствовать. Не хотим мы вашего „прекрасного“, которое не есть прекрасное в самом деле, а только условное; да вовсе и не одним „прекрасным“ живет искусство. У него важнее есть задачи!“ Но ничего такого еще не знал Брюллов со всеми его предшественниками и последователями. И вот, спустя целых полстолетия, их символы веры, их законы до сих пор продолжают царствовать в школе, и вы всякий день можете увидеть в классе профессора, который сердито выговаривает ученику, зачем он так близко, так вправду воспроизводит на своем классном рисунке натурщика, быть может, с его немножко сухими плечами, может быть, с его полноватым телом, может быть, с его, не до последней ниточки „идеальными“, как статуя, очертаниями! „Что это вы такое делаете? — кричит он, — разве так можно? Копировать натурщика! Да разве вы забыли гипсовые фигуры в залах музея? Натурщик вам дан только на то, чтобы напоминать вам гипсовые статуи древних! Их одних вы должны помнить и рисовать, лепить, а не эту нынешнюю, действительную, случайную, низменную натуру!“ И ученик вздыхает и должен фальшить, должен с натуры рисовать „то, да не то“.

Кто этого не слушается в академиях, горе тому! Один из лучших современных художественных писателей, Эжен Верон, пишет в статье своей „Несколько слов о состоянии искусства во Франции“: „Узколобые академические педанты выбирают из античного мира то, что признают для себя подходящим, сообразно со своим собственным разумением, налагают на него свой собственный вкус и, в конце концов, создают из него ту окостенелую традицию, которая, под именем схоластики, во времена средних веков, сделала бесплодными все усилия человеческого ума, а в деле искусства исключала, во имя академической традиции, таких людей, как Буланже, Гюе, Руссо, Делакруа, с наших выставок, признавая их недостойными считаться в числе французских художников“ („L'Art“, 1876, т. IV).

Это „окостенение“ так всегда и шло в школах и академиях повсюду, в том числе и у нас, тяжелым и мерным шагом, передаваясь от поколения к поколению. Сначала рисование и лепление с „великих антиков“, позже — сочинение на нелепо заказываемые „великие античные“ или классические сюжеты, потом еще копирование в Эрмитаже и всяких музеях с „великих новейших“ произведений „великого века“, т. е. с итальянцев XVI века, единственных достойных наследников великого античного времени; наконец, умиленное пилигримство в художественную Мекку — Италию и фанатическое самоотравление ее старыми идолами. Вот что составляло тот тяжелый капкан, в который попадал художник на лучшие годы своей жизни.

Но всего хуже было то, что люди, задавленные этою ужасною системою, не чувствовали своей гибели и, напротив, находили себя вполне благоденствующими, идущими по настоящему пути и ко всем самым превосходным целям. Лишь немногие, в Европе и у нас, понимали настоящее свое положение и восклицали, как Курбе во Франции, как Крамской в России: „Академия душит!“ Лишь немногие разумели глубокую отраву во всем ведении художественного дела повсюду: в механичности преподавания, все равно и первоначального, и высшего, в фетишизме перед древним антиком и новою Италиею; лишь немногие разумели ложь и вред „классических задач“ для заказываемых школою композиций, лишь немногие не веровали в животворящую силу путешествия в Италию и долгой жизни там. Мало выступало вперед, где бы то ни было в Европе, таких художников, которые, как Шассаньоль, живописец 40-х годов (наверное, списанный с натуры в романе Гонкуров „Manette Salomon“), с досадой провозглашают: „Как! все самое противоположное, натуры, темпераменты, способности, призвания, все личные особенности чувствования, схватывания, передачи, все разнообразия, все контрасты, все, что в художнике есть оригинального, — вы запираете все это в художественный пансион, под начальство и указку гувернера от Красоты! И какой Красоты! Красоты, патентованной школою! Талант — гм! Но если б у тебя и было его на грош, то его не донесешь оттуда назад. Потому что талант, что такое талант? Это просто-напросто большая или маленькая способность к новизне, слышишь? к новизне, какую носит в себе индивидуум... способность вложить в то, что ты делаешь, немножко того рисунка, который ты схватишь и уловишь сам в нынешних линиях жизни, — сила и, прямо скажу, смелость попробовать немножко той краски, которую ты видишь своим западноевропейским взглядом,

взглядом парижанина XIX века... Так вот, мой любезнейший, ты и увидишь много ли у тебя всего этого останется после проповедей, маленьких мук, преследований! Да ведь на тебя будут указывать пальцем! Против тебя будут и директор, и товарищи, и чужие люди, воздух виллы Медичи (французской академии в Риме), воспоминания, примеры, старые рисунки твоих предшественников, Ватикан, камни прошлого, заговор индивидуумов, вещей, всего говорящего, советующего, укоряющего, гнетущего посредством воспоминаний, традиций, высокопочитаний, предрассудков — весь Рим и угарная атмосфера его шедевров... И к чему эта французская академия в Риме? Скажи мне только, зачем? Точно будто не следовало бы оставить на волю растущему живописцу итти, куда ему угодно. Отчего не быть школе в Амстердаме для тех, кто чувствует в себе родственную связь с Рембрандтом? Отчего не быть школе в Мадриде для тех, кто слышит Веласкеса у себя в крови? Отчего не быть школе в Венеции еще для других? И потом, в сущности, на что школы? Хочешь, я тебе скажу, что надо делать, и что, может быть, некогда сделают? Долой конкурсы, школьное соревнование, долой старые, обветшавшие машины и традиционные зацепки: скорей к созданию свободному, убежденному, личному, доказывающему мысль и вдохновение... Но ты увидишь, я тебе это пророчу, что из тебя выйдет, как и из других, — почтенная посредственность. Как же! Ты будешь служить „здоровым и возвышенным учениям искусства!..“ Мало выступало также писателей, которые, как Эжен Верон восклицали: „Глубокопочитание прежних поколений со стороны новых иногда превращается в фетишизм, совершенно лишенный рассудка. Если греческая и римская древность еще и до сих пор так странно господствует над нашим умом, если она сделала совершенно бесплодную такую массу интеллигенции, и это посредством деспотизма подражательности, вне которой для художника не было спасения, то надо искать причин этого феномена в фактах психологических“. Мало было людей, которые, как наши художественные „протестанты“ 1863 года, видели до корней нелепые привычки и приемы нашей художественной школы, не хотели покориться им и уходили вон, с проповедью новых понятий, новых приемов, новых стремлений. Мало было у нас художников, которые, как недавно рассказывал один художественный журнал, со слов самих пациентов, „до 30-летнего возраста учились (в Академии), а после только о том и заботились, чтобы забыть все, чему их учили“ („Живописное обозрение“, 1883, № 6). Это были все только „лучшие“ между художниками; все остальные мирно и кротко покорялись тяготевшей над ними железной лапе и безропотно вдавливались в изготовленную для них, стараниями долгих годов, форму. Систематический погром художественной интеллигенции был прочный, он вполне достигал своей цели, он до глубины костей проникал в существо своего человеческого материала. Уцелели от этого погрома лишь немногие, лишь те, у кого была своя крепкая мысль, самостоятельное понятие, своя виднеющаяся впереди цель. „Оставалось нам в школе, — говорит Крамской, — товарищество, единственное, что двигало массу вперед, давало хоть какие-нибудь знания, вырабатывало хоть какие-нибудь приемы и помогало справиться со своими задачами...“ Да, такие люди, по счастью, существовали у нас (как и в остальной Европе), но их было немного, и, в общем хоре, их мало

слышала и видела отуманенная масса. Еще раз приходит на ум вся глубокая правда слов, приведенных выше: „Нигде в Европе искусство не находится в такой тесной зависимости от академии, как у нас; нигде академии не имеют возможности направлять его,сообразно своим традиционным наклонностям. . .“ Отравляющее влияние совершалось не над одними художниками, но над всей громадой публики. Она еще больше художников была беззащитна против традиционных наклонностей и привычек.

Художественный уровень уже и так, сам по себе, всегда невысок у массы, она всего охотнее наслаждалась бы всякими прилизанными, ничтожнейшими картинками и иллюстрациями, бессмысленными, безвкусными и только жантильными или сентиментальными, теми, какие атакуют каждого человека с самого раннего детства, на страницах „маленьких детских книжек“ (этой заразы и чумы), со сладкою улыбкой даримых папашей и мамашей еще в первые годы жизни сыну и дочери. Впоследствии вкус и понятие вырастающего человека подаются преследованию, сквозь всю жизнь его, тысячи живых картин и картинок на выставке и в музее, манерных, полных условности гравюр в окнах магазина, приторных и прилизанных иллюстраций в бесчисленных книгах. И что же! Вдобавок ко всему этому тяжелый гнет академических преданий, классические и античные рамки, навязываемые каждому, забивающий мысль слепой культ „великих авторитетов“, не разбираемых, не тронутых собственным умом зрителя!

Какому из всего этого вместе выйти художественному складу и понятию у бедной, ниоткуда не просветленной массы! Тот даже прямой ум, то светлое здоровое постижение, которое первоначально принадлежит каждому не отравленному внешними влияниями человеку, тускнеют и заволакиваются темным облаком. Здравый смысл не всегда погибает до конца — и мы немало еще тому примеров укажем ниже, — но первоначальная сила и свежесть понятия слабеют в громадном размере, мысль становится робка и бесцветна, она делается способна неразборчиво воспринимать зараз хорошее и дурное, ложное и правдивое, она лениво мирится и с талантом, и с посредственностью, и с бездарностью, она часто приучается всего более любить именно последнюю, лишь бы только она была смазлива. Но, что всего безотраднее, она привыкает как нельзя дружнее и спокойнее уживаться с полнейшею бессодержательностью в искусстве и даже искать ее и покровительствовать ей.

Художественная отрава так была глубока, что действовала не только на бедную безответную массу публики, но даже на самых наших талантливых художников-писателей. Кто мог быть более реалист, как Пушкин и Гоголь, кто глубже их понимал фальшь и условность той литературы, которая предшествовала им, кто больше их искал правды и действительности в искусстве своем? И что же! Оба они нисколько не понимали такой же точно фальши и условности, когда она высказана была не в литературе, а в живописи или скульптуре, они в этих искусствах и не воображали искать той самой правды и действительности, какою наполнены были их собственные произведения, для какой они только и создавали эти произведения.

По рассказам ученика Брюллова, Мокрицкого, Пушкин и Жуковский глубоко „любовались и восхищались дивными акварельными

рисунками Брюллова“; но когда он показал им недавно конченный рисунок „Съезд на бал к австрийскому посланнику в Смирне“, то Пушкин был в таком восхищении, что не мог с ним расстаться, стал перед Брюлловым на колени и начал умолять его: „Отдай, голубчик! Ведь другого ты не нарисуешь для меня: отдай мне этот!“ (рисунок принадлежал уже княгине Салтыковой). А между тем, известно, каковы рисунки Брюллова с живой натуры, в том числе и этот: они полны условности и произвола, они не заключают никакой действительной натуры, и „турки“ в них такие придуманные, прикрашенные и переделанные по-своему, как все его итальянцы, греки, русские, французы, рыцари, монахи, крестьяне и синьоры. Точно так же Пушкин до глубины души восхищался и его „Распятием“ и эскизом „Гензерих грабит Рим“ и т. д., совершенно не чувствуя, какие тут везде присутствовали условность, академичность, ходульность, ложь и гниль, отсутствие правды и натуры.

Точно так же, когда скульптор Пименов вылепил своего „Бабочника“, Пушкин, при первом же взгляде, сказал: „Слава богу! Наконец и скульптура в России явилась народная“. Президент Академии, Оленин, указал ему художника. Пушкин пожал руку Пименову, назвал его „собратом“ и тут же написал свой чудный экспромт:

Юноша трижды шагнул, наклонился, рукой о колено
 Бодро оперся, другой поднял меткую кость.
 Вот уж прицелился... прочь! раздайся, народ любопытный,
 Врозь расступись; не мешай русской удалой игре.

Но Пушкин не понимал тогда, что эта статуя академическое, совершенно условное создание, без всякой жизненной правды, как все, созданное Пименовым в течение всей его жизни. Пушкин не понимал, что никакой „народной скульптуры“ тут не являлось, а русское было тут всего одно заглавие да волосы, остриженные в кружок.

Так и Гоголь. „Последний день Помпеи“ казался ему верхом не только красоты и совершенства, но и жизненной правды; он ее прославлял — эту театрально-итальянскую живую картину, виртуозную по выполнению, но чуждую всякой правды и живого выражения, полную риторики и барочности, — как гениальное, великое пробуждение искусства в наш век. Художник Чартков (в „Портрете“) создает всего только какую-то „Психею“, и в этом школьном, насильственном, неестественном, ни на что не нужном творчестве Гоголь не видит ничего предосудительного, негодного, безумного. Да и вообще, кроме подобных безобразных задач, он никаких других и не желал для искусства, он, великий и правдивый реалист, он, который ни за что не согласился бы брать подобные задачи для своего собственного творчества и, наверное, гнушался бы ими, как чем-то мертвым и ложным от начала до конца.

Целую четверть столетия позже еще один крупный, талантливый наш реалист, Тургенев, точно так же не уразумевал смысла художества Брюллова и, значит, всей школы его предшественников и последователей. Конечно, Тургенев видел „трескучность“ и, следовательно, лживость картин Брюллова, но все-таки говорил: „Брюллов мог выразить все, что хотел, да сказать ему было нечего... Брюллов правдиво представлял ложь...“ Нет, на деле все это было не так.

Брюллов вовсе не мог выразить все, что хотел, и вовсе не представлял правдиво что бы то ни было. Он не мог представить все, что хотел; он мог представить только то, к чему привык, к чему был приучен школой и Италией, и потому представлял все это не „правдиво“, а ложно. Его форма рококо вполне равнялась его содержанию рококо и ничем не возвышалась над ней. Не чудо ли это, что такой правдивый в своем собственном творчестве художник, как Тургенев, даже в зрелых годах своих не понимал фальши, академичности и условности у другого художника только потому, что тут дело шло не о романе, комедии или драме, а о картинах и работе кистью? Правда, впоследствии Тургенев, после анатомических работ нашей художественной критики, значительно изменил свое понятие о Брюллове, и в „Дыме“, устами Потугина, прямо называл его „пухлой ничтожностью“, которой, бог знает почему, могли у нас поклоняться целых двадцать лет. Да, но сколько же потребовалось лет даже и Тургеневу, чтобы увидеть ложь Брюллова (и, значит, всего ему родственного искусства) не только в мысли, задаче, содержании, но и в самом „исполнении“?

Так было с живописью; но в скульптуре понятие Тургенева никогда не изменилось, до конца жизни. В „Накануне“ у него на сцене скульптор Шубин, который создает барельеф „Ребенок с козлом“, и Тургенев вполне симпатично, без тени осуждения или юмора, относится к такой академической, никуда не годной деятельности. Этот Шубин „посмотрел на настоящих, на стариков, на антики, да и разбил свою чепуху“ — чепуху не потому, что все в ней нелепо и праздно, от самого начала, а только потому, что она не приближается к „настоящим“, к „антикам“ и не достигает их неоспоримых, несомненных совершенств.

Вот какие бывали иногда художественные понятия у правдивейших реалистов, у совершеннейших художников русского слова. Для них искусство раскалывалось на две половины. Одна половина была — литература и литературное творчество: здесь они смотрят вперед, у них есть ясные глаза, твердое острое зрение, здесь они стремятся к одной правде и натуре, здесь они чуждаются лжи, гонят ее, как самого злого врага своего. Но другая половина — все остальное искусство, живопись и скульптура в особенности. Тут у них вдруг является новая мерка, совершенно особенная. Они прощают многое такое, чего никогда бы не простили в своем собственном деле, становятся близоруки и односторонни, светлый взгляд их отуманивается, и они мирятся, спокойно уживаются со всем тем, что по-настоящему никогда не должно было оставлять их ни мирными, ни спокойными. Такова сила привычки, давно навязанных взглядов, укоренившихся словно непреложный какой-то закон, таков гнет понятий, пример других стран и народов.

Чего же можно ждать, в подобном же случае, от массы публики, состоящей по преимуществу из людей обыкновенных, посредственных, не одаренных ни силою мысли, ни светлым взглядом, ни глубокими симпатиями таланта, часто слишком ко многому равнодушных? Им еще во сто раз труднее противиться ложным идеям, извращенным вкусам, бедственным привычкам мысли, пагубному гнету традиции.

Посмотрим же теперь, в каком положении очутилось большинство нашей публики и куда оно направилось, когда народилось у нас и

шагнуло вперед новое художественное поколение, с совершенно иными против прежнего мыслями, задачами и стремлениями, и когда наша „художественная критика“, неприготовленная, слабая, вдруг выведенная из своего добродушного *fat niente*, оказалась застигнутою врасплох, совершенно сбитою с толку.

III

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

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

В прежние времена наши художественные писатели любили отличаться по части глубины и красноречия и тут же по части патриотизма. Так, например, известный поэт 30-х годов, Тимофеев, признанный Сенковским за великого гения, писал, в 1835 году, в лучшем тогдашнем журнале „Библиотеке для чтения“ (статья: „Русские художники в Риме“): „Мастерская художника — новая вселенная. Я сейчас выхожу из одной такой вселенной. Создать и осуществить — какие прекрасные преимущества творческой силы живописца! Вы видите, как в хаосе скопляются первые зародыши вещей; видите, как раскрываются их формы, как рассеивается облако и из тьмы выходят стройные совер-

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

Другие бряцали на своих лирах в ином тоне. Так, например, тот неизвестный, про которого говорил Иванов, описывая мастерские „русских художников в Риме“ („Художественная газета“, 1840, № 6), восклицал по поводу картины Завьялова „Сшествие Христа во ад“: „Я смотрю на это все и умиляюсь! Как чудно, ярко, как непостижимо отчетливо высказывается во всем характер, история нашего народа, как явно гармонирует между собой, в известную эпоху, внутренняя жизнь народа с его бытием политическим. Россия живет в гигантских размерах и формах; ей тесно, ее политика объемлет целый мир. Европа и Азия ждут ее разрешений. Эта сила отозвалась во всех частях, во всех фазах нравственной жизни русского народа. Она откликнулась и в художествах наших. Посмотрите, вот русские люди, живущие вне своего отечества, отдельно и независимо от отношений общественных: они живут и действуют только про себя, а им давай, извольте видеть, больше места! Им тесно! Раздайся!..“ Другой писатель тех времен, профессор Шевырев, восторгался до беспредельности всем вообще русским искусством („Москвитянин“, 1841, т. VI, статья „Русские художники в Риме“), находил в нем создания все самые капитальные и говорил, что именно „Россия оградила наши гениальные дарования (Брюллова и Бруни) от всякого неправильного развития, какому подвержены художники Запада“. Кукольник, Булгарин, Сенковский, каждый в своем журнале и газете, взапуски восторгались Брюлловым, признавая его высочайшим гением современной художественной Европы, конечно, именно потому, что при всей своей талантливости (впрочем, внешней) Брюллов был одного с ними поля ягода, столь же поверхностен, надут, ложен и условен. Кукольник объявлял, что от „Последнего дня Помпеи“ и до „Взятия божией матери на небо“ можно насчитать у Брюллова до двухсот разнородных его произведений, и каждое поражает новостью, оригинальностью создания, правдою, естественностью положений, разнообразием колорита“ („Библиотека для чтения“, 1843, т. 56, статья „Современное художество в России“). Что мудреного, когда даже тогдашние живописцы думали в том же самом роде, и старый академик Егоров со слезами на глазах восклицал: „Карл Павлыч, ты своею кистью бога славишь!“ Но, за одним разом с Брюлловым, журналисты и фельетонисты беспредельно восхищались тогда и остальными нашими художниками, главное в том сообщении, что они отличатся перед Европой и нам „честь принесут“. Тут уже все в расчет шли безразлично, одной сплошной толпой, и хорошие, и посредственные,

и никуда не годные: и Завьяловы, и Кипренские, и Шамшины, и Тырановы, и Плюшары, и Воробьевы, и Чернецовы, и Штейбены, и множество других, которых имена теперь давным-давно забыты, но тогда—все годились, все были превосходны. Кукольник—тот в своем пафосе заходил так далеко, что объявлял в „Библиотеке для чтения“ (1843, т. 56): „Мы так избалованы, так приучены к колоссальному, что для нас и художник не художник, если не напишет картины в несколько сажен. Это требования весьма справедливое!“ Еще бы всего подобного не называть бездушным, хвастливым, кулачным, необразованным—Иванову, в самом деле художнику, в самом деле человеку думающему и понимающему. Его не могли вводить в заблуждение никакие фольги и фальши, он видел на деле совсем другое, чем критики-риторики, критики-лжепатриоты, критики—чванливые хвастуны, критики—грубые невежды его времени. Он писал в эти самые годы Обществу поощрения художников из Рима, что „русские художники почти еще ничего не произвели“ и что все это еще впереди („Жизнь и переписка Иванова“, письмо № 54).

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

Посмотрите на нашу литературную критику: там другие люди, другие требования, другие нравы. Там, в большинстве случаев, приступает к этому делу тот, кто действительно интересуется им, чья мысль занята им, кто искренне стремится узнать, что создано разнообразными талантливыми людьми, своими и чужими, в деле занимающего его искусства, одним словом, приступает к этому делу тот, для кого литература и ее судьбы — вопрос очень важный, иногда даже задача его жизни. От этого у нас есть в литературной критике такие люди, как Белинский, Добролюбов, Писарев, Ап. Григорьев. В художественном деле совсем другое. Кроме исключений, самых редких, как, например, автор книги „Эстетические отношения искусства к действительности“, почти все, бравшиеся у нас за перо для того, чтоб писать об искусстве, — и не знали его, и не любили. Это были, в большинстве случаев, все только фельетонисты. Они обращались к нему своим пером, так, по нечаянности, потому что так пришлось в эту минуту; они брались писать о нем, прежде о том никогда и не думавши, экспромтом для самих себя, без малейшего приговления — сойдет, мол, ведь это дело такое

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

Но вот что очень любопытно. Эти господа, перед изложением своих прекрасных мыслей и приговоров, часто помещали что-то вроде извинений перед публикой, что, мол, я не считаю себя в самом деле разумеющим что-нибудь по этой части, и мои, дескать, рассуждения, конечно, не бог знает что, и им особенно верить нечего... а все-таки, а все-таки извольте-ка их, господа, послушать. В таком роде всегда бывало прежде, да часто бывает и нынче. Лет пятьдесят тому назад Кукольник, приступая к разбору академической выставки 1836 года, писал: „Я буду просто беседовать, и если где-нибудь, от дурной отделки в слог, слова мои получают вид суда — не верьте: я не хочу, да и не могу судить, не хочу и не могу брать на себя права, которого действительно не имею. Буду рассказывать свои мысли вслух, нимало не ручаясь за их непреложность...“ („Художественная газета“, 1836, стр. 139). Иногда он тоже восклицал: „Боже меня сохрани сесть на судейское кресло!“ Спустя пятьдесят лет г. Суворин точно так же, принимаясь за статью о выставке, которой посвящает множество превосходных столбцов своей газеты, объявляет, что „он был на выставке не в качестве критика, а в качестве „друга“ своего корреспондента, и что хочет только сказать о том, что ему понравилось и о том, что не понравилось“. Таких Кукольников и Сувориных у нас всегда бывало сколько угодно. Станный народ! Блудливы, как кошки, а трусливы, как зайцы. Наговорят сто возов нелепостей, нагромоздят целые горы негодных мыслишек своих, попробуют заплевать все, что есть лучшего и талантливейшего, поднять до небес все, что есть плохого или посредственного, а сами приговаривают: „А впрочем, это мы только так! Не обращайтесь особенного внимания на то, что мы говорим, — мы ведь тут только друзья, а не критики! О судейских креслах мы и не думали!“

Однако взглянемте подробнее на критики наших критиков.

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

в Академии художеств, мы были удивлены и числом дарований наших художников и их силою. О, русское художество далеко опередило русскую литературу! И почему знать, может статься, мы предназначены быть преимущественно народом художественным, подобно голландцам и бельгийцам, которым никогда не удавалось надеть два венка вместе на голову своего гения. Англичане, первый народ после древних на поприще словесности, несмотря ни на какие усилия, не могут приобрести в Европе художественной славы. Одни только греки получили двойную пальму победы и в литературе и в искусствах. Видно, народы, так же как и отдельные лица, рождаются каждый под особенною звездою“ („Библиотека для чтения“, 1836, т. 18). Точно так же Кукольник, столь патетично признававший величие русского искусства, совершенно отвергивался от русской литературы, от русской поэзии: „Куда девалась у нас поэзия — одному богу известно; не верим нынешней русской поэзии“, — возглашал он, принимаясь за обзор и превознесение „современного нашего художества“ („Библиотека для чтения“, 1843, т. 56). Оно понятно: и Кукольник, и Сенковский, и Булгарин, и все их товарищи не выносили ни Лермонтова, ни Гоголя — эти новые наши писатели и созданные ими новые школы были им противны и непонятны, они ненавидели их от всей души за ту искреннюю правду, которую те вносили в искусство, и с восхищением готовы были превозносить, им в пику, кого угодно, не только Брюллова, их приятеля и человека действительно талантливого (хотя человека с талантом испорченным и фальшивым), но даже самых посредственных или плохих тогдашних наших живописцев и скульпторов. Да, и именно за то, что эти художники были бесцветны своим направлением, никого и ничего не затрогивали своими полотнами и статуями, не будили никакой мысли и никакого чувства. Запоздалый эстетик старинного покроя, Плаксин, даже в 1853 году повторял жалкие размышления своих учителей и товарищей. Он соглашался с Сенковским, что в самом деле „мы, русские, народ не литературный, а художественный“ и в доказательство восклицал: „Пойдемте в императорскую Академию художеств. При всей строгости суда вы не найдете здесь (на выставке) таких произведений, которые бы не заслуживали внимания в каком-либо отношении!..“ („Москвитянин“, 1853, часть I, статья „Посильный взгляд на выставку Академии художеств“). Вдобавок соображениям общим, поминутно повторялось тогда публике, что наши художники и по технике стоят невообразимо высоко. „Хвалить г. Маркова за чистоту и правильность рисунка в его картине „Фортуна и нищий“, — объявлял Сенковский в 1836 году, — значило бы обижать питомцев Академии, которая всегда славилась как превосходная школа рисовальщиков“.

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

IV

Первым поводом к тому вышел Федотов.

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

Но тотчас же оказалось у нас немало и таких людей, которых новый почин и новое направление привели в истинное негодование, можно сказать, просто подняли на дыбы. Новое направление казалось им чем-то и неприличным, и незаконным, и неподобающим. Большинство этих людей были классики, т. е. те люди, которые по-раскольниковски веруют только в старое, давно прошедшее, да еще чужое, а слепы и глухи ко всему новому, в особенности своему. Один из них, достаточно известный впоследствии друг и товарищ М. Н. Каткова, профессор Леонтьев, напечатал статью под заглавием: „Эстетическое кое-что по поводу картин и эскизов г. Федотова“, и здесь подробно высказал все свое негодование, весь свой гнев. Как истый классик, он начинал свою статью громовыми вопросами, вроде Цицерона в речи против Катилины: „К какому разряду художественных произведений, к какому направлению в искусстве следует отнести картины и эскизы г. Федотова, имевшие столько успеха и у петербургской, и у московской публики? Что заставляло стоять перед ними на выставках такую большую толпу посетителей, что привлекало к ним приходивших в Растопчинскую галерею и отводило глаза, повидимому незаконно, от многих превосходных вещей гораздо высшего художественного достоинства, в ней находящихся? Особенная ли острота, с которою они задуманы, особенная ли художественность в артистической обработке, особенная ли виртуозность в технической отделке? Или, более,

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

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

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

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

▼

Как смотрели наши доки и классики в самом начале на все „не историческое“ в живописи? Послушаем самого главу старой Академии художеств, президента Оленина. В своей книге „Краткое историческое сведение о состоянии императорской Академии художеств“ он писал в 1829 году: „По живописи разных родов (*peinture de genre*) академик Венецианов первый открыл в России путь к сему приятному роду живописи, изображающему разные домашние и народные явления. Не довольно того, что он сам упражнялся в этом искусстве с большим успехом (о котором свидетельствует картина его в Эрмитаже, представляющая внутренность крестьянского русского овина); он еще образовал целую школу молодых сего рода живописцев, от которых должно ожидать со временем больших успехов и совершенства, особливо в перспективных видах — внутренности зданий“.

Вот чем начинался у нас „жанр“, вот чем он в первое время казался! „Сей приятный род живописи“! Да еще наполовину смешиваемый с живописью в „перспективном роде“! Тут еще ничего не было ни опасного, ни зловерного. Такое ничтожное искусство еще

никого не зацепляло, оно являлось только ничтожной, пустейшей забавой и потехой, неким „упражнением“ (как выражался Оленин), и ни на единый вершок не шло далее. Все могли оставаться равнодушны и спокойны. Но что если б Оленин, и с ним старая Академия, могли только предвидеть, сколько этот жанр наделает им однажды хлопот и неприятностей! Как он однажды бросит свое подчиненное, приниженное место, встанет и захватит самое первое место, притиснет к земле их боготворимую „историю“ со всеми ее парадами и чванными фальшами. О, тогда бы они поостереглись называть это зловерное направление „приятным родом живописи“! Они сразу расправились бы с ним как следует, вытолкали бы его метлой из глубины академических зал, никогда не позволили бы ему и носа показать в двери Эрмитажа и дали бы ему понять, что оно такое за ничтожество, гниль и тлен. Да, но в том-то вся и беда, что отгадать всего такого нельзя было вначале: „живопись разных родов“ так и представлялась вещью, ничего собственно не стоящею, только что „приятною“, вроде сладкого, сентиментального и условного Венецианова, терпимую из снисхождения и — что делать! — неизбежно по новейшим европейским капризам и модам. Но в течение немногих десятков лет дела сильно переменились, и то, что было слабо и маловажно, превратилось в силу и значительность. Некто Арнольд писал в 1860 году в „Московском вестнике“, в своей статье „Несколько слов о русском искусстве и его критиках“: „Теперь задача первой важности в том, чтоб дельной эстетической критикой руководить запутавшегося, часто еще только начинающего молодого художника и недоумевающую публику“. Слышите ли: художник уже запутался, публика уже недоумевает: куда девались прежние блаженные времена, когда всюду царствовали мир и согласие, когда между публикой, художником и критикой никаких не слыхано было раздоров и розни, когда все думали в одну ноту. Вот какой враг для слишком многих мысль и пробуждающееся сознание. Агу его, агу!

Вся беда была в том, что искусство, как-то, наконец, проснувшись, не довольствовало даже тем, что тронул и копнул Федотов. При всей талантливости его, при всей новизне его почина, при всей правде взятого им так неожиданно материала, у Федотова был один важный недостаток: стремление к „моральным урокам“, к „очищению нравов посредством искусства“, к наставлениям и проповедям дядьки и — к карикатуре. Все это было очень плохо и несчастно. От сотворения мира и до сих пор искусство никаких нравов не исправляло и ничьих безумств и дикости не уничтожало. Искусство и самое лютое насилование жизни, самое свирепое искажение ее всегда очень хорошо уживались вместе, рядышком. Но только те художники, которые, по неразвитости или слабости мысли, брались за задачу исправления нравов, ничего иного не достигали, кроме того, что обесцвечивали свой талант и разжижали свои произведения. Гогарт был по натуре человек необыкновенно талантливый, но почему он так холоден и скучен? — оттого, что он более всего хлопотал о „наставлении“ и „морали“. Кто такими задачами наполнен, тотчас становится искусствен, натянут и придуман. Вот именно это-то, немножко гогартовское, направление и было ахиллесовой пятой Федотова. Лишь в двух лучших своих произведениях: „Утро чиновника“ и „Сватов-

ство майора“, он удержался от морали и прямо рисовал сцены из действительной жизни и ни о чем другом не задумывался → везде в остальном, что им сделано, проглядывают поминутно мотивы посторонние: то сентиментальность, то некоторый идеализм, то карикатурность, но всего чаще нравоучение. И это-то и помешало ему развиться до истинной ширины и подняться на ту высоту художественности, к которой по натуре своей он был, казалось бы, способен. По словам столь близкого его приятеля и биографа Дружинина, он одно время стал задумываться о создании „Мадонны с младенцем Иисусом“ и для этого искал везде вокруг себя „неземной красоты в лицах“. Плохой знак для истинного реалиста, ищущего прежде всего именно всего только „земного“, „правдивого“ и „действительно существующего“ в жизни. Вспомним, что когда Перов, другой такой же реалист по натуре, как и Федотов, впоследствии точно так же задумался о „мадоннах“ и даже стал писать их, многие люди, прилежно следящие у нас за ходом искусства, тотчас указали публике на то, что с Перовым совершается поворот в иную сторону и что тут добра для его таланта нечего ждать. Эти слова, как известно, к несчастью, оправдались. Масса рисунков и экзисов Федотова заражена была, особенно в последнее его время, то некоторою идеальностью, то карикатурой и нравоучением, а потому для искусства никакой важности не имеет. Но именно это-то худое и фальшивое, что, к несчастью, существовало в направлении Федотова, многим нравилось, „примиряло“ с тою неуместною правдою и силой, которая составляла главный в нем элемент, и позволяло сквозь пальцы милостиво смотреть на лучшие создания Федотова. „Какие добрые намерения! Как он хлещет пороки!“ — говорили многие и совершенно спокойно любовались на Федотова, конечно, очень хорошо чувствуя инстинктом, что всякая сатира и карикатура — невинные пустяки, которые ни к чему не ведут и только слегка всех потешают, которые ничуть вглубь не прохватывают, ничего не изменяют и у публики, и у тех, против кого они направлены. Все с удовольствием выслушивают нравоучение, прячутся за него, как за каменную гору, и тут же сейчас, поворотившись к нему спиной, продолжают свое дело попрежнему. Федотов этого не понимал и придавал высокое значение своим „нравоучениям“ и „карикатурам“: он даже затевал одно время издавать карикатурный журнал (который, конечно, никогда не привел бы ни к чему путному, кроме праздного скалозубства и еще пущего измелечания таланта), а что касается до нравоучения, то он последнее время своей жизни все мечтал попасть в Лондон и поучиться у Гогарта (именно у которого учиться ему было и не надо, и вредно), старался навязывать его двум лучшим своим созданиям: „Чиновнику“ и „Майору“; из рассказов Дружинина мы узнаем, как много Федотов хлопотал в этом смысле в разговорах с друзьями и как эти последние не могли его переубедить.

Наследники Федотова не хотели продолжать в том же смысле, как он. Они не хотели довольствоваться одними только его задачами, стали раздвигать их рамки, а по большей ширине и многосторонности своей натуры даже никогда и не задумывались о нравоучении и карикатуре. Вот это-то и не было им прощено „критикой“. Публика — та почти всегда добродушна и непосредственна, она меньше рассуждает,

нередко ошибается, но больше чувствует и прямо в себя воспринимает. Художественные „критики“ наши — те в большинстве случаев ничего не чувствуют, ничего в себя прямо не воспринимают, в тысячу раз чаще ошибаются и только охраняют существующее и давно заведенное. Когда выдвинулась, после Федотова, новая наша школа реалистов, они скоро увидели, что тут дело идет уже не о легких, поверхностных карикатурах и насмешках, что наши художники уже не о праздных „красотах“ и побрякушках заботятся, а страшные глубины и правды жизни принимаются раскапывать и на свет выносить, — вот и начались походы против нового искусства. Тот самый Федотов, который стольким прежде казался страшен и беззаконен, выходил уже теперь ортодоксален и правилен, выходил человеком „в меру“, выходил художником, которого можно ставить в образец новым своевольникам и дикарям. Стали выдвигаться даже такие писатели, которые попробовали уверять, что у Федотова невозможно искать никаких „трагических мотивов“, которые именно так чувствительны были для большинства зрителей. Один¹ уверял, что этого Федотову „и во сне не снилось“, что такое толкование не более как „лживо“ и „видеть трагедию в „Утре чиновника“ или в „Сватовстве майора“ способен разве какой-нибудь изувер“ („Вестник изящных искусств“, 1884, вып. 2). Замечательно близорукий и ограниченный взгляд! Как будто нам нужно свидетельство самого живописца для того, чтобы знать, как смотреть на его картину, и как будто никто, кроме изувера, не способен понимать страшные, трагические безобразия еще недавней русской жизни, когда они будут слегка прикрыты мелкими спокойными подробностями ежедневной равнодушной жизни. Но, выгораживая Федотова от всего сильно хватающего за душу, от всего сильно потрясающего, тщательно оберегая от таких беззаконий его „комедию самых вульгарных житейских мотивов“, иные из числа врагов, или по крайней мере непонимателей новой нашей художественной школы, корили Перова и его товарищей тем, что они, хотя и наследники Федотова, но „не заимствовали от него ни юмора, ни теплоты, что они сухи, грубы, прозаичны и холодны“ („Гражданин“, 1883, № 34, статья „Разговоры об искусстве“). Да, Федотова не было уже больше на свете, и его талантливейшие произведения давно оказались безвредными, а эти — все живы и еще бог знает, что, пожалуй, затеют в своих картинах!

Известное дело, ведь искусство должно быть поставщиком красивых и ласкающих глаз пустячков или ложной риторики, а эти невежи — что они такое задевают на своих полотнах? Совсем неприлично для наших гостиных. Один из первых негодующих, художник Микешин (творец памятника тысячелетию России), писал в 1862 году: „Нынешние выставки стали наполняться исключительно произведениями, *со всем жаром* выхваченными из живой действительности, да иногда выхваченными так, что их нельзя допустить на выставку, не оскорбляя нравственного чувства посетителей, как это случилось в недавнее время с картиною новейшего направления г. Перова („Крестный ход“). Художник вынес свою картину из зал Академии на постоянную выставку (Общества поощрения художников), но и там он принужден был снять ее, чему

¹ Н. Д. Ахшарумов. — В. С.

причиной было отталкивающее содержание картины, имеющей претензию изображать порок...“ („Современная летопись“, 1862, № 44). Этим частным порицанием г. Микешин не ограничился: он возносил свой взлет до самых широких обобщений и пугался за всю вообще будущность русского художества, коль скоро оно раз ступило на ложную дорогу. „Страшно за искусство, — говорил он, — когда нравственная тина и подонки будничной жизни, во всей их отвратительности, лелеются новейшим поколением художников и служат предметом их любви и восторгов, и так как подобное содержание картин для большинства публики несравненно знакомее, доступнее и занимательнее „Илиады“, „Одиссеи“ и истории, то и понятно, что такой живой действительности тысячи рукоплещут, а молодые художники, ободряемые этим легким успехом, отыскивают взапуски сюжеты один другого грязнее. Спрашиваю, кто решится продать или подарить такую картину в порядочное семейство“ („Современная летопись“, 1862, № 49).

Таких охранителей доброй нравственности и печальников за семью и искусство было у нас немало, и пока целые толпы публики беззаботно и радостно восхищались талантливыми картинами Перова и его смелых товарищей, „критики“ брюзжали, сердились и пробовали сбить массу с толку. „Художники, обратившиеся к жанру, — писала „Иллюстрированная газета“, — думают, что достаточно изобразить старуху, пьяного мужика, девушку у окна или своих собратьев в разных невыразимых позах и костюмах, чтоб вышел жанр. Без идеи, без юмора, иногда поднимающегося до драматизма, не выйдет жанра, поставь фигуру хоть кверху ногами...“ („Иллюстрированная газета“, 1865, стр. 302). Кто не видал всех этих картин собственными глазами, наверное, подумает, на основании таких статей, что у нас, в новых картинах, и в самом деле ничего нет, кроме бесцельных каких-то безобразий и нелепостей. Но как же удивится этот читатель, когда увидит самые картины и найдет там не пьяных только мужиков и баб, а сцены из настоящей современной жизни, полные самого разнообразного содержания и значения. С каким он презрением подумает тогда о людях, которые до того мизерны, близоруки и испорчены, что видят буквы и не видят слов, поражены частными подробностями и слепы к великому общему, ничего не понимают в широком, трагическом, великодушном или скорбящем духе, вложенном в картину.

Такие бедные люди изъяснялись иногда, по поводу нового русского искусства, в следующем роде: „Говорят, что живопись быта обыденного, или жанра, у русских художников процветает более, чем другие роды искусства. Можно в этом усомниться. Если нельзя отказать нашим художникам в талантах и в мастерстве писать, то почти везде приходится жалеть о недостатке вкуса, образования, даже просто воспитания. Когда наши жанристы берут, например, сюжет сатирический, для осмеяния какого-либо порока, то уже этот порок они выводят в том открытом, наглом положении, в каком он находится в действительности и где он отвратителен; оттого и картина сатирика-живописца вовсе не смешна, а напротив возмутительна...“ („Биржевые ведомости“, 1865, № 234, статья Н. Дмитриева). Вот так, по крайней мере, лучше — прямо начистоту! Что отвратительно в действительности, то не должно быть отвратительно в картине. О нет, совсем напротив! Оно должно быть только „смешно“, оно должно приятным образом забавлять. Ну вот это-то и интереснее всего было узнать нам.

А то, на что это похоже: представлять кистью и красками вещи так, как они „находятся в действительности“! Само собой разумеется, на такую низость способны только эти вон наши безвкусные, необразованные, даже просто невоспитанные художники! То ли дело те тонкие деликатные картины, которые у нас так долго существовали раньше этих безобразников и на которые никогда никто не жаловался: „Сельский отдых“, „Крестьянское семейство перед обедом“, „Шашечная игра“, „Девочка с тамбурином“, „Спящий пастушок“, „Купальщица у ручья“ — вот оно, вот оно, настоящее искусство, кроткое, мирное, умное, благовоспитанное!

Но было открытено в те времена, конечно, не один г. Дмитриев: другие высказывали еще другие претензии. Серов, тогда еще не композитор, а только музыкальный критик, вздумал в 1858 году („по специальному поручению своего редактора“, Раппопорта) написать обзор академической выставки 1858 года и выразил тут недовольство Перовым и вообще новым направлением русской живописи в следующем виде, точь-в-точь „специалисты“ Дмитриевы и все им подобные: „Маленькая картина Перова „Приезд станového на следствие“ исполнена отчетливо и очень удачно — но... сюжет! Бедный молодой парень со связанными веревкой руками перед испытующим взором станového и писаря; тут сотский и еще баба какая-то. В искусстве дорого не „что“, а „как“ — это аксиома; однако надобно же оставить хоть маленькую долю поэзии и в самом выборе сюжетов. И Тенирс и Ван-Остаде никогда ее не изгоняли вовсе из своих грязноватых по содержанию картин. Там было добродушие, была веселость, элементы весьма поэтические. Когда же, как в „реальном“ направлении литературы нашей, поэзия в решительном недочете, решительно исчезает за дагерротипностью, это — протест, польза, мера благочиния, это — бичевание, врачевание, как угодно, только уже не искусство, а с дальнейшим преуспеянием такой тяжелой антипоэтичности, академии, музеи, театры и концертные залы пришлось бы закрыть, как здания „неподходящие“, бесполезные“ („Музыкальный и театральный вестник“, 1858, № 18). Художник брюлловских времен, неисправимый классик и писатель, скульптор Рамазанов, высказывал против Перова в Москве точно такое же благородное негодование, какое против него высказывал в Петербурге скульптор Микешин: „У г. Перова, — писал он, — что ни картинка, то тенденции и протест... Его „Сцена у фонтана“ — натяжка. Его „Чаепитие в Мытищах“ — картина с ярко выраженной тенденцией, изобличением и протестом... У нас все заразилось тенденцией: роман ли, повесть ли, театральная ли пьеса, картинка ли, все создается по новейшему рецепту, первоначально прописанному петербургскими журналами, а потом распространяемому и в сфере образовательных искусств усердными прогрессистами-фельетонистами. Часть наших меценатов, образовавших свои взгляды и вкусы на журнальных и газетных статьях последнего времени и раздражающихся их воззрениями, естественно способна поражаться преимущественно пикантными, извращающими душу жестами и платить за них щедрою рукою... Здесь уродливый, безобразный рисунок, карикатура, утрировка нестерпимы и имеют что-то отталкивающее. Нельзя не пожалеть, что зрелые художники тратятся на такую пошлость... Это есть направление, общее всем жанристам, направление, отличающееся каким-то полицейским

характером и заставляющее их, подобно сыщикам, обнаруживать перед обществом скандальные, возмущающие душу сцены... Не лучше ли художнику трудиться во имя чистого искусства, покинув ложный путь тенденций, пряных сюжетов, вымученных эффектов?" („Современная летопись“, 1866, № 6).

Вот как давно уже гуляет у нас в художественной критике слово „тенденция“, до такой степени нынче фаворитное и драгоценное. Оно собою изображает нечто страшное и зачумленное, оно пришло на смену прежнего „вольтерьянства“ и „фармазонства“ и в своей зловредности почти равно самым ужасным язвам: „вольнодумству“, „либерализму“ и „социализму“. Гнуснее и безобразнее „тенденции“ уже ничего на свете быть не может для искусства — это вам тотчас же скажет всякий благомыслящий человек. Но ведь на деле это все не что иное, как только китайские пугала. Кто хоть на единую секунду обратится к своему здравому смыслу, почувствует, что тут налицо все только притворство, фальшь или же грубое непонимание, а создания, клейменные у нас презрительной кличкой „тенденциозных“, они-то именно и есть те самые, которые одни должны „существовать в искусстве“. Тенденцией обзывают „содержание“, когда оно правдиво, истинно, глубоко, когда оно взято из существующей, настоящей, глубоко затрагивающей современной действительности. „Все это ваше, может быть, и существует взаправду, — говорит часто зритель (и особенно часто „критик“) художнику, — да ты-то не рисуй мне этого. Такие картины меня только беспокоят, они меня расстраивают! Мало ли что есть на свете щемящего, нелепого, возмутительного, страдающего, трагического, ужасного — да мне-то что до этого? Искусство — это цветочные букеты и гирлянды. Я хочу, чтобы оно потешало меня, чтобы оно ничем серьезным не обременяло меня, чтоб оно щекотало мне приятно в носу, вроде как духи модные, а ты с чем ко мне пристаешь? С „правдой“ какой-то? Да мне какое до нее дело?“ И вот, чтобы избавиться как-нибудь от этой столько беспокоящей правды, выставляют вперед всемогущее лекарство, слово „тенденция“, и когда это сделано — всему уже конец, и толковать больше нечего. Искусство должно быть „чисто“ (т. е. с полным отсутствием содержания или с содержанием ничтожным, нелепым, выдуманным, нестерпимо глупым). А если оно не таково, если художник, проникнутый страстным горячим ощущением трагедий, безобразий или нелепостей, совершающихся перед его глазами, нарисует все это на полотне, ему тотчас кричат: „Тенденция! Тенденция!“ и беспокойно закрывают глаза на „оскорбительную“ для них современность. О, тогда искусство уже не чистое, оно возмутительно, оно скандально, оно безобразно, оно пошло! И никто не хочет понять, что скандально, безобразно и возмутительно; напротив, именно то искусство, которое зовут „чистым“, „настоящим“, которое ставят в пример; что именно оно-то и полно неправды, условности и возмутительности; что оно годно для детей, а не для взрослых. Но слишком всемогуща привычка, долгая дрессировка, прививка, воспитание, — и вот все с суеверным почтением и преданностью смотрят на тысячи таких созданий старинного искусства, которые никакого почтения и восторгов не стоят.

Впрочем, не все повально „критики“ жаловались на „страшную“ тенденцию. Находились иной раз критики с меньшими претензиями.

Так, например, один художественный критик „Отечественных ‘записок“ жаловался на Перова с совершенно своеобразной и курьезной точки зрения. Он признавал, правда, Перова художником „высокодаровитым“, но объявлял, по поводу первой передвижной выставки („Отечественные записки“, 1871, т. 199), что этому живописцу „вредит известная доля преднамеренности в картинах. Особенно заметен этот недостаток в новой его картине „Охотники на привале“. Все фигуры прекрасные, каждая сама по себе; но взятые вместе, производят впечатление не вполне доброкачественное. Как будто при показывании картины присутствует актер, которому роль предписывает говорить: вот это лгун, а это легковерный. Таким актером является (в настоящей картине) ямщик, лежащий около охотников и как бы приглашающий зрителя не верить лгуну-охотнику и позабавиться над легковерием охотника-новичка. Если б Перов устранил ямщика, картина не потеряла бы, а выиграла бы“. Спрашивается: может ли итти дальше художественное непонимание и навязывание художественному созданию таких мотивов и намерений, которых там и следа нет?

Вообще же говоря, наша художественная критика не раз бывала как будто непрочь от настоящей правды в созданиях искусства, одобряла ее, похваливала слегка, но, если взглядеться попристальнее, часто было можно увидеть, что тут настоящих симпатий к предмету нет. Вот два примера из числа множества других.

Один из самых талантливых и блестящих товарищей Перова, Прянишников, выставил в 1865 году превосходную картину свою: „Гостиный двор в Москве“. Это, конечно, один из лучших перлов всей русской школы, по глубокой психологии, по выражению потрясающей трагичности. И что же? Почти все наши „критики“ похвалили эту картину, но почти все же с такими оговорками и дополнениями, которые делали эти их похвалы равными нулю. „Писана эта картина недурно, — объявили „Биржевые новости“, — фигуры характерны, физиономии выразительны; за всем тем картина возмутительна и свидетельствует о неразвитости в художнике не только эстетического, но и нравственного инстинкта... Вся картина производит неприятное впечатление, даже возмутительное, а уже это отрицает в ней всякое художественное значение: в ней пренебрежены нравственные законы... Рядом с отвратительным надо всегда ставить что-нибудь чистое“. — Значит, чтоб понравиться тонкому, нежному и благовоспитанному „критику“, во-первых, надо было бы вовсе не рисовать кротких и смирных по виду, очень обыкновенных на взгляд, но в корне истинно безобразных, холодно-жесточких лавочников, потешающихся стариком-чиновником, пляшущим перед ними за несколько копеек на водку, — а если уже рисовать, то нарисовать тут же подле что-нибудь смазливое, сентиментальное, припомаженное по форме или чувству, чтоб смотреть было приятнее. Каков молодец автор! Точь-в-точь тот критик, который жаловался на Верещагина, зачем тот рисовал во всей правде ужасы болгарской войны, зачем не рисовал тут же ничего такого, что „успокаивало бы“ г. критика!¹ Вот как крепки и прочны в своих премудростях наши „критики“, вот как они через десятки лет подают друг

¹ „Новое время“, 26 февраля 1880 года, № 1436. — В. С.

другу руки от всей полноты своего чистого, благородного, доброжелательного, высокого сердца!

„Голос“, тот до такой степени уразумел необычайную талантливость и значительность для нашего искусства такой картины, как „Гостинный двор“ Прянишникова, что объявлял устами своего фельетониста, что выставка того года (1865) „несчастливая“, „плачевная“, что „нет слов для выражения того негодования, которое закипает при выходе из Академии художеств“. Выставка эта, о которой „не стоит даже давать подробного отчета“, есть только выражение полного „упадка“ нашего искусства, а все сюжеты выставленных картин — „дребедень“. Всему этому нечего удивляться, когда вспомнишь то, что „Голосом“ высказывалось вообще о жанре. „В картинах жанра, — говорил он в 1864 году, — на прошлых выставках проглядывало то же отрицательное направление, которое господствовало в литературе. Являлись преимущественно картины, изображающие отрицательную сторону русской жизни, даже просто безобразную ее сторону. Нет слова, подобные картины имеют совершенно законное право существования, но преобладание у нас этой полукарикатуры в жанре не объясняется ли тем, что отрицательная сторона жизни, а тем более всяческие безобразия, выдаются рельефнее, вследствие чего они доступнее и для наблюдения, и для воспроизведения на полотне? Нам кажется, что, если поразобрать построже, этого рода картины представляют собою великую бедность таланта, но останавливают на себе внимание посетителя выставки исключительно лишь рельефностью сюжета“ (1864, № 337). Итак, тут налицо только полукарикатура, бедность таланта! Вот все, что „Голос“ находил у тех русских художников, которые посвятили свою кисть действительной жизни и правде. В этом „Голос“ не отставал ни от кого из прочих газет и рецензентов: он был очень современен.

Другой пример. Когда Владимир Маковский написал самую талантливейшую и значительнейшую картину свою, „Осужденный“, то, кроме немногих людей среди публики и критиков, почти никто не оценил ее по достоинству. Большинство вовсе не поняло, что эта картина — одно из лучших созданий новой русской живописи. Так, например, „Голос“ ограничился только сухим и казенным отзывом, что картина эта „как нельзя более удачный по типам и экспрессии жанр“ (1879, № 58), а все московские газеты отозвались о картине хотя и с известной похвалой, но поставили неизмеримо выше ничтожную, поверхностную и во многом фальшивую картину К. Маковского „Русалки“. Все они признавали ее высшею и значительнейшею картиной всей тогдашней передвижной выставки. Так, например, „Русские ведомости“, восхищаясь „крайне эффектным освещением, грацией и красотой“ „Русалок“, объявляли только, что в „Осужденном“ лица очень типичны (1869, № 92). „Московские ведомости“, находя „Русалок“, несмотря на некоторые недостатки, „явлением в высшей степени отрядным, при характеристическом для нашего времени бессилии русской художественной фантазии“, холодно признавали „Осужденного“ картиной, написанной мастерски, и одним из лучших произведений на тогдашней передвижной выставке в Москве. Но всего любопытнее вышел отзыв „Современных известий“. Эта газета распространилась только о том, что главное действующее лицо есть результат кабаков. „Пройдите мимо красной вывески и послушайте содома, творящегося

под нею. Это кормильцы и успокоители старости родительской; это пчелки, откармливающие кабацкий люд; это сюжеты для повышения следователей, красноречия прокуроров и защитников; это модели для драматических картин таких дерзких художников, как В. Маковский, осмелившийся нарушить душевный покой зрителя, только что отошедшего от „Русалок“ К. Маковского — капитальнейшей картины выставки“. Писатель „Современных известий“, конечно, не оставлял без известной похвалы и „Осужденного“, но насколько же более восхищался „роскошным соединением фантазии с материей“ и т. д. в „Русалках“.

VI

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

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

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

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

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

сказали в эту минуту те люди, которые ранее того всего более требовали картин религиозных и „высоких“, что сказали классики и консерваторы? Они пропустили мимо глаз все, что было в картине хорошего, талантливое, и только стали жаловаться на нарушение „общепринятых преданий“, на неуважение прежних „великих образцов“. „Эта картина не что иное, как жанр, — восклицала газета „Весть“, — она представляет сцену после ужина нескольких евреев, из которых один представляет собою главу одной политической партии, существовавшей в Иудее. Книга Ренана — явление, сходное с картиной Ге: то же отрицание божественности, тот же материализм, но у Ренана — более стремления к идеальности. Нет ни правдоподобности, ни естественности, ни историчности... В нашем обществе заметно сильное негодование против этой картины...“ Вот что говорилось в Петербурге, конечно, не всеми, но очень многими. В Москве тоже не обошлось без значительного негодования, уличений в измене против добрых преданий. Погодин писал в „Московских ведомостях“ (1864, № 90): „Нет, это не тайная вечеря, а открытая вечеринка. Несколько евреев только что оставили трапезу. Двое поссорились. Один выходит с каким-то дурным намерением, другой задумался о происшествии, в недоумении. Божественного в лице у него ничего нет. Прочие в испуге: как бы не случилось чего, но не имеют силы остановить уходящего... Картина Ге обличает замечательный талант. Ге обещает нам хорошего мастера, но если он посвящает себя духовной живописи, а не житейской, то мы смеем ему напомнить, что великие творцы новой европейской живописи: Леонардо да Винчи, Рафаэль, Корреджио, Гвидо Рени, Доминикино, Гверчино, черпали свое вдохновение не в том источнике, к коему, повинуюсь духу времени или, может быть, только увлекаемый потоком, обратился Ге...“

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

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

ник, гоняясь за новизной (?!), впал в некоторую несообразность, избразив на первом плане Иуду Искариота, а самого Христа едва заметным (!) между учениками (!)". Всего лучше и характернее было общее заключение „Голоса“: „Современный реализм только вредит (нынче) религиозным картинам!“ Это было мнение, диаметрально протиположное тому, какое было высказано при первоначальном появлении картины. Что тогда ставилось в похвалу, то шло теперь в упрек.

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

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

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

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

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

Правда, у нас произносились иногда суждения несколько иного рода об „исторической“ новой нашей живописи, но и в тех не найдешь много утешения. Вот взглянем, например, на то, что прежде говорилось у нас о Шварце. Вначале, при жизни этого художника, „критики“ наши относились к нему довольно сочувственно, похваливали его, так что сам классик и академист Рамазанов находил картины его „прекрасными композициями, со счастливым расположением живописных пятен, с археологическою верностью“; находил, что „Шварц в последние свои годы делал огромный шаг вперед, после первых попыток своих, исполненных ума, фантазии и близкого знания истории...“ („Современная летопись“, 1866, № 38). После смерти Шварца, в 1869 году, о нем вдруг замолкли, его забыли. О нем утвердилось такое мнение, что это был скорее талантливый дилетант, чем настоящий „художник“ и настоящий „исторический живописец“. Ему, дескать, еще много для того недоставало. Он был еще только живописец-археолог. В таком смысле очень решительно и определенно высказалось, в 1880 году, „Живописное обозрение“. В начале статьи шли великие похвалы Шварцу. „Шварц принадлежит, — говорил этот журнал, — к числу самых оригинальных художников русской школы живописи. Его картины из русской истории поражают даже и теперь полным отсутствием всякой условности, которая так упорно держится в так называемой исторической живописи... Шварца можно считать настоящим основателем русской исторической школы в живописи. Все условное, официальное, фальшивое, сочиненное было им окончательно и бесповоротно отброшено. В его картинах и рисунках мы изучаем русскую историю не в ее официальных представителях в момент их официальных исторических функций; мы изучаем ее в полной и непосредственной жизненной правде, в действительной обстановке, в нравах, обычаях, костюмах, типах архитектуры; вся жизнь народа, схваченная в известный момент его культуры, воскресает перед нами с такой жизненной правдой, о которой до Шварца невозможно было предполагать в историческом жанре...“ Ну, вот и прекрасно. В этих правдивых словах, высказанных точно будто бы истинным глубоко чувствующим и понимающим художником, обрисовано почти все самое существенное, что есть в таланте и художественной физиономии

Шварца. Но тотчас же потом (какое разочарование!) следует вторая половина приговора, которая самым коренным образом уничтожает первую: „Усидчивое и специальное изучение летописей и древних памятников, иногда не вполне усвоенное (?), не переработанное в художественную форму, по временам слишком видно в картинах Шварца. Они поэтому носят на себе характер археологический. Приходит невольно на мысль, что художник гораздо более озабочен археологической точностью, чем художественным впечатлением, что искусство служит для него лишь средством для распространения историко-археологических знаний (?!)... Шварц впал в ошибку, противоположную италянизму. У Шварца художественная правда, художественный идеал отодвинуты на второй план, на первый же выступает голая археология, не только не прикрашенная, но не вышедшая даже из сырого вида...“ Итак, все, что есть самого глубоко исторического и психологического у Шварца в типах, сценах, позах, выражениях лиц (картон „Иван Грозный у тела убитого сына“, „Иван Грозный с опричниками“, „Царский поезд по монастырям“, „Иностранные посланники в посольском приказе“, „Никон в Новоиерусалиме“ и т. д.), все это не что иное, как только археология? Все это „сырой вид“? Какой еще другой более „настоящей“ истории нужно писателю „Живописного обозрения“? И где, у какого народа, в какой школе он видал картины более „исторические“? Просто недоумеваешь.

В итоге выходило, следовательно, что и Ге с Флавицким, с одной стороны, и Шварц, с другой стороны, — все еще не то, неудовлетворительны! Как ни кинь, все клин. И „серьезные“ сюжеты тоже оказывались, в конце концов, неудовлетворительными. То-то оно-то, говорила публика и критика, да все не тот „взгляд“, не то „направление“! И вот в них-то, значит, вся и суть дела была. Надо было для массы (и ее „критиков“) побольше ординарности, всего принятого и условного, всего, что не выходит за пределы старинных привычек и преданий. Кажется, не может быть сомнения в том, что всегда для большинства были бы самыми желанными, самыми удовлетворительными художники вроде, например, Брюллова, потому что при внешней талантливости и виртуозности у них оказывалось бы всегда все, что требуется: и „возвышенность“ сюжетов, и достаточная „серьезность“ направления, и „истинно исторических“ картин сколько угодно, и легкомысленнейших, поверхностнейших, ни до чего в самом деле не затрагивающихся „жанров“ — тоже вдоволь, наконец, фальши, условности, отсутствия природы, ложного, театрального выражения — целые горы. И действительно, художественный критик „Гражданина“ однажды именно так прямо и объяснил, что „новое русское искусство многое утратило из того, что было приобретено в предыдущую эпоху. Струя драматическая очень ослабела со времен Брюллова“ („Гражданин“, 1882, № 83). А, вот в чем дело! Вот кто нужен, вот где вся правда, поэзия, история, истинное выражение. Недаром же в самое последнее время один из писателей „Вестника изящных искусств“ (1884, вып. 2) ревностно вступался за все фальши и кривизны Брюллова и ставил его на одну доску с Пушкиным. И это — нынче, после всего созданного новым, истинным, правдивым нашим искусством! Нет, видно ничто не способно исправить поколения, выросшего на старой лжи и пропитанного ею до мозга костей!

VII

Но новое поколение художников не слушалось никаких ретроградных воплей, не боялось нарушать небывалые „художественные законы“ и твердо шло своей дорогой. В сравнении с прежними нашими художниками эти художники были совершенно иными людьми. У них уже более не было прежнего равнодушия и неразборчивости, им не все равно было, что писать, что изображать, что брать задачами своих созданий. У них была своя цель перед глазами, а цель эта не мирилась с тем, что совершалось в действительности. Они не согласны были рисовать лживою кистью все только притворные счастья и благополучия, торжества и победы, грации и улыбки — они видели, что в действительности жизнь, в большинстве случаев, вечно состоит из чего-то совсем другого, щемящего и мучительного, из бед и нелепостей, и эту горькую правду они стали передавать на холсте. Не только все лучшие и значительнейшие новые наши художники, но вообще наибольшее количество наших художников нового времени были, по натуре своей, или трагики, или юмористы, иногда и то и другое вместе, — значит, понятно, что они не могли уже более довольствоваться праздными или равнодушными задачами своих предшественников. Отвернувшись с презрением от фальшивых и притворных идеальностей, они всеми силами души и таланта искали правдивости и жизненности сюжетов, истины типов, сцен и выражений. Новое поколение художников воспитывалось уже не на Державиных и Бенедиктовых, не на Марлинских, Булгариных, Кукольниках и Сенковских, а на Гоголе, Островском и Некрасове, Белинском, Добролюбове и Писареве; место литературных и социальных тем заняли романы „Кто виноват?“ и „Что делать?“ и множество сочинений крупных европейских мыслителей, явившихся тогда в русском переводе. Следовательно, еще с ученической скамьи им было душно и больно в прежних школьных рамках Академии с ее искусственными запретами и указами на творчество, с ее классической дрессировкой, опирающейся на античные статуи, картины старинных мастеров и задаваемые затхлые сюжеты. Пришла минута, когда им нельзя было дольше жить одною жизнью с Академией, и в 1863 году целая группа юношей ушла из нее вон, великодушно отказавшись и от золотых медалей и от всяческих академических званий и выгод. Спустя несколько лет Художественная артель превратилась в Товарищество передвижных выставок, и здесь сосредоточилось все, что только было между нашими художниками талантливого, думающего, независимого, светлого и прогрессивного. При прежних пенатах остались только люди темные, узко эгоистичные или пронырливые. Новая школа стала быстро расти и в немного лет создала целый ряд созданий, не только истинно талантливых, но еще самостоятельных, своеобразных — и главное — в высшей степени национальных.

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

Про Художественную артель было запрещено печатать какие бы то ни было симпатизирующие отзывы и соображения, как про какой-то непристойный и непозволительный художественный бунт, — значит, в то время ничего и не было высказано об этом важном событии. Но в 1871 году для Товарищества передвижных выставок подобного запрета не могло быть, и тут всякий мог вполне высказать свое мнение. Что же оказалось? Некоторые журналы и газеты, как, например: „Дело“, „С.-Петербургские ведомости“, позже разные другие газеты и журналы (в том числе „Живописное обозрение“ 1880 года, „Русские ведомости“ 1883 года и т. д.) выразили величайшую симпатию к необычайному, небывалому у нас почину. „Дело“ напечатало даже статью, которой одно заглавие: „На своих ногах“ достаточно показывало, как смотрит журнал на чудесное предприятие горсточки смелых и великодушных юношей. Но большинство газет и журналов как-то так и не обратило особенного внимания на Товарищество и его цели. „Голос“ удивлялся, по поводу первой петербургской выставки Товарищества, тем, что только упомянул вскользь об этом нововедении без малейших комментариев: „Подвижная выставка картин, заменяющая обыкновенную ежегодную академическую выставку, отложенную до весны, не обширна по размерам, но далеко оставляет за собою прежние выставки“, — сказал „Голос“ (1871, № 332) и затем прямо перешел к рассмотрению самих картин. „Заменяющая!“ — вот все, что остановило на себе внимание газеты, а с нею, может быть, и множества ее единомышленников и поклонников. Но зато для иных выразителей общественного мнения передвижные выставки послужили даже предметом глумления и подтрунивания. Один журнал напечатал такие острые и умные соображения: „Полагая начало эстетическому воспитанию обывателей, художники достигнут хороших результатов не только для аборигенов чухломского, нарвчатского, тетюшского и других уездов, но и для самих себя. Сердца обывателей смягчатся — это первый и самый главный результат; но в то же время и художники получат возможность протереть свои академические идеалы с идеалами чебоксарскими, хотмыжскими, пошехонскими и т. д... А провинциальная пресса! Сколько она одна даст полезных указаний, с разрешения гг. начальников губерний...“ Журнал, признавший позволительным такое пошлое скалозубство над презренными провинциалами, конечно, недостойными поглядеть и одним-то глазком на то, что назначено самую природою собственно для глубоких и великих петербургских жителей, — журнал, признавший уместным остроумные насмешки над „академическими“ художниками (которые, как раз в эту минуту, протестовали против всего академического), этот журнал был, к величайшему изумлению, — „Отечественные записки“ (1871, т. 199). Еще того лучше: художник А. Ледаков написал впоследствии („Свет“, 1884, № 78), что „Товарищество передвижных выставок образовалось потому, что наши художники начали мечтать более о сборе входных денег, нежели о продаже своих произведений“, а М. Соловьев („Московские ведомости“, 1884, № 88), что это „Товарищество возникло вследствие недовольства нескольких художников административными порядками Академии художеств“. Может ли еще далее идти жалкое непонимание или злобное искажение фактов! Наконец, „Гражданин“ высказал по поводу тогдашней передвижной выставки (1884, № 10)

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

VIII

Конечно, относительно созданий новых русских художников высказано было до сих пор немало сочувствия, симпатии, доброжелательства и даже восхищения, не только со стороны публики, но иногда и „критики“. Почти никто не отрицал талантливости лучших, значительнейших наших живописцев — уверять в противном было бы уже делом слишком вопиющим и чересчур бросающимся в глаза. Но выражений недовольства, неудовлетворенности была всегда еще большая, громадная масса, и в разговорах публики, и в заявлениях прессы.

Как двадцать—двадцать пять лет тому назад, так вплоть и до сих пор не умолкают обвинения наших художников в необтесанности, необразованности, грубости, нелепости понятий, в презрении к Западу, нежелании учиться, выборе низкой, безобразной, природы, упорной склонности к сюжетам, низким и оскорбительным для „эстетического вкуса“, наконец, и в знаменитой, в страшной „тенденции“.

Художник А. Ледаков постоянно толковал об „упадке“ новой русской школы (так как всем ретроgrадам слишком колот глаза именно ее быстрый рост и могучее неудержимое развитие); он уверял даже, что после одиннадцати лет существования у Товарищества передвижных выставок оказалось, по части жанра и русской истории, всего только две картины: „Охотники на привале“ Перова и „Царевич Алексей перед Петром I“ Ге. Все остальное, конечно, оказалось для А. Ледакова никуда не годным (очень многие между картинами он прямо признавал „позором“ нашего искусства). Он старался также защитить от общих насмешек академического преподавание „по букварям, давным-давно съеденным мышами“; он горой стоял за мифологические и классические программы, уверяя, что вне их нет спасения учащемуся художнику; он с гневом отмечал в каждой новой картине новых художников „пересол реализма, неуменье рисовать, неуменье писать, неуменье сочинять“. Он с униженным, рабским почтением указывал на Европу и ее художественные мнения „на общечеловеческом рынке, вдали от наших кислых щей“ и с великим остроумием и едкостью восклицал: „Если мы возьмем такие оригиналы, как российские Маланья и Феклы, кисти гг. Ярошенко, Репиных, Васнецовых и К^о, и поставим их рядом с луврской мадонной Мурильо, сикстинской Рафаэля или картину „Взятие божией матери на небо“ Тициана, и будем сравнивать с такими оригиналами, то, конечно, они окажутся совершенно нереальными и непохожими на такие оригиналы, как Фекла и Маланья. Но потому-то такие произведения и прекрасны, потому-то они так неотразимо действуют на душу человека, что не похожи на Фекл и Акулин, прикованных к земле всюю греховною плотскою тяжестью, а уносятся перед глазами зрителя, как эфир, как горячая молитва в небесную высь“ („Свет“, 1884, № 72). О сюжетах искусства худож-

ник А. Ледаков изъяснялся так: „Современный жанрист должен брать современные сюжеты и не вдаваться в анахронизм. Сюжет Репина „Сдача рекрута“, конечно, не современен. Какое может составлять горе для крестьянской семьи сдача в рекруты при общей воинской повинности, при отмене телесного наказания, при краткосрочной службе, где рекрут из безграмотного делается грамотным и практически вообще в жизни? Так и своих „Булаков“ Репин написал тогда, когда пароходы уже сновали по Волге и бурлачество осталось только в предании“ („С.-Петербургские ведомости“, 1880, № 59). Глубину же своего понимания и тонкость своего вкуса художник А. Ледаков всего лучше, всего нагляднее доказывал тем, что в многочисленных своих статьях, рассеянных в „С.-Петербургских ведомостях“ и „Свете“, он предпочитал Дмитриева-Оренбургского и Поленова — Верещагину, ставил блестящие, но поверхностные и редко правдивые портреты К. Маковского, этого „могучего художника“, „неизмеримо выше“ изумительных портретов Крамского и других лучших наших художников; посредственные картинки (такие, как, например, „Отъезд“ г-жи Михальцевой) ценил без всякого сравнения выше совершеннейших и глубочайших созданий, таких, как, например, „Не ждали“ Репина („Свет“, 1884, № 74); наконец, г. К. Маковского, Бронникова и Поленова признавал „лучшими художниками“ всего Товарищества передвижных выставок („С.-Петербургские ведомости“, 1880, № 75).

Не один художник А. Ледаков раболепно млея перед Западом и, ожидая только оттуда и от всяческого подражания спасения русскому искусству, презрительно поглядывал на все созданное нашею новою школою. По этой самой части отличались тоже и многие нехудожники. Так, например, г. Боборыкин, среди своей всеобъемлющей литературной деятельности во всех возможных родах, уделял всегда немало места также и художественным статьям. Здесь он всего более посвящал страниц негодованию на дерзкое отступничество нового русского искусства от смиренной покорности западным преданиям, привычкам и вкусам. Г-ну Боборыкину ничего так бы не хотелось, как того, чтоб русские живописцы и скульпторы делали точь-в-точь то самое, что новые и старые итальянцы, французы, нидерландцы. Поэтому он и громил русскую художественную непочтительность, русскую самобытность, русское искание „содержания“ в картинах и скульптурах, русское несогласие на „искусство для искусства“, столь распространенное во всей новой Европе, на тесную связь русского искусства с русской литературой. Вследствие поверхностных привычек мысли, приобретенных им во время порхания по Европе, г. Боборыкин желал бы видеть насажденным у нас то, от чего открещиваются лучшие люди Запада и что у нас, слава богу, еще куда не привелось: бесцельное виртуозничанье и способность довольствоваться им одним в искусстве, помимо всего того, что во сто раз важнее этого виртуозничанья. Поэтому-то, по поводу двадцатипятилетия русского нового искусства, г. Боборыкин и способен был говорить вот что: „Мы можем теперь, без всякого национального хвастовства, сказать, что существует уже целая русская школа. Но вот это-то нарощение и вызвало в нашей художественной критике целое учение, в котором национальное чувство получило окраску, гораздо более вредную, чем полезную для развития нашей живописи... Давно уже раздаются у нас голоса

(к счастью, их у нас не особенно много) во имя самобытности, понимаемой чрезвычайно узко. Такой домашний, доморощенный протест вызван тем, что искусство (живопись) было слишком отгорожено от жизни. Художникам давалось чересчур академическое развитие... Но движение во имя большей жизненности искусства вовсе не наше доморощенное избобретение" („Живописное обозрение“, 1883, №№ 2 и 7). „Борьба против академии началась в Париже уже давно“, — говорит г. Боборыкин и в доказательство указывает на известный роман Гонкуров „Manette Salomon“ (где высказывают свои мнения художники 40-х, 50-х и 60-х годов), не сообразив, во всегдашнем своем легкомыслии, что стеснения всегда везде и во всем существовали и сопротивление им всегда, и везде, и у всех проявлялось, но всякий раз по особенным своим причинам и на свой особенный манер, а поэтому в этом деле никакие справки с другими местами и народами нам не нужны. Человек, на которого насел ломающий его медведь, кричит и защищается не потому, что так делали, может быть, раньше него другие, а потому, что ему больно и спастись хочется. При этом г. Боборыкин горько жаловался на то, что будто бы „теперь подрывается не только всякая академия, но и всякое систематическое развитие молодого человека под руководством учителя“, — обвинение, столько же у нас старинное, как и ложное. Никто никогда не нападал у нас на художественное ученье вообще. Непостижимо, как мог г. Боборыкин печатно объявлять, будто, по нынешним русским понятиям, „успехи мастерства, колорит, рисунок, изучение анатомии, артистическое воспитание, пройденное в музеях и мастерских Европы, — все это не существует“. Во всем этом, кроме жалкой клеветы на русских художников и сочувствующих им критиков, — ничего нет. Кто у нас нападал на ученье, нападал всегда только на ученье „школьное“, которое было и у нас столько же нелепо и вредно, как везде. Конечно, ни один талантливый и умный художник, ни один в самом деле мыслящий и образованный критик никогда не подумает отрицать потребности художественного образования, ученья, ни один еще не приходил к тем нелепым безумиям, какие приписывает им г. Боборыкин, повидимому мало понимающий то, что говорится во враждебном ему лагере новых русских художников. Никто из них никогда не думал, что вся Европа ничего не произвела по части искусства, кроме бездарности и ничтожества: чем выше человек надарен талантом и умом, чем он больше понимает в искусстве, после долгих годов изучения, сравнивания, любования, размышления, тем глубже и больше он ценит великих истинных художников прежнего времени, которых, для счастья человечества, было до сих пор немало. Но это еще не резон, чтоб слепо и по-рабски веровать во все художественные славы, какие только существуют на Западе (иногда совершенно понапрасну), и не сметь о них своего собственного суждения иметь. Нигде в Европе не найдется более горячих и глубоких ценителей не только Веласкеса, Рембрандта, вообще нидерландцев, испанцев (которые как-то особенно подходят к русскому духу, вкусу и складу), но и разных других великих художников Запада; но смешно было бы, под страхом грозной опалы, требовать от современных русских художников и критиков раболепной слепоты и неразборчивого поклонения многому такому, что давно отжило свой век и не годится более про-

светленному современному чувству и мысли. И г. Боборыкин может со всеми себе подобными вопить, сколько ему угодно, против неуважения „преемственности“ со стороны современников, — эти последние все-таки будут одно высоко любить и уважать, но другое и не любить и не уважать, хотя бы это были репутации в целую версту вышины.

Но есть один пункт, который более всего сказанного, более „неуважения“ к тем художественным авторитетам, которые уже теперь непригодны, более слишком малого фетишизма перед „преемственностью“ в искусстве сердит г. Боборыкина. Это — близкая связь искусства с литературой, или как он называет, „подчинение живописи литературным мотивам“. Он жалуется, что исходный пункт печального нынешнего учения о художестве — содержание! „Только то имеет цену, что написано на известную общественно-нравственную идею. Точно будто вся задача живописи сводится к тому, чтобы итти вслед за публицистикой и обличительной литературой... Пора, наконец, признать полную самобытность живописи и не делать из нее орудия для вещей, совершенно посторонних искусству...“ Каково! Мысль, негодование, жгучая боль, страдание, глубокая симпатия или антипатия к тем или другим явлениям жизни — все это „посторонние вещи для искусства“! Художник не должен никогда этого ни ощущать, ни выражать! Он должен быть только праздным шалуном формы, он должен баловать красками и линиями для того только, чтобы доставлять пустейшее „удовольствие“ дилетантам и приличное „рассеянье“ зевающей толпе. Литература должна делать одно дело, серьезное, важное, глубоко значительное, оставляющее по себе широкие борозды на обществе, — с искусства довольно и роли милого потешника и приятного развлекателя! Как будто живопись не родная сестра литературы и может нынче согласиться на ту низменную роль, какую часто играла прежде, особливо в последние два-три века! Как будто, сознав нынче свою мощь и права, она уступит их снова! „Произведения живописи должны восхищать нас не содержанием, а специально творческими достоинствами и приемами“, — говорит г. Боборыкин. Ну, пускай он так и думает, решая сам для себя, что это за творчество такое будет, которое не захочет знать никаких самых важных, самых глубоких, самых насущных и истинных задач жизни, которое отвернется от них всех ради одной „виртуозности“. Думая так, г. Боборыкин повторяет только устарелые французские воззрения, которые мы встречаем в той самой книге „Manette Salomon“ братьев Гонкуров, на которую он так любовно ссылается. Эти авторы (уже не от имени современных им живописцев, а от своего собственного имени) жалуется на „пагубное влияние французской литературы на французскую живопись 40-х годов“, тогда как именно это-то влияние всегда и везде было самое благодетельное, самое плодотворное, самое возвышающее, всякий раз, когда литература пробуждалась от обычного сна и полна становилась ощущения живой жизни. Так бывало не раз во Франции, так было и у нас в последние двадцать пять лет. Этим мы можем только гордиться, но, конечно, любителям ничтожного, немного, формального искусства это могло быть только невыносимо больно и оскорбительно. Оно им, в их чисто куриной слепоте, казалось даже антихудожественным. Г-н Боборыкин скорбит, что „наша публика до сих пор не воспитала еще в себе способности восхищаться самими приемами мастерства.

То, что французские критики на своем жаргоне называют „la pâte“ и „la brosse“, не способны приводить ее в восторг“. И слава богу! скажем мы. Лучшие французские умы и художественные критики давно жалуются на падение современного французского искусства, на его жалкую пустоту, в большинстве случаев вследствие отсутствия содержания, вследствие безумного поклонения одному виртуозничанью. Тургенев жаловался („С.-Петербургские ведомости“, 1881, № 310, статья г. Аверкиева „Представления Сарры Бернар“) на современное падение французской драматургии. „Совершенно ошибочно думать, что парижские театры стоят на значительной художественной высоте, — говорил он. — Для художника они скучны; они для него чересчур механичны. Пересмотрев множество театров, вам покажется, что весь вечер просидели в одном и том же театре: до того похожи друг на друга все эти любовники, любовницы, резонеры и т. д. Мало того, вам покажется, что во всех театрах играют одну и ту же пьесу: до того все они похожи друг на друга...“ Это самое каждому мыслящему человеку приходится сказать про современное французское искусство: кроме редких исключений, оно ужасно скучно, потому что чересчур „механично“, у него почти всегда полное отсутствие содержания, и только все оно состоит из „pâte“ и „brosse“, столько драгоценных сердцу г. Боборыкина. Но то, что мило г. Боборыкину, то еще не непременно мило и всем остальным русским. Ему, например, кажется, что „худого в том нет“, что г. Харламов „имеет манеру письма, близкую к великим мастерам портретной и жанровой живописи французской и испанской школ“, — а нам кажется, что „худого“ в том очень много, потому что мы не испанцы и не французы, особенно прежнего времени, почему и картины, и письмо их должны быть другие, свои, а не чужие, не во гнев будь сказано „преемствам“ г. Боборыкина. Это, впрочем, ничуть не мешает ему, если ему так нравится, писать романы и фельетоны в манере каких угодно французов. Ему точно так же кажется, что хорошо бы очень было, если б „наши художники, вместо „сюжетных жанров“, писали прямо с натуры (в том числе голых женщин, как сказано у г. Боборыкина несколькими строками выше), довольствовались типами, картинами домашней жизни, беря пример с великих голландских мастеров“. „Отчего бы и нам не пойти по следам Ван-Остаде, Тенирсов и Герардов Доу?“ — спрашивает он. Ответ очень прост, но только г. Боборыкину он никоим образом не может притти на ум. Оттого нам не надо итти по следам голландцев, что не надо итти ни по чьим следам, никому не подражать, никого не повторять и не обезьянничать, а итти своею собственною дорогою, какая перед нами лежит по условиям самой нашей народности, истории, национального духа, действительной нашей собственной жизни, а не чьей бы то ни было чужой; во-вторых, потому не надо нам итти по следам голландцев (если бы даже кто и вздумал допускать подражание), что эпоха голландцев — то было одно время, а нынче другое: что тогда было достаточно и впору, то теперь уже неудовлетворительно. Голландцы были великие мастера, и мы низко перед ними преклоняемся, но повторять их ничтожное или пустое содержание — теперь уже стыдно и непростительно. Можно радоваться и любоваться на даровитого ребенка, но подделываться взрослому под его взгляды и понятия — какой срам!

Г-н Боборыкин являлся у нас, по части искусства, всегда только выразителем плохих французских мнений и ходячих художественных предрассудков. По счастью, они не могли никогда, даже в самой легкой степени, привиться у нас. Они вовсе для нас непригодны.

Являлись иногда русские художественные критики, которые, на первый взгляд, как бы сочувствовали нашим художникам и их созданиям, но потом оказывалось, что собственно все похвалы были только учтивым подходцем. Так, например, неизвестный автор напечатал однажды в „Гражданине“ 1882 и 1883 годов целый ряд статей под названием „Разговоры об искусстве“, многими своими изречениями вовсе не похожих на „Гражданина“, ни на его писателей. Тут, например, говорилось: „Наше искусство сумело образовать хорошую самобытную школу, еще не богатую числом талантов и произведений, но уже заявившую себя такими серьезными успехами и такую жизненностью направления, что в ее будущности нет причины сомневаться... Мы считаем успехи русского искусства с 60-х годов громадными!“ Что за странность! Точно будто не „Гражданина“ читаешь и не его сподвижников! Особливо, если вспомнишь, что тот же „Гражданин“ незадолго писал, как и следовало ожидать, по поводу посмертной выставки Перова, что, кроме немногих исключений („Птицелов“, „Охотники“, „Рыболов“), все остальное у Перова стоит на уровне ученической работы, не лишенной силы и таланта, но еще не получившей той печати зрелости, изящного мастерства, которые дают картине значительное художественное произведение... Перову чувство изящного, виртуозность мастера давались всего труднее... Требование красоты, без которой картина не может считаться произведением искусства, повидимому, было ему совершенно чуждо. Он сух, холоден и, так сказать, элементарен... Он был преемник Федотова, от которого усвоил грубоватость письма, но не заимствовал его юмора и теплоты... При других условиях из него, может быть, вышел бы (!) превосходный жанрист. Но, поставленный вне всякого воспитывающего влияния, захваленный неумелой критикой именно за то, от чего ему следовало бы избавиться, стал киваясь на каждом шагу с антихудожественными течениями в литературе и невольно подчиняясь им, Перов остался на всю жизнь в положении талантливой ученика, не овладевшего техникой искусства... Подобно Репину, он представляет пример крупного дарования, пострадавшего от невозможных условий, в каких находилось искусство в период 60-х и 70-х годов. Это одна из жертв вандализма, внесенного к нам журналистикой и всеми веяниями так называемой „эпохи реформ“ („Гражданин“, 1883, № 36). А, вот это другое дело! Вот они, „Гражданин“ и его сподвижники, в полном соку и славе! Вот как им следует говорить, вот какими мы их знаем и обожаем. А то — „громадный успех“, „самобытная хорошая школа“ со значительной будущностью — на что все это похоже, с чем это сообразно? Однако, продолжая чтение, мы в этом ряде статей скоро открываем присутствие, во всей целости и нерушимой неприкосновенности, всего того, что принадлежит к настоящей натуре этого журнала и самых коренных его писателей. Указав на столь постыдное отсутствие религиозной живописи на наших выставках (и забыв при этом, что по какой-то странности во всем европейском современном искусстве существует точь-в-точь такое же малое преобладание живописи

религиозной), достойный сотрудник князя Мещерского указывал: на „тенденциозность, достойную сожаления, на неприятную лживость композиции картины Репина „Крестный ход“; на „более чем странный подбор нарочито уродливых, зверских и идиотических типов“; вообще же про Репина замечал, что он „умышленно губит свой талант“ и т. д. Что же касается общих соображений, то они состояли, главным образом, в срамлении и упреки нашего искусства пред лицом европейского. „На западе, — говорит „Гражданин“, — жанр у французов, итальянцев, испанцев непременно предполагает элемент грациозности, изящества; у фламандцев и немцев замечен элемент благодушия, часто соединяющегося с почитанием семейного очага. Вообще, у западных художников жанр имеет как бы целью дать впечатление тихое, успокоительное, возвращающее человека к маленьким радостям и волнениям будничной жизни. Наш жанр явился сразу без всех этих элементов. . . Наши жанристы беспощадны. . . В лохмотьях нищеты у европейских художников есть почти всегда нечто трогательное. . . Наша жанровая картина в сущности почти всегда не что иное, как карикатура. . .“ Не правда ли, ведь все эти обвинения почти точь-в-точь одно и то же со словами Потугина в „Дыме“: „Мы толкуем об отрицании, как об отрицании, как об отличительном нашем свойстве; но и отрицаем-то мы не так, как свободный человек, разящий шпагой, а как лакей, лупящий кулаком“. Там, у тех, — какое благородство и галантерейность! Шпага, трогательные лохмотья, а у нас, пошлых лакеев, — кулак, разящий без всякого почтения и жантильной деликатности, прямо так-таки куда попало, голая правда жизни в картине, как она в самом деле есть налицо, сдуру и без книксенов, без всяких тихостей и успокоений!

„Наше искусство, — вопил „Гражданин“ по поводу передвижной выставки 1884 года, — все дальше и дальше уходит по пути, весьма неправильному и странному; этот путь не может привести искусство ни в каком случае к истинному развитию и процветанию. „Идеи“, которые с какою-то натугою сияются провести в новейших картинах, так жалки, так очевидно надуты в уши и наклеены как ярлыки на всю эту тугую работу, что становится жаль трудов экзотиков, потеряннного времени, жаль пути, пройденного ими напрасно. . . Не знаешь, чему больше удивляться: нищете ли фантазии, при недурном часто письме, жалкой ли ограниченности и вымученности тем, часто при несомненной выразительности. Все это словно задалось представить русскую жизнь в самых печальных, уродливых образах, все это ноет, обличает, во всяком случае огносится к жизни свысока, презрительно или злобно, — это одно уже исключает всегда всякую художественную ясность, истину и силу изображения. . .“ („Гражданин“, 1884, № 10). Да, да, надобно было бы художникам проникнуться всепокорнейшим, рабским, низкопоклонным законом гегелевской философии: „все существующее разумно“, надо было бы им без злобы и презрения смотреть на все то, что проделывает грубая „сила“ над немым стадом, надо было бы пропускать мимо глаз все печальное и нелепое, чем кишит русская жизнь, — и тогда, конечно, „Гражданин“ тотчас же признал бы новое русское искусство и ясным, и художественным, и поэтическим, и истинным!

„Неделя“, устами своего художественного критика В. К., высказывала такую же ненависть к новому нашему искусству, такое же

точно его непонимание, как г. Боборыкин и писатели „Гражданина“. Этот насмеялся над „реализмом“ и „правдой“ изображений, жаловался, зачем у нас в живописи не рубенсовская, не рембрандтовская, не рафаэлевская правда, уверял, что в нашей живописи одно — школьное упражнение, а не творчество, другое — топтанье все на одном и том же месте, третье — голая этнография, все же вместе — сплошная копия и фотография; что „новые русские живописцы, некогда смелые новаторы и прогрессисты, некогда восстававшие против копирования академических образцов, ударились теперь в другую крайность, где и завязли, похоронили себя в машинальном списывании живой, это правда, но не осмысливаемой действительности“, а все это оттого, что „их губит всегдашняя болезнь, давнишняя отравка немногочисленной русской интеллигенции — кружок и кружковые божки, оракулы и прорицатели. Кружок передвижников замкнулся на теории мертвой фотографической правды, и его выставки с года на год падают. Кружок — огромная сила и злая сила“ („Неделя“, 1884, № 12).

Как должны были смотреть на новое русское искусство „Московские ведомости“, что они должны были о нем говорить — это легко себе вообразить. Но, чтобы дать полное понятие об их чувствах и размышлениях в этом отношении, довольно будет привести отрывки из двух статей последнего времени, именно из того времени, когда новое русское искусство возвысилось до самых крупных и значительных созданий своих и, следовательно, еще более прежнего должно было поднимать на дыбы всех ретроградов и реакционеров.

В статье С. Васильева „Московские ведомости“ жалуются по поводу 12-й передвижной выставки (1884 года), во-первых, на полное отсутствие „исторических“ картин и „изображений нагого тела“, на отсутствие сюжетов „поэтических“, „фантастических“ и таких, где на первом плане была бы „чистая красота“ (замечено, что все самые закоренелые деспоты, насильники, свирепо топчущие в грязь всякую правду и право, люто давящие человеческую жизнь, прежде всего требуют себе „поэзии“ и „чистой красоты“, без нежнейших, идеальнейших чувств они жить не могут!). „Чувство прекрасного, — восклицают „Московские ведомости“, — как будто исчезло по отношению к человеку и сохранилось лишь в отношении к природе (следуют похвалы русским современным пейзажам). „Свободное“ художество пошло в услужение вседневной жизни и заботам дня (какая, подумаешь, в самом деле низость!), сделало их предметом культа и снизошло на степень репортерства...“ Но главные громы писателя „Московских ведомостей“ были припасены для новейшей картины Репина „Не ждали“, которая заключала, помимо громадной талантливости исполнения, такую силу содержания, такую глубокую правдивость, такую горячность светлого чувства, что должна была тотчас же сделаться ненавистною до бешенства для всех людей с образом мыслей „Московских ведомостей“. „Г-на Репина, наверное, произведут в гении, — писал г. Васильев. — Жалкая гениальность, покупаемая ценой художественных ошибок, путем подыгрывания к любопытству публики посредством „рабьего языка“. C'est pire qu'un crime, c'est une faute... Не ждали! Какая фальшь заключается уже в одном этом названии!.. Если вы не чувствуете слез, поступающих к вашим глазам при виде такого потрясающего семейного события, какое изображено

г. Репиным, то вы можете быть уверены, что причиной этому — холодная „надуманность“ сюжета, преобладание незрелой мысли над поверхностным чувством. Художник не виноват, если русские политические преступники не могли возбудить в нем симпатии, как не возбуждают они ее ни в одном действительно русском человеке. Но вина его состоит в том, что он, в холодном расчете на нездоровое любопытство публики, сделал такое несимпатичное ему, полуидиотическое лицо центром целой картины“ („Московские ведомости“, 1884, № 128).

В статье другого писателя этой газеты, М. Соловьева, мы встречаем те же самые мысли и чувства. Автор точно так же, как С. Васильев, жалуется на то, что „ни крупное историческое событие, ни религия не вызвали ни одной картины среди Товарищества передвижных выставок (12-я выставка). Художественная мысль эманципировавшихся художников осталась строго закрепленной за пейзажем, портретом, городским происшествием и выше их не поднималась. Изображая факты повседневной жизни, художники стремились только к наглядности и оказались бессильными открыть в них элемент красоты, духовной или физической, т. е. единственной и главной цели пластического искусства, без которой живопись становится иллюстрацией и теряет всякое самостоятельное значение“. (Еще бы нет! Что такое эта ничтожная, низменная жизнь всех этих миллионов людей, наполняющих города и села, избы, чердаки и подвалы? — Конечно, менее, чем ничто! Об ней и говорить не стоит, не стоит вспоминать ни их горе и муку, ни их тяготу, забитость и одурченность. То ли дело герои лжеискусства, лжепоэзии и лжеистории, пресветлые и превысокие, великодушные и поэтичные! — Для них-то и созданы картины и статуи.) Обращаясь специально к ненавистой картине Репина „Не ждали“, этому крупнейшему светилу русского искусства, М. Соловьев высказывал почти то же, что и С. Васильев. Конечно, для доказательства своей художественной компетентности М. Соловьев наперед расхваливал в пух и прах то, что на 12-й передвижной выставке было слабо, как, например, портреты графа С. Г. Строганова и графа Льва Толстого (это последнее очень слабое и неудачное произведение Ге автор ставил даже „во главе всех выставленных картин“), а после того обращался уже к главному врагу. „Изю всех картин передвижной выставки ни одна не отличается такую неясностью мысли, таким забвением элементарных начал рисунка, таким неведением линейной перспективы и таким необдуманном колоритом, как „Не ждали“ г. Репина. В ней глашатаи новой, свободной русской художественной школы могут напирать разве на одно достоинство — на полное освобождение от академической рутины, но разве только в том, что тут отброшены вековые художественные правила, обязательные для всех, доколе искусство будет искусством. Со времени „Проводов новобранца“ (1880) каждая картина г. Репина свидетельствует разве о неудержимом падении его таланта. В 1883 году была дана им сажженная карикатура „Крестного хода“, насмешка над сюжетом, по свойству своему необыкновенно благодарным в колоритном и композиционном отношении; но даже и после „Крестного хода“ трудно было ожидать такого скачка вниз, как „Не ждали“. А жаль: „Воскрешение дочери Иаира“ и „Проводы новобранца“ давали надежду на лучшее“.

Эхо „Московских ведомостей“ в Петербурге, нынешние „С.-Петербургские ведомости“ выражались, само собою разумеется, в том же самом духе, как и патрон их. Но только здешняя газета, вдобавок, срамила новых наших художников Западом. „Когда просматриваешь, — писала она по поводу 12-й передвижной выставки, — ряд художественных произведений парижского „Salon“, невольно поражаешься искреннею, неподдельною любовью к искусству, которую умеют согреть французские художники свои работы“. (NB. Заметим для себя, что, как известно, все лучшие французские и немецкие критики постоянно жалуются на „неискренность, холод и деланность“ большинства нынешних французских картин.) „Тонкий прирожденный эстетик и колорист, француз находит превосходные мотивы для картин и этюдов там, где наш художник не найдет ничего. Он чувствует красоту, понимает ее и пользуется своим пониманием во всю ширь, во весь размах могучего художественного вдохновенья. Он не ставит для себя узких тенденциозных рамок крупного кругозора какого-нибудь одного излюбленного кружка; он не довольствуется дешевою моралью, либеральным протестом, обличением, желанием произвести скандал... У нас не то. У нас первым долгом требуется, чтобы картина произвела шум и скандал, помимо своего исполнения, самым замыслом, подтасовкою фактов. Исказить общепринятую форму (NB), втоптать в грязь идеалы (NB) — обычный прием последнего двадцатилетия — стало и в живописи делом обычным и даже похвальным. Быть может, в большинстве случаев тут главную роль играет недомыслие, столь свойственное нашим художникам вообще; обыкновенно ничему не учившийся, ничем лично не интересующийся художник подпадает под влияние какого-нибудь юродивого публициста и мажет под его диктовку самые ужасающие вещи. К сожалению, их уродливым детищам придают слишком много значения, и, запрещая выставлять их публично, раздувают только мыльные пузыри“. (NB. Спрашивается, как же это согласить: художники „ничем не интересуются“, потом их ничем не наполненные картины почему-то запрещают „выставлять публично“?) При таком образе мысли, понятно, чем для г. „Rectus“ (критика „Ведомостей“) должны были казаться Репин и его картина „Не ждали“. Конечно, это вышла тотчас же вещь „слишком тенденциозная“; главное действующее лицо, „арестант“, оказался „выразительным, но заставляющим все-таки желать большей определенности“; „обстановка невзрачная, неряшливая, неуютная“ (NB: в романах у г. Авсеенки, напротив, помещения его героев всегда богаты, элегантны, милы и комфортабельны; он писатель, только одно и признающий — аристократичность самой тонкой пробы); „типы детей золотушны, истощенны (вероятно, вовсе мало питаются конфетами!), у девочки какие-то скрюченные ноги (NB: хорошие гувернантки в хороших домах никогда не велят так сидеть), сам же герой не возбуждает сочувствия: даже энергии нет на лице“ (то ли дело герои г. Авсеенки!). Как результат всего наставления: „Лжелиберальные обличения и протесты, трактуемые при помощи живописи, даже если они с технической стороны талантливы, бывают смешны и никогда не достигают цели... Печальнее всего то, что писаное не пережито, не перечувствовано художником, а придумано. (NB. Другими словами: Гоголь, Островский, Лев Толстой и все остальные художники должны были побывать в коже и в обстоятельствах

своих действующих лиц, иначе не писать их, потому что это будет „печально“.) Ужели же возвращение из ссылки стало у нас обычным явлением, достойным кисти художника (NB), да и неужели герои этих ссылок так интересны?“ („С.-Петербургские ведомости“, 1884, № 63).

IX

Репин и Верещагин — двое самых крупных и глубоких наших живописцев последнего времени. Поэтому понятно, что на них всего больше и всего чаще должны были обрушиваться единомышленники „Гражданина“, „Московских ведомостей“, „С.-Петербургских ведомостей“ и „Нового времени“. Для этих газет могли быть сносны или симпатичны из созданий Репина либо только еще юношеские (как „Дочь Иаирова“), либо неудачные (как „Проводы новобранца“). Все остальное было для них темно или враждебно. Но это уже была большая милость со стороны М. Соловьева и его товарищей, что они признавали хоть прежние-то картины Репина чего-нибудь стоящими. Много есть ретроградов одинакового пошиба с гг. Соловьевым, Васильевым, писателями „С.-Петербургских ведомостей“ и „Гражданина“, которые всегда находили и эти прежние картины Репина, еще никем не признанные за „тенденциозные“, антипатичными, антихудожественными, достойными презрения. Литературный критик „Нового времени“ вздумал однажды писать и об искусстве. Он с ревностью вступился за Брюллова против тех, кто доказывал его пустоту, ложь, гниль, холод, бессердечие и условность, — и уверял, точно будто ничего не читавши и не видавши, что Брюллов если и грешит чем, то разве тем, что он — романтик и художник одного направления и характера с Виктором Гюго! Этим, конечно, г. Буренин только доказывал, что ровно ничего не способен понимать ни в Брюллове, ни в В. Гюго, и никогда не в состоянии был уразуметь, как велик этот последний и мыслью, и чувством, не взирая на одолевающую его иногда риторичность и надутость, как глубоко то содержание, которое он вкладывал в свои произведения, — и вместе не способен был уразуметь всего ничтожества и дрянности обычного содержания у Брюллова, всей „академичности“ его склада и направления (как это давно уже и признала вся Европа). И вот этакий-то знаток и пониматель искусства выступил перед петербургской публикой для того, чтоб оповестить всех, что „теперешние русские художники и живописи, и слова, и звуков чаще всего производят уродливые и безжизненные произведения“ („Новое время“, 1883, № 2580), и это „право, большой еще вопрос: лучше ли для русского искусства, что прежде его „торжествующею песнью“ было, например, изображение в „Последнем дне Помпеи“ женщины, упавшей с колесницы, а теперь его „торжествующею песнью“ является угреватый, пропитанный спиртом нос „Протодьякона“ Репина?“ („Новое время“, 1882, № 2410.) Читатель понимает, что под видом „протодьяконского носа“ остроумно олицетворено все новое реальное искусство, но, конечно, навряд ли он поймет, почему это так и почему такая невообразимая чепуха может укладываться в человеческой голове. Во всяком случае, верно то, что во всей великолепной картине „Протодьякон“, по силе и выражению достойной Рубенса, такою

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

Другой писатель той же газеты высказал свои эстетические понятия и способности по поводу картины Репина „Не ждали“. — Во-первых, он объявил, что на той выставке, где находилась эта картина (12-я передвижная выставка), „нет ничего выдающегося, ни одной картины, которая заставляла бы о себе говорить особенно“. (NB. Прямо наоборот истине: о редкой картине говорили и писали у нас, и в Петербурге, и во всей провинциальной нашей печати так много, как о „Не ждали“.) Далее он напал на передвижников, зачем они разбросали картины одного и того же мастера по разным углам (конечно, и не подозревая в своем художественном невежестве, что нигде в Европе картины одного и того же художника никогда не ставятся вместе на выставке). После таких приступов этот писатель объявлял вдруг, что картина Репина „производит примиряющее впечатление, пожалуй, трогательное“. Откуда он это взял, на основании одного только своего мгновенного вдохновения, — „все случаем!“, как говорил Хлестаков, — этого, конечно, никто не отгадает. Еще далее объявлялось, что в картине „словно нет настоящего творчества и одушевления, нет того свободного и яркого таланта, который подчиняет себе всех“. Тем ярким талантом, который подчиняет себе всех, оказался К. Маковский, когда написал свою, по-тогдашнему не бесталанную, но яркую, пустую, бессодержательную и даже во многом фальшивую, на брюлловский манер, картину „Боярская свадьба“. Эта вещь уже провозглашена была „превосходящею все, прежде написанное этим художником, не только техникою, но внутренним содержанием, историческим и бытовым смыслом“. „В истории русской живописи едва ли есть другая картина столь выразительная“, — прибавлял критик и вместе объяснял, что картина К. Маковского вся светится поэтическим колоритом, поэтической гармонией: у невесты „такие интеллигентные черты лица“ и т. д. Ну да, разумеется, кому могут нравиться, казаться поэтическими и высокими созданиями такие картины, как „Боярская свадьба“ К. Маковского, кто способен, по своему полному безвкусию, печатно уверять русскую публику („Новое время“, 1883, № 2463), что Перов, последние свои годы занявшийся историческою и религиозною живописью, вовсе не пошел назад, а его „Снятие со креста“ останавливает наше внимание „по чуткому реализму именно русского художника“, — тому никогда, конечно, ни единой черточки не понять в картине Репина „Не ждали“. Ему тотчас покажется, что главное действующее лицо картины (по признанию всех наших художников, не говоря уже о лучшей части публики, — истинный *chef d'oeuvre*) — нечто „вымученное“; что у него в физиономии „какая-то исключительность, что-то нехорошее, недоброе, тенденция, одним словом“; оно „обдает чем-то странным, неприятным“ и т. д. То ли дело действующие лица у г. Маковского: там, кроме самой ординарной смазливости, ничего нет — там критика ничем не „обдает“, кроме пустяков. В заключение оракул „Нового времени“ давал даже художникам рецепт, посредством которого они могли бы выправить эту картину, написать ее гораздо лучше: стоит только выбрать главное лицо не

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

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

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

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

дожнику всякие почетные титулы вредны, а полезны только деньги, деньги и деньги, которые он и умел выручить; что некоторые залы выставки были освещены огнем для того, чтоб „скрыть недостатки письма“ очень многих картин, и, вдобавок ко всему, что вообще все картины Верещагина писаны не им самим, а „компанейским способом“, в Мюнхене, так как в четыре-пять лет один художник не в состоянии написать такую массу картин, и поэтому „Верещагину, давшему только свою фирму, и совестно было принять профессорство“ („Русский мир“, 1874, № 265). Две московские газеты, „Современные известия“ и „Московские ведомости“, также высказались против Верещагина: первая была столько же, как и Тютрюмов, возмущена небывалым еще нигде отказом от художественного чина и уверяла, что этот „странный отказ произведет впечатление только на непризнанных гениев, разглагольствующих по трактирам и погребкам“; вторая говорила, что картины Верещагина „это — эпопея туркестанской войны, изображенная с туркменской точки зрения. Герои поэмы Верещагина — туркмены, побеждающие русских и торжествующие свою победу. Поэт-художник воспеваает их подвиги и венчает их апофеозой из пирамиды человеческих голов. У Верещагина есть много изучения, наблюдательности и местами сильно развитая техника; недостает только весьма часто самого главного — поэзии“ (NB: всегдашний припев самых прозаических ретроградов и консерваторов — поэзия! Только тут речь идет об особенной, их собственной, казенной и рутинной „поэзии“). Что касается Тютрюмова, то с его жалкими обвинениями и клеветами скоро справились художники русские и иностранные: русские напечатали протест о полной их несолидарности с мнениями, подозрениями и критическими взглядами Тютрюмова, а мюнхенские, целым обществом из шестисот человек, заявили, что, по произведенному ими расследованию, ничто из слов Тютрюмова не подтвердилось и что факт „оклеветания“ такого высокого художника, как Верещагин, вызвал между ними всеми глубочайшее негодование. Русская публика и большинство печати, полные уже и в то время глубочайших восторгов от картин Верещагина, приняли это заявление мюнхенских художников с большой симпатией; один только хроникер „Отечественных записок“ (1875, апрель) нашел приличным и умным трунить и посмеиваться над всем тютрюмовским событием и пробовал уверять, что „начинать серьезное расследование о том, не помогал ли кто Верещагину в Мюнхене, значило делать такой же абсурд, какой представляло само обвинение“, что „теплота чувств и возвышенные порывы духа являются здесь не более как пустым и не совсем благовидным фанфаронством“.

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

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

После этой статьи, возбуждившей величайшее негодование в среде нашей публики и печати, „Новое время“ в продолжение нескольких лет не прекращало своих нападений на Верещагина. Чего-то тут не было перепробовано: и клевет, и выдумок, и прямой лжи, и насмешек, и пошлейшего „остроумия“, и отвратительных запоздoreваний, и глупокомысленных важных рассуждений. К сожалению, ничто не помогло. „Новое время“ только жесточайшим образом осрамилось (может быть, еще более, чем когда-нибудь прежде и после), и все усилия его ни к чему не привели: публика осталась при своем собственном мнении. Привести все, что было высказано „Новым временем“ в продолжение этого незабвенного похода, невозможно, да и не стоит. Но вот несколько главнейших извлечений.

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

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

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

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

Другой писатель газеты¹ оставлял в стороне соображения патристические, но зато с тем большею ревностью занимался другими соображениями, художественными и теми, которые касались личности самого Верещагина. Отношение критика к Верещагину ясно обозначено было уже и в одних этих словах: „Моя критика должна будет почти вся свестись на самые элементарные замечания, ибо иных картины г. Верещагина не могут вызвать“. Вот каков бедный Верещагин! Кроме „элементарных замечаний“, он ничего другого не дожидается от газеты — не достоин. И почему не достоин, это очень легко понять: картины Верещагина „вовсе не представляют в русском искусстве художественного факта, имеющего крупное внутреннее значение; они только блестящее, модное явление, явление поверхностное“. У Верещагина критик находит великие недостатки. Так, например, в картине „Процессия на слонах в Индии“ он признал „грубую, кричащую колоритность и эффектность красок, небрежное письмо, малую выдержку воздушной перспективы — все это слишком грубо декоративно“. Рассматривая картину „Великий могол в мечети в Дели“, критик чувствует себя склонным „заподозрить Верещагина — выражаясь мягко — в некотором фокус-покусничестве в искусстве: мнимая оригинальность и поразительность этой картины заключаются в том, что в ней на пространстве громадного холста нарисована, вероятно с фотографии, в колоссальном виде перспектива мечети и в ней помещено десять небольших фигур и несколько пар туфель на первом плане“. При этом сообщается глубоко художественное и очень полезное для художников замечание, что „все, что тут нарисовано на пространстве четырех или трех квадратных саженей, — все это могло бы с удобством уместиться на крошечном полотне, и впечатление от картины было бы то же самое. Скажут, что нельзя художнику предписывать размеры его полотна, — нет, это не так: художественные соображения предписывают художнику известное соотношение между сюжетом и размерами картины, если только он преследует истинные цели искусства, а не коммерческие“. Любопытно было бы послушать критика где-нибудь в музее: он там, я думаю, мастерски и ловко разобрал бы, кто имел право и кто нет писать картину свою на том или другом полотне, — я думаю, тысячам художников досталось бы. Еще лучше

¹ Г-н Буренин. — В. С.

то, что, при своем примерном художественном вкусе и чутье, этот критик решил, что „большая часть индийских этюдов Верещагина, вероятно, писана им с фотографии“, — предположение, совершенно равняющееся клеветам и выдумкам Тютрюмова насчет туркестанских картин Верещагина, писанных не прямо им самим, а „целой компанией художников“. Читая такие изречения обоих превосходных писателей, художники только хохотали и с жалостью поднимали плечи. Но одно из самых любопытных мест у писателя „Нового времени“ — это объявление, что, „за немногими счастливыми исключениями, почти все произведения Верещагина суть только иллюстрации, а не картины в истинном смысле этого слова“, и при этом объяснялось, что „иллюстрация есть такое произведение, где художник изображает известный случай или фотографирует с приблизительною точностью известную местность, оставляя свою мысль и свое поэтическое чувство в стороне и заботясь только о формальной верности данного случая или местности“. Откуда взяв критик такое смехотворное определение „иллюстрации“ — спрашивать нечего: ясно, что оно всецело исходит из собственной его головы, оно есть плод неизмеримого его невежества в деле искусства. Надо полагать, что критик отроду не видывал других иллюстраций, кроме как в плохих детских книжках или лубочных изданиях, а то бы он знал, что не только новое, но и старое искусство Европы наполнено иллюстрациями не только в высшей степени талантливими, но и гениальными, где присутствуют и мысль, и поэзия, и самое глубокое творчество; поэтому для художественного произведения не составляет еще никакого стыда и позора быть „иллюстрацией“, как этого бы желал критик. Сверх того, сколько ни путешествовали по всей Европе картины Верещагина, повсюду вызывая восторг и изумление, начиная от самой простой публики и кончая высшими знатоками и талантливейшими художниками целой Европы, они еще никому до сих пор не показались только „иллюстрациями“. Курьезно, наконец, было то, как критик, совершенно по-тютрюмовски, упрекал Верещагина за „электрическое освещение“ его картин, как за шарлатанское средство „взбудоражить внимание толпы“ — не зная, конечно, что так же освещаются везде теперь самые знаменитые классические картины, начиная с Британского музея. Курьезно также было то, как критик злобно обвинял Верещагина в рекламировании в пользу своей славы, для чего он даже не презирает угощать парижских рецензентов „тонкими обедами“.

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

X

Провинциальная наша печать представляет, в отношении своем к новому русскому искусству, явление очень утешительное. Во многих случаях она опередила печать столичную, потому что искренно и наивно радовалась тому, что было в картинах новых наших художников талантливо, здорового, правдивого, свежего, и не была заражена теми ретроградными стремлениями, которые в деле искусства так часто затемняют понятие у нашей столичной художественной „критики“. По части искусств провинция наша высказывается всего более со времени основания Товарищества передвижных выставок и первых путешествий его картин по России, т. е. с 1871 года. Можно было бы составить изрядный томик из того, что за эти почти пятнадцать лет было высказано в новом русском искусстве в разных краях нашего отечества, и в очень многих случаях тут встречаются отзывы, которые бы не мешало читать и знать всей нашей публике, всем нашим „критикам“.

Прежде всего останавливает на себе внимание то, с какою искреннею благодарностью и сердечным чувством относились жители и печать разных местностей, посещенных передвижными выставками, к самому этому предприятию. В этом они далеко превосходили почти все, что в этом роде было писано в Петербурге и Москве. Значит, цель великодушных „передвижников“ была достигнута, и они могут гордиться тем, что затеяли и выполнили свое превосходное дело и принесли нашему отечеству такую крупную интеллектуальную пользу, какую редко кто еще приносил.

Уже с 1871 года стали появляться в печати эти выражения признательности, и одним из самых характерных является статья в „Донских губернских ведомостях“ 1874 года (№ 84) под заглавием „Быть или не быть?“ Но в последние годы такие выражения признательности не только не прекратились, но стали проявляться все чаще и чаще.

„Человек, лишенный возможности видеть произведения наших художников в Петербурге и Москве, должен чувствовать глубокую благодарность инициаторам передвижной выставки, — писал И. Я. в „Одесском вестнике“ 1881 года (№ 235). — Насмотревшись на этот мир поэзии, идиллий, драм и трагикомедий, выхваченных прямо из природы, обновляешь духом, свежеешь нравственно, будто воспрянув к жизни из обыденного нашего вялого и однообразного прозябания“.

„Передвижные выставки, в продолжение десятилетнего существования, бесспорно произвели толчок в русском обществе по развитию любви к искусству и возбудили заметное стремление в нашей молодежи к изучению искусства, — писал Don Basilio в „Харьковских губернских ведомостях“ 1882 года (№ 246). — Деятельность общества в передвижении выставок по городам России с каждым годом расширяется. Желание видеть произведения живописи начинает громко сказываться там и сям по различным городам, не вошедшим в цикл поездок выставки по России... Общество задалось не целью наживы и приобретения, а распространения знаний искусства...“

„Жизненность и сила киевской рисовальной школы многим обязана обществу передвижников, — писал Н. Мурашко в „Заре“ 1882 года

(№ 285). — Когда-то было модой бросать в лицо художникам упрек в недостатке образования, умственного развития и т. д. Теперь мнение это надо бросить — очень уже оно легкомысленно. Чтобы составить общество и чтобы это общество было столь жизненно, нужно уже высокое умственное и нравственное развитие членов его. Я просил бы указать мне другое подобное общество литераторов, музыкантов или артистов...“

„Чрезвычайно отградное явление представляет в нашей неподвижной общественной самодеятельности это товарищество свободных художников, — писал А. Ст-в в „Киевлянин“ 1884 года (№ 261). — Это товарищество являет собою едва ли не единственный пример успешной и довольно живучей самодеятельности на русской почве...“; и затем следовали обильные выражения благодарности Товариществу и пожелания ему дальнейшего успеха.

„На передвижной выставке, здесь в Варшаве, — писал П. Щебальский в „Варшавском дневнике“ 1884 года (№ 27), — на меня пахнуло родным, знакомым, дорогим, незабвенным. Как все это не похоже на ту однообразную условность, к которой мы привыкли здесь!“

Конечно, среди этих выражений удовольствия и сочувствия иногда раздавались и крикливые ноты антипатии к новому направлению нашего искусства. Так, например, г. Г. жаловался в „Южном крае“ на проповедь „так называемого реализма, пошловатого, узко тенденциозного“, идущего в одну ногу с „задорно-претенциозным фельетонным враньем газет“; он жаловался на то, что „истинный реализм фламандцев не схвачен нашими художниками; они трактуют все уже под влиянием литературы, совершенно с фельетонными приемами. У нас образовалась новая школа, которую вернее всего можно бы окрестить „Фельетонною“ (Южный край“, 1882, № 594). Но подобные отзывы составляют редкость. Большинство наших провинциальных художественных критик — совсем другого склада. В них очень часто высказывались самые верные мысли, самые меткие определения наших новых картин и наших новых художников.

Восстание молодых художников (1863) принесло крупные плоды, по мнению „Киевлянина“. „Теперь, через десять лет существования, Товарищество передвижных выставок пользуется почетной славой в России и Европе. Выставки его собирают десятки и сотни тысяч зрителей; их картины покупаются нарасхват; они — пионеры самостоятельного, оригинального, национально-русского искусства. „Измена“ академическим преданиям у „бунтовщиков“ 1863 года выразилась в нежелании писать на заданную тему, взятую из чужой жизни. Художникам хотелось рисовать нашу русскую жизнь, русскую природу...“ В картинах передвижников „изображаются, в огромном большинстве, русские люди и русская природа. Стремление к реализму и естественности и к правдивости сюжетов само собой указало рамки для деятельности: жанр и пейзаж. Историческая живопись менее далась русским художникам. Но зато жанр, пейзаж и портретная живопись имеют у нас таких представителей, которые поспорят с лучшими европейскими художниками...“

„Слова Леру: „Истинная цель поэтов — раскрывать человеческие страдания; роль же ученых — уметь их устранять“ — привились не только к нашим поэтам, но и к художникам, — писал в 1883 году

Н. Шкл-ский из Елисаветграда в „Одесский вестник“ (№ 5 октября). — По крайней мере, большинство сюжетов взяты из жизни народа и проникнуты реальной идеей...“

„Какое разнообразие и какая жизненность мотивов во всех этих картинах, — писал П. Щербальский по поводу передвижной выставки 1883 года в Варшаве. — Какая строгая, неукрашенная правда, какая реальность!.. Почти во всех картинах реализм является со всеми серьезными достоинствами, со строгою своею правдивостью, с полным отречением от всего искусственного, условного, манерного... Благо возлюбившим правду в искусстве!“ („Варшавский дневник“, 1883, № 27).

„Наиболее талантливые служители искусства в России, — говорила в 1883 же году „Заря“ (№ 3), — самостоятельные в выборе сюжетов и в исполнении, поднимаются до уровня современного умственного движения и современных общественных интересов. Русские художники, очевидно, окончательно и навсегда покончили с „искусством для искусства“ и обнаруживают ясно стремление активно участвовать в том движении мысли, которое находит себе выражение в лучшей части русской литературы и публицистики. Если за художественной беллетристикой никто не станет более отрицать важного культурного значения, если современное общество предъявляет художникам снова серьезные требования относительно оценки, освещения и разъяснения окружающего, то в таком же положении оказывается и живопись. Впечатления художественных произведений, воспринимаемые тысячами зрителей, не могут проходить бесследно, и задача художника-живописца только тогда может считаться удовлетворительною, когда его произведение отвечает известной общественной идее, известному общественному настроению“.

„Разрыв с центральным художественным учреждением в России (Академией) произошел у нового поколения художников не от маленького частного несогласия, а вследствие крупных причин, — говорит некто А. в „Харьковских губернских ведомостях“ 1883 года (6 сентября). — Новая школа одержала победу; очевидно, ее учение ближе подошло к условиям времени и места и потребностям страны... Наша художественная *alma mater* предписывает изображать жизнь и природу не так, как они есть, а так, как они отразятся в „розовом непременно“ созерцании художника. Сообразно этому, все некрасивое, дисгармоничное в природе не найдет себе места на академическом полотне, которому может быть передано только прекрасное, изящное. Первое отличие передвижных выставок от произведений академической кисти — это сильное предпочтение, отдаваемое художниками-новаторами жанру. Искусство слова нашло себе лучшее выражение в романе и повести — живопись поневоле должна была покинуть свои романтические задачи либо бесконечное изображение природы и принести все силы на изучение быта и характеров... Мы не можем признать за отраднй факт почти полное упразднение исторической живописи в студиях передвижников, но совершенно оправдываем его, как необходимую реакцию против сброшенных оков...“

Но самое важное, что мы до сих пор встретили при изучении газет провинциальных, есть следующее глубокое замечание, которого

не делал еще до сих пор никто из всех писавших у нас о новом русском искусстве: „Нельзя считать случайным то обстоятельство, что в рядах наших художников вовсе нет глашатаев того человеконенавистничества и той исключительности, какие бы желали водворить в жизни российские ретрограды, псевдонародники и всякие иные сторонники застоя и социальной вражды. Русское искусство работает заодно с прогрессивным лагерем русской печати и русского общества...“ („Заря“, 1883, № 3).

Все это — утешительнейшие доказательства быстрого и могучего роста русской мысли в нашей провинции.

Конечно, в местной печати не обходится иногда без более или менее неверных определений достоинства той или другой картины, истинной ценности таланта того или другого художника, но в общем, в большинстве случаев, оценки эти в высшей степени справедливы и метки. Картины не только лучших наших художников, как, например: Перова, Прянишникова, Владимира Маковского, Мясоедова, Максимова, Савицкого, Ярошенко, Крамского, Репина, но и художников с талантом второстепенным, были приняты провинциею с величайшею симпатией и поняты столь же верно, как лучшею, интеллигентнейшею частью петербургской и московской публики и критики. По многочисленности таких критических статей в разных городах я принужден выписок из них не приводить здесь.

XI

Мне нет надобности рассматривать мнение публики и критики относительно пейзажей и портретов нового русского искусства. Так как они не затрогивали ничьих „интимнейших“ убеждений, ничьих предрассудков, никаких преданий, то и не возбуждали ни споров, ни вражды. Выдающиеся по этим отраслям художники были признаны со всеми своими достоинствами и талантливостью без малейшего сотрудничества и возражений. Пейзажи Шишкина, Клодта, Волкова, Мещерского, Орловского, Клевера, Судковского, Боголюбова, Беггрова, Саврасова, Васильева, Куинджи и других заняли, каждый по своему достоинству, место в симпатиях публики, точно так же, как портреты Перова, Ге, Крамского, Репина, Ярошенко. Лишь изредка высказывались такие явные неверности, как, например, то, что будто бы „из мастерской Крамского никогда еще не выходило ничего подобного портрету г-жи Вогау, никогда еще портрет не поражал в такой степени естественностью и простотою манеры“ („Живописное обозрение“, 1883, I, стр. 187). Явно, в своем увлечении г. писатель забыл все прежние *chefs d'oeuvre*ы, такие, как портреты Григоровича, графа Льва Толстого, Шишкина, Литовченко, Лавровской и многие другие, в том числе бывший на московской всероссийской выставке 1882 года портрет г. Суворина, изумительно написанный и еще изумительнее передавший в лице представленного тут писателя все его всем известные качества. Но нельзя не отметить здесь также того странного заявления, которое было однажды сделано одним неизвестным критиком в журнале „Искусство“, по поводу признанных всеми (в том числе и им самим) за превосходные портреты Перова. „Перов — фи-

зионист, — говорил он, — тонкий и серьезный наблюдатель и совершенный юморист. Это высокохудожественная натура, которая искала выхода из непосредственной и узкой наблюдательности, стремилась в область обобщающей мысли и чаще всего — не достигала. Понятно, что такой глубоко серьезный талант, реалистический по натуре, но стесняемый узкостью горизонта, должен был найти лучшее свое выражение в портрете“. Конечно, здесь высказано одно из самых смешных мнений, какие только являлись в нашей печати. Перов — превосходный портретист, потому что был стесняем узкостью горизонта. Неужели и все превосходные портретисты, какие являлись у нас и на Западе, писали отличные портреты именно по узкости своего горизонта? Или же так случилось с одним Перовым?

По части скульптуры споров и разногласия было всегда также мало. Когда явился Каменский, все с удовольствием признали его талантливость и с симпатией приняли то реальное, жизненное (хотя немалое расслабленное и сентиментальное) направление, которое он старался внести в свои произведения: „Мальчик-скульптор“, „Вдова“, „Первый шаг“. Протестующих голосов, можно сказать, почти вовсе не было. Позже, когда выступил Антокольский, он еще скорее и сильнее овладел симпатиями и поставил на свою сторону нашу публику. Противников его могучему реалистическому направлению у нас не оказалось, кроме, кажется, одного только художника А. Ледакова, написавшего („С.-Петербургские ведомости“, 1880, № 82) огромную статью, где он глумился над Антокольским и его реалистическим направлением в скульптуре. Он уверял, что „Христос“ Антокольского изображает еврея, связанного по рукам и представленного в таможенную за контрабанду“. Впрочем, у художника А. Ледакова нашлись товарищи в выговорах Антокольскому — в „Новом времени“, где тоже остались недовольны „Христом“. Там же, по случаю проекта памятника Пушкину Антокольского, сугубо отличились, с необычайным остроумием, причем все остроумие состояло лишь в том, что Мельник, стоящий на самом верху, показывает рукою вниз, как бы приглашая Татьяну, Бориса Годунова, Пимена и других попробовать соскочить вниз, в виде упражнения в гимнастике. Но так как скала должна находиться среди бассейна, то приглашение Мельника еще остроумнее: это общая купальня для таких мужчин, как Пимен, Борис и пр., и для таких дам, как Татьяна. Пушкин же представляется евреем, который открыл эту купальню и приставил Мельника „для сбора денег за вход“. Нагородив всю эту безобразную чепуху, ценитель и судья объявлял, что „нелепее памятника нашему великому поэту выдумать трудно“ („Очерки и картинки“ А. Суворина, I, стр. 133). И все это считается острым и умным! Вот каким гнилым товаром художник А. Ледаков „с товарищами“ угощали русскую публику по поводу новой скульптуры!

Про архитектуру у нас всегда так мало писали и пишут, ею всегда так мало интересовались, что почти не на что указать. В течение последних двух десятилетий у нас возникла новая школа народной русской архитектуры, и талантливейшие наши художники ревностно разрабатывали ее. Прекрасные создания их характерны и многочисленны. Но публика и печать, в большинстве случаев, были к ним довольно равнодушны или по крайней мере слишком вяло, мало и бесцветно

выражали к новому стилю свое сочувствие. При таком минусе проявления мудрено было бы обрисовать существующие мнения, если бы в последнее время не появилось одной статьи, где высказаны все главные аргументы против новой национальной нашей архитектуры и большинство ходячих в толпе взглядов по этой части. Выразителем этих мнений явился В. Чуйко в „Новостях“ (1883, № 96), в статье о национальности и национальных вопросах. Когда дело дошло у него, после всего остального, до архитектуры, то он объявил, что в „новой русской архитектуре (начатой профессором Горностаевым и продолжаемой множеством его товарищей, учеников и последователей) нет не только национального, но и никакого стиля“; что „новые русские архитекторы могут достигать, при таланте, — своеобразных произведений, но никогда не создадут национальной школы в архитектуре, а будут лишь воскрешать и украшать то, что создали наши предки“; что такое „возвращение вспять есть уже признак бессилия и отсутствия творческой силы“; что, „если хотите (?), новые архитектурные создания Гартмана, Ропетта и многих других — это оригинально, но манерно, претенциозно, несвойственно материалу; это не творчество, а оригинальничанье, не заслуживающее внимания, потому что оно спекулирует на моду и на псевдонациональность...“ и т. д. Любопытно было бы, однакоже, узнать от В. Чуйко и разных его единомышленников, в каком же, наконец, „стиле“ позволительно строить в наше время, потому что ведь надобно же в каком-нибудь да строить? И если эти господа укажут на греческий, римский, итальянский, немецкий, французский, английский, какой угодно стиль, — то почему же один русский должен быть изгнан вон и недостоин даже считаться „стилем“? Еще полезно было бы от В. Чуйко узнать, имеют ли Пушкин, Лермонтов и Глинка право считаться людьми, создававшими в русском стиле, когда великие свои произведения основывали на старых народных материалах, языке и мелодиях? И надо ли считать „Бориса Годунова“ и разные стихотворения Пушкина, „Песню о купце Калашникове“ Лермонтова, „Жизнь за царя“, „Руслана“ и „Камаринскую“ Глинка лженациональными подделками, „не стоящими внимания“ и доказывающими „бессилие и отсутствие творческой силы“? Впрочем, В. Чуйко достаточно проявил свою неприготовленность к трактованию архитектуры, когда уверял, что „камень нынче уступает место железу и стеклу“ (желаем ему жить, особливо зимой, в железном доме!), что древняя русская архитектура, до Петра, „почти совершенно не знала каменных строений“ и что она же „никому и ничему не подражала“. Читая такие строки, становится страшно за русского читателя, обязанного читать подобные невежественные вещи и, пожалуй, верить им¹.

¹ Тот же образ мыслей несокрушимо держался и после 1883 года. В протоколе комиссии для рассмотрения проектов на здание Московской думы было сказано: „Мы здесь впервые встречаемся с серьезным изучением русского стиля по памятникам, в приложении к современным монументальным постройкам“ („Художественные новости“, 1888, 1 апреля, № 7). В одной статье неизвестного, озаглавленной „Современное искусство“, мы читаем: „Самою трудною частью задачи для проекта Московской городской думы было требование сочинить проекты непременно в русском стиле, т. е. в стиле, не существующем для больших архитектурных сооружений. Есть у нас только пока кое-какие мотивы, из которых, быть может, когда-нибудь какому-нибудь

XII

Если сравнивать состояние новой русской музыки с состоянием прочих наших искусств за последнее время, музыка представит зрелище гораздо более печальное, чем все остальные искусства.

И это оттого, что самое музыкальное дело наше, которое стоит теперь так высоко, как никогда прежде, в то же время стоит и так низко, как еще никогда прежде не стояло.

Конечно, если смотреть только на композиторов, в течение последних пятидесяти лет у нас появилось в числе их несколько людей гениальных и значительное количество людей высокоталантливых, которые создали русскую музыкальную школу и подняли наши музыкальные создания на такой возвышенный и самостоятельный уровень, до какого они прежде никогда не поднимались. Вместе с тем известная доля публики нашей достигла такого развития музыкального понимания и вкуса, какого не существовало в прежние периоды даже у самых выдающихся людей из среды публики. Но есть обратная сторона медали: это — большинство русских музыкальных сочинителей и сочинений, большинство русской музыкальной критики, большинство русских музыкальных вкусов и понятий.

Ни одно искусство так не распространено у нас, как музыка. Нет такого дома, нет такого семейства, где бы не производилась музыка, где бы отец, мать, сын, дочь, дяди, тетки, племянники и внуки не играли бы и не пели бы, который-нибудь из них в отдельности или все сплошь. Нет, кажется, ни одной квартиры, где бы не было фортепиано и нот и где бы не раздавались, в продолжение целого года, зимой и летом, осенью и весной, от утра и до вечера, звуки хорошей или плохой музыки. Все играют, все поют. Без этого быть нельзя, без этого жить невозможно. По другим искусствам это не так. Там „исполнителем“ является не каждый человек из публики, а только немногие: либо художники, либо дилетанты. Остальная публика только придет, посмотрит и уйдет; а какие дома висят картины, фотографии или гравюры по стенам — на те обыкновенно никто никогда и не смотрит после первого раза: к ним давно привыкли, на них столько же обращают внимания как на обои, вазочки и всякие *bric-à-brac*, теснящиеся на полочках и этажерках. Это все материал скромный, молчаливый, непритязательный, немой. Но попробуйте-ка сделать так, чтобы не услышать того, что поется и играется целый день дома и в гостях. И оттого все — меломаны, все страстно любят музыку, все ею интересуются до корней души, про нее круглый год разговор, и за обедом, и за мазуркой, и на гулянье, и в коляске, — про живопись со скульптурой поговорят раза два в году, „в свое время“ — и конец! Разве можно сравнить две-три-четыре выставки в году с теми бесчисленными концертами, с теми бессчетными оперными представле-

гениальному человеку удастся создать в архитектуре нечто подобное тому, что сделал Глинка для русской музыки, Пушкин — для русской поэзии...“ („Русская мысль“, 1888, май). В ответ на все сомнения и игнорирование существующего достаточно указать на „Иллюстрированный каталог“ всероссийской выставки 1882 года, где собраны многочисленные характерные и высокоталантливые образцы новой русской архитектуры XIX века. — В. С.

ниями, с теми несметными тысячами „пений“ и „фортепианных игр“, которые выпадают на долю каждого. Конечно, кое-кто из публики и рисует: кто цветочек, кто сестрицу, кто собачку, кто сельский вид, кто картинку к Лермонтову, но это на редкость. Картин же в самом деле с сюжетом никто и не предпринимает. Про скульптурное дело и говорить нечего. Можно ли сравнивать с этими немногими добровольцами и смельчаками то огромное воинство кавалеров и дам, которые без всякого зазрения совести сочиняют романсы, песни, *chants sans paroles*, этюды, скерцы, вальсы, польки, а иногда и целые оперы. И не только сочиняют, но и печатают. Музыкальные магазины завалены этими созданиями — ясно, что у них и самый превосходный сбыт есть. Когда же вы видали, чтобы художественные магазины были точно так же завалены рисунками, картинками и скульптурами аматеров из публики? Их покупать никому бы не пришлось никогда в голову.

Итак, разница в положении тех искусств и этого — громадная.

Но эта-то необычайная распространенность музыки и есть одна из главных причин понижения общего ее уровня. Чем более спроса на какой-нибудь товар, тем более, конечно, можно ожидать там и совершеннейших образчиков производства его. Но, сравнительно говоря, лучших, высших сортов его будет всегда в тысячу раз менее, чем тех плохих, поддельных, гнилых, негодных экземпляров, которые пойдут в общий расход, которые станут фабриковаться машинно, дюжинно, гуртом, возами и на которые никто не будет жаловаться, потому что они придутся по всем желудкам, по всем карманам, по всем вкусам, привычкам и понятиям толпы.

Вот это-то гуртовое производство музыки, это-то гуртовое выполнение ее, это-то гуртовое понимание ее — они-то всего ужаснее и безотраднее в нынешнем нашем положении.

Новая русская живопись зорким глазом подметила и меткою рукою нарисовала некоторые сцены из современной русской „музыкальности“. Так, например, в числе талантливейших произведений Владимира Маковского одно из важных мест занимает маленькая картинка „В четыре руки“, где представлены старики, муж с женой, увядшие, с оловянными глазами, с пальцами, разбухлыми, как огурчики, играющие прилежно и усердно, тупо и смешно, вероятно какую-нибудь „сонату Моцарта“, сухую, деревянную и несносную для других, но для них — драгоценное воспоминание молодости и первого знакомства, тридцать лет назад. Это классики и добродушные фанатики старых привычек. „Гитарист“ (один раз Перова, другой раз Владимира Маковского) представляет нам мещанина или сидельца из лавки, сидящего у стола со стаканом, потихоньку тренькающего себе под нос на гитаре и сердечно услаждающего себя, элегически и нежно до экстаза. „Друзья-приятели“ Владимира Маковского — это компания старых холостяков, из которых один, должно быть отставной кавалерист, выступив на середину комнаты, поет какой-то нежный и жаркий романс, аккомпанируя себе на гитаре, пока его друзья, кто с умиленьем слушает его, а кто нежно дотрогивается до полных голых локтей служанки, несущей поднос с рюмками. „Жестокие романсы“ Прянишникова — это еще одна верно схваченная сцена из провинциальной жизни: молодой чиновник в пламенном азарте не-

истово распевает романсы и тем глубоко потрясает сердце невзрачной, но зрелой девицы, сидящей возле него на диване и не знающей, куда глаза повернуть от волнения. Вот несколько метко понятых и выраженных типов. Но все это еще провинция, все это еще только редкие отрывки из музыкальной жизни русской. Сколько еще других сцен можно и надо было бы представить, с точно такою же верностью и меткостью, из жизни больших городов, всего больше Петербурга и Москвы! Сколько еще других усердных потребителей музыки должно было бы явиться перед нами на полотне, как мы их видим поминутно повсюду, всегда, везде вокруг нас. Кроме тех двух старичков, Филемона и Бавкиды, подслеповатых классиков и устарелых элегиков, что с таким увлечением сердечным вспоминают за старинными пьесами доброе старое время, мне бы хотелось увидеть еще молодых мальчиков и девочек, покорно долбящих свои ужасные гаммы и экзерсисы или с досадой отбарабанивающих, в сотый раз перед гостями, свою „пьеску“, потому что родителям непременно надо похвастаться Машей или Мишей, как собачонкой, приносящей в зубах платок; кроме „Друзей-приятелей“ Владимира Маковского, среди рюмочек с хересом и водкой, восторгающихся романсами товарища, мне хотелось бы видеть толпу мужчин и дам, в концертной зале, обступивших после концерта своего „бога“ или „богиню“ и, с глазами, полными раболепства, счастья, унижения и слез, как у ханжи перед образом, вымаливающих „еще несколько ноток“, „еще несколько божественных звуков“; кроме элегического „Гитариста“ Перова, сидящего у стола с бутылкой, со спутанными от волнения волосами и опустившейся головой, мне бы хотелось увидеть нежную и элегантную барышню, в ее томном и поэтическом мечтании, в сумерки, под вечерок, перебирающей пальчиками по фортепиано сентиментальные звуки ноктюрна, может быть прескверного, но наполняющего ее существо всеми эфирными блаженствами рая; кроме молодого чиновничка Прянишникова, с его „жестокими романсами“ и кралей сердца, тронутой ими, я желал бы увидеть на картине целый театр, невыразимо блаженствующий и приходящий в упоение, почти до истерики, от глупой оперы, в сто раз более бездарной, нелепой и безвкусной, чем все самые жестокие романсы; кроме всего этого, хотел бы я видеть бонтонный и накрахмаленный музыкальный вечер в аристократической гостиной; хотел бы видеть тоже на картине буйную радость гусара и купца у цыган, пока Стеша поет и замирает, пока Матрена дико ходит в круге под топот, вскрик и вопли хора, а Груня сидит у кого-то на коленях, с червонцами на ладонях; хотел бы я видеть умиление и тихое глубокое чувство на всех лицах, когда хор поет херувимскую Бортиянского, „этого Сахара Медовича Патокина“, как его назвал Глинка; но, вдобавок ко всему, хотел бы я тоже увидеть на картине ту скуку, ту усталость, то недовольство, то отвращение, те насмешки и хохот, наконец, даже ту вражду и презренье, которые присутствуют на лице у самого большого числа людей из публики, когда исполняют музыкальные создания истинно талантливые, глубокие, полные настоящего правдивого чувства.

Насколько выше и симпатичнее всех этих людей с их невозвратно-развращенным чувством, с их покривленным вкусом, те другие „любители музыки“, уже изображенные новым русским искусством, такие,

как „Певцы“ Тургенева, „Птицелов“ Перова, „Любитель соловьев“ Владимира Маковского. Они еще отроду не видали нот и фортепиано, отроду не бывали, да и никогда не будут, в концерте или в опере. Их концертная зала — лес или изба, их музыканты — соловей, или родной брат его — народный певец, но их музыкальное понимание, простое, здоровое, прямое, светлое, — насколько же выше испорченных, искусственных вкусов, ложных условных наслаждений тех людей, что не помнят себя от восторга, внимая „Аиде“ или „Троватору“, пошлым романсам аматеров или рутинеров, бездарнейшим созданиям для фортепиано или оркестра, а иногда даже и старинному бездушному „классическому хламу“, когда только оно смазливо и сладко. Все пространство между соловьиной и народной песнью, по одну сторону берега, — и созданиями истинного, высокого, животворного искусства, по другую сторону берега, — наполнено несметными толпами людей, которые не хотят ни слышать, ни знать того, что живет и творится на том и другом берегу, но которые выше своей головы сыты и счастливы созданиями того низменного, банального, ординарного искусства, которое общедоступно, как всякая пошлость.

И подумать только, что вся эта необозримая масса людей могла бы тоже иметь здравый вкус, прямое суждение, светлое понимание вещей! Чем один человек хуже другого? Да, но никакие пожелания ничего не поделают! Пагубные обстоятельства, среди которых принужден расти человек, бывают сильнее всего остального и изменяют натуру, иногда даже хорошую и сильную, до неузнаваемости. Что же должно быть с натурами слабыми, бесцветными, несамостоятельными? Конечно, они должны искалечиваться до самых корней своих.

XIII

Порча музыкального чувства начинается в наше время у людей очень рано: можно сказать, с самых пеленок. Когда у младенца только что, только что начинает разверзаться слух, он уже тотчас слышит музыку, в большинстве случаев очень скверную. Наверное в доме кто-нибудь бренчит на фортепиано всякую дрянь или распевает плохие романсы и арии. И в антрактах между сосаньем груди и сном все это упорно и неотразимо вливается в уши беззащитного младенца. Какая жалость, что никто еще не разыскал, с каких именно пор, с какого дня и часа начинают у маленького, лишь недавно народившегося человечка нарастать музыкальные мозоли на душе! Плохая живопись, в виде никуда негодных картин и гравюр, начинает осаждать его гораздо позже: не во всяком доме стены непременно увешаны ничтожными или фальшивыми произведениями живописи. Где — про картины и гравюры никто еще и не подумал, а где — обои предпочитают им (и слава богу!). Но музыка! Драгоценная, сладкая, милая, прелестная музыка! Без нее никто жить не может, и вот новоприбывающие на свет тотчас же, сию же минуту начинают слышать ее создания. Какое счастье было бы, если б хоть в первые годы, хоть в первые месяцы своего существования они были пощажены и слышали хоть только одни „баюшки-баю“ кормилиц, мамок, нянек и ма-

терей своих. Это — музыкальные инструменты гипнотизирования и приведения младенца в оцепенение. Но каковы они ни есть, а все они лучше той ужасной музыки, которую скоро потом младенец начнет впитывать в себя, неизбежно, неотразимо, как губка, опущенная в воду.

После такой предварительной подготовки, наверное уже оставившей свои следы, начинаются гаммы и экзерсисы, деревянные, сухие, мертвые, но в которых велено искать ребенку всякого счастья и спасенья. „Ты должен, — говорит Шуман, — прилежно играть гаммы и другие упражнения для пальцев. Но есть много людей, которые воображают, что они тем всего достигнут, и до самой старости всякий день употребляют много часов на механическое упражнение. Это почти то же самое, что стараться выговаривать всякий день азбуку, все скорее и скорее. Употребляй свое время лучше этого...“ И еще: „Пассажное отрепье изменяется со временем; механизм имеет значение только там, где он служит высшим целям“ (*Musikalische Haus- und Lebensregeln*). Да, но это говорит Шуман, настоящий и глубокий художник, вечный враг всего школьного, нерассуждающего, традиционного, цехового. Другим это никогда в голову не приходит, именно потому, что слишком естественно и просто.

Такой глубокой правды никто не думает и не понимает, никто не единого такого слова не говорит начинающему жить маленькому музыканту. Напротив, ему постоянно надувают в уши все самое противоположное этой правде, его усиленно забивают в колодки, и он должен, бедняжка, в те дни, когда начинают развешиваться все чувства его к тому, что живо, что поэтично, что манит в таинственные дали, он должен сушить себя на одной только ужасной, безотрадной механике, забивающей и мертвящей душу. „Слушайся и делай!“ — твердят поминутно ребенку, когда он жалуется на тоску и сушь. „Не рассуждай! Мы все так учились — ты тоже так должен учиться!“ И тут же отнимают у него все, что могло бы ему нравиться в музыке, все, что способно было бы радовать его маленькое сердечко, наполнять его художественным и поэтическим ощущением. „Все это потом, когда-нибудь после, когда вырастешь, — твердят ему, — а теперь учись, учись технике, ни о чем не смей пока думать, кроме гимнастики пальцев или голоса“. И ему ни до чего другого, кроме гамм и экзерсисов, не дают дотрагиваться, разве только, в виде праздника, в виде особого счастья и награды, дают ему иной раз „детские пьески“, вполне идиотские, без мысли, без чувства, без красоты, без художества, неуклюже сколоченные бездарными поставщиками, или же классические „сонатки“ какие-то, не съеденный еще до тла мышами хлам старинного высохшего музыкального мира. Большинство учителей ставит себе свою черствую суровость и непобедимую „твердость“ в величайшую честь и заслугу. И бедный ребенок гложет свою досаду и уныние, он научается тому, что велят, он выделяет указные гаммы и экзерсисы, он распевает идиотские детские „песенки“, он отбарабанивает классические „сонаты“. Скоро он все это умеет делать. Но от стольких же вещей, во сто раз более важных и нужных, он тоже тут и отучается. Свежесть ощущения и чувства, живое стремление к тому, что здорово и естественно, немножко уже притеснено, даже иногда сглажено. Чувство покорности и послушания,

иногда выставляемое за начало всякого успеха и блаженства, возрастает и крепнет. Но опора на себя, самомыслие и независимость, деятельность собственным рассудком угнетаются, мельчают, иногда совсем тушатся.

Посмотрите, какие, в большинстве случаев, все учителя и учительницы музыки? Все равно как и учителя рисования, это почти всегда те люди, которые в музыке не способны были пойти дальше передней ее, которые ни в композиторы, ни в талантливые исполнители не годились и рассудили, что учительская должность все-таки лучшее из худшего: надо же чем-нибудь жить. И вот они учат всему по своей части, кроме одного того, что всего нужнее и важнее, — истинного понимания и выражения, любви к хорошему, ненависти к худому. Их интеллектуальность музыкальная обыкновенно самая низкая, самая ничтожная: как же бы они учили тому, чего сами не знают? Они думают только об учении, о музыке — никогда. Они ее вовсе не знают, и потому, когда речь доходит, после экзерсисов, до „сочинений“, они ставят на нотный пюпитр перед своими учениками всякую всячину: и создания высоких, талантливых композиторов, и жалкое кропанье самых ничтожных и бездарных, — все тут идет запанибрата, все тут встречается, сталкивается и обнимается, все заучивается и вытверживается с одинаковым равнодушием и безучастием, потому что, по понятиям учителя и учительницы, все это зараз — прекрасно и превосходно, ничему нет отказа, ни запрета, всему двери настежь, а многое, дотла уже вовсе негодное, давно выдохшееся, еще выставляется тут как нечто наивысшее, значительнейшее, „классическое“. И таким-то образом, на второй своей ступени, ученик опять остается с незатронутым музыкальным понятием, с пониженным ощущением справедливого и хорошего, с склонностью всем быть довольным, с привычкой не разбирать талантливое от бездарного, художественное от безвкусного, с зачатками слепой веры в какую-то высокую, недостижимую „классичность“.

На этом пункте учитель начинает становиться истинным врагом истинного музыкального развития. Старый, всего более распространенный в прежнее время тип их — это Лемм Тургенева (в „Дворянском гнезде“). Это настоящий pendant к „учителю рисования“ Перова. Он долго вел бродячую жизнь, играл везде, и в трактирах, и на ярмарках, и на крестьянских свадьбах, и на балах; наконец, попал в оркестр и даже был дирижером. Исполнитель он был довольно плохой, но музыку знал основательно. Он много раз пытался сочинять сам, на тему вроде такой: „Вы звезды, о вы, чистые звезды“, но ему никогда не удавалось, и вот он учит мальчишек и девчонок, барышен и юношей играть сонаты и уважать великих немецких музыкантов старого времени. Он бедный, он жалкий, он возбуждает сострадание, он добрый, он честный, но — чему ж он научит своих учеников? Может быть, гаммам и твердому сухому шаганью по фортепиано — чего ж еще больше? Правда, Тургенев верует также, что что-то „необыкновенное виднелось в этом полуразрушенном существе“, что он был „одарен живым воображением и тою смелостью мысли, которая доступна одному германскому племени (?!)“; Лемм, со временем, — кто знает? — стал бы в ряду великих композиторов своей родины, если б жизнь иначе его повела. Он много написал на своем веку —

и ему не удалось увидеть ни одного своего произведения изданным, не умел он приняться за дело, похлопотать во-время. Один его поклонник и друг, тоже бедный, издал на свой счет две его сонаты — да и те остались целиком в подвалах музыкальных магазинов, глухо и бесследно провалились они, словно их ночью кто в реку бросил...“ Нет, это все не истина, это все только романтическое, немножко рутинное старое представление о „бедном неузнанном художнике“. Тут настоящей правды нет. Если обе сонаты Лемма провалились глухо и бесследно, то единственно потому, что ничего другого и не заслуживали. Если бы Лемму предстояло быть в ряду „великих композиторов“, то, проживя целых шесть десятков лет, он наверное им бы и сделался, а то чего же стоят его „живое воображение и смелость мысли, доступная одному германскому племени“? Нет, нет, напрасно рядить ворону в павлиньи перья: не несчастливая звезда ему стала поперек дороги — его собственная плохость и недаровитость. Тургенев пошел еще дальше, он этому злополучному музыканту, „махнувшему на все рукою“, „зачерстившему“, „одеревеневшему“, приписал вдруг такой день и час, когда он сделался на несколько мгновений великим композитором, из-под пальцев которого „лились дивные, торжествующие звуки“, и гремели потом „великолепным, певучим, сильным потоком“, — это Лемм исполнял на фортепиано, в маленькой бедной каморке, свою „чудную композицию“. Что за нелепость! Что за романтические бредни! Да разве это возможно? Да разве это мыслимо? Весь век свой быть ничтожным, совершенно ничего не значащим, ничего не производить на свете, кроме бедных, неудачных попыток, и, значит, быть тоже вполне неумелым, совершенно не владеть языком таланта, и вдруг, в один прекрасный день и час, Лемм является великим создателем, гениальным человеком, полным вдохновения и дивного мастерства? Нет, нет, все это идеализация и выдумки (поразительные у такого верного и правдивого реалиста, как Тургенев). Великие чудные композиции не падают с неба внезапно на очерстевших, одеревеневших стариков, давно отвыкших от всего, кроме гамм и уроков; это все только вариации на чудные стихи Пушкина:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира,
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней см.

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел...

Да, но Леммы не орлы, и никакие Аполлоны никогда не дозвуются их к священной жертве. Это выдумка и фальшь. Они слишком ничтожны; одна преданность Генделю и Баху да обращение к „чистым, ах, чистым“ звездам не дадут еще ни вдохновения, ни поэзии, ни творчества. Нет, Леммов было, есть и будет много на свете, но

„великолепных“, „торжествующих“ звуков никогда не понесется из-под их пальцев. Душа их осуждена „вкусать хладный сон“ или сентиментально ныть и казниться. Они способны только бессильно обращаться к „чистым звездам“ и потом дрессировать юные поколения в правилах, может быть, честной, почтенной, благонамеренной, но не художественной, не живой, а только мертвой музыки.

Новый тип музыкального учителя — это по большей части всегда музыкант-исполнитель: исполнитель даже и до сих пор или бывший им когда-то прежде, оставивший это дело. Такой учитель еще меньше Лемма заботится о самой музыке. Для него исполнение — все. Внешнее уменье, позже — блеск и лоск, концертность и расчет на слушателя, эффект, желание подействовать — одни всегда наполняли его, он никогда не заботился о том, что он исполнял и исполняет, авторы для него безразличны — только бы годны были для произведения того эффекта, который составляет его собственную особенность, — до дальнейшего ему дела нет. Но „классики“, о, для этих остается у него все попрежнему передний угол в избе, и хотя, собственно, ему они ничуть не по вкусу, вовсе не нужны ни на полдвора, если положить руку на сердце, но все-таки он на них молится, скидает перед ними шапку: оно, дескать, так принято, да и лучше, приличнее. Вот в этой-то самой религии он воспитывает и своего питомца. В пении — первое, о чем речь заходит, то, о чем только и заботиться, — это голос. „Ах, какой чудный, великолепный голос! Какой тембр! И какой большой и сильный! И как поставлен!“ Вот это все твердят, забывши, что голос есть не что иное, как инструмент, ничего не выражающий собою, кроме материала, и что поважнее инструмента было бы наведаться наперед, музыкален ли тот, про кого идет речь, способны ли к искусству тот или та, у кого оказался вдруг этот „голос“. Но до этого никому дела нет. Предполагается, что музыкальная способность — это дело второстепенное и нельзя ей не быть, у кого есть чудный „голос“. От этого-то у большинства поющих, кроме „голоса“ и механической ничтожнейшей дрессировки и рутины, ровно ничего нет. Но это уж никому не интересно знать и никто об этом не справлялся. В инструментальном исполнении то же самое: внешнее уменье, механическая ловкость и расторопность для всех стоят на первом месте. *Что* играют, *как* играют — это решительно всем все равно, была бы только виртуозность, да то виртуозное выражение, героическое, молодецкое, — или же пересахаренное, перепомаженное и пересентиментальное, во всяком случае преувеличенное и условное, которое есть продукт виртуозности и школьной передачи.

Исключения во всем этом — редкость. Можно как на чудо смотреть на тех немногих, которые, не взирая на всю дрессировку и на всех учителей, сохраняют во всей чистоте и неприкосновенности здоровый, натуральный, безыскусственный дар музыкального выполнения и музыкального выражения. Всего чаще это бывает у самоучек или же у тех, кто хотя и прошел сквозь школу и учителей, да им не подчинился рабски и слепо, ничему с полной безответственностью не послушался у них, отказавшись от своей личности, а разобрал собственным умом: „Вот это, дескать, правда и хорошо — я это и возьму, а вот это — только вздор и пустяки, и я это зашвырну поскорее в сторону!“

Остальные все — барабанят и гóлосят, миндальничают или развóдят музыкальную размазню; никто не жалуется, все покорно воображают, что так и надо, что это-то самое и есть музыка. Иным все это даже нравится. Поэтому-то все вообще добродушно сносят ту каторгу, которая нынче устроена в каждом доме под видом фортепианной игры и пения. Как утро наступило, уже сейчас отворяются повсюду тысячи ртов и фортепиан и начинается потеха. Кто твердит гаммы, кто триллеры и пассажи, кто ужасные „экзерсисы“, кто нелепо выпечтывает, словно типографский вал, равнодушно и безучастно, что ни попало — и хорошее, и дурное, и посредственное — и в этом проходит весь день, все должны купаться от утра и до вечера в этом море то бестолковых, то сладостных звуков. Спасенья от них нигде нет. Сорок лет тому назад, в 1843 году, Гейне писал про Париж: „Властительная буржуазия, по грехам своим, должна переносить не только старые классические трагедии и трилогии не классические, — этого было еще мало — она должна переносить одно художественное наслаждение, от которого теперь нигде не укроешься, которое теперь встретишь в каждом доме, в каждом обществе. Да! — фортепиано называется это орудие пытки, истязующее аристократию за все ее прегрешения. Но зачем же при этом столько невинных страдает? Против этого вечного брэнчанья на фортепиано со всех сторон, право, терпенья нехватает! (Вот и в эту минуту, что я пишу, две мои соседки — стена об стену — разыгрывают какой-то *morceau brilliant* для двух левых рук!) Эти сухие, резкие, молоточные звуки, неприятно отрывистые по натуре своей, этот бездушный, бессердечный тенор, эта архи-прозаическая беготня по клавишам, эти „гаммы и экзерсисы“, одним словом, весь этот скарб пианизма убивает всякую умственную деятельность...“ И к этим словам Серов, переводчик „Музыкальных писем“ Гейне, прибавлял от себя в 1866 году: „Прошла четверть столетия с тех пор, что Гейне писал эти строки, — дело не поправилось, если еще не испортилось! Вечное брэнчанье на фортепиано, над головою, за стеною, под полом, в любом из домов любой из европейских столиц, страшно мучит всех работающих мозгами! Приходится ежеминутно проклинать и пианистов, и фортепианную музыку, и изобретателя этого адского брэнчального ящика! О мозгах тех, кто посвящает всю жизнь свою пианизму, — можно только пожалеть“. Но что тут говорится про фортепианную игру, то от первой и до последней буквы идет и к „пению“. Ему нет меры и конца! И тут тоже механизм, внешность исполнения и полное равнодушие или фальшь выражения постоянно задушают все остальное и делают жизнь невольных слушателей сущей каторгой. Но еще если б приготовления юных лет, страшные пытки учебных годов вели к чему-нибудь впоследствии, к какому-нибудь делу, усовершенствованию, хоть наслаждению! О нет — большинство прекрасных мальчиков и девочек, юношей и девиц, так усердно тиранивших себя и других, впоследствии всего только и играют, что ничтожные польки и вальсы, страшные по пустоте и безвкусию „пьесы“, поют истинно ужасающие романсы, шансонетки или же арии из котóрых-то нелепых опер, или же и просто-напросто бросают музыку вовсе, потому что есть нечто лучшее даже полк и вальсов, плохих романсов и опереток, — это карты и „дела“. Спрашивается: много ли и у тех и у других музыкального понимания?

Какого от них ждать музыкального образа мыслей, какого разума, какой „критики“ и какого отношения к тем созданиям музыкальным, которые не принадлежат к ежедневной банальной программе всех этих людей? Чем должны им казаться истинно талантливые музыкальные произведения, пробуящие выполнять совсем иную задачу?

Но вот пришло у нас однажды такое время, когда заговорили о необходимости „высшего музыкального образования“, „высшей музыкальной школы“, консерватории, потому дескать, что музыкальное дело слишком плохо стоит у нас в России. В 1854 году А. Гр. Рубинштейн писал в своей статье: „Die Componisten Russlands“, напечатанной в разных немецких газетах: „Русские очень расположены к музыке и не бездарны к ней, но, по общему непросвещению и по славянской небрежности, одержимы непроходимым дилетантством“, и в доказательство того объявлял, что „русской музыки нет и на театре, кроме двух еще не вполне удачных опер Глинки, по симфонической же и квартетной музыке у русских нет ровно ничего“, и т. д., а в 1861 году он опять писал в „Веке“ (статья „О музыке в России“): „В России занимаются музыкой только любители“, которые „своими операми, романсами и другими сочинениями мешают у нас развитию музыки...“; „чувство изящного, если не врождено, то может быть приобретено тщательным изучением...“; „артист ничего не должен делать без честолюбия, так как отсутствие этого чувства есть отличительное свойство натуры посредственной, ведущее к застою умственных способностей...“ На основании всего этого и послушавшись Рубинштейна, у нас стали основывать консерватории — эту музыкальную чуму Западной Европы, с премиями, наградами и всем прочим, полезным для чванства и честолюбия. По незнанию намерение было доброе, но вредное. Ну и основали. Но что же хорошего вышло из консерваторий? Уничтожили они у нас „дилетантизм“, повысили музыкальный уровень? О нет, никогда! Они его не повысили, как не повысили нигде в Европе. Они, согласно предсказаниям и предвидениям немногих оппонентов Рубинштейна в ту минуту, только расплодили массу певцов и пианистов, изредка художников и людей истинно талантливых, но в большинстве все только посредственностей или бездарностей. Конечно, выдрессированные и выпущенные из консерваторий музыканты-практики обогатили собой персонал русских оркестров и хоров, концертов и оперных сцен — это лучшая сторона наших консерваторий, это их действительная заслуга (зачем же нам было вечно оставаться в зависимости от приезжих музыкантов, немцев, чехов и иных, передавать им русские тысячи рублей, когда точно таких исполнителей, а иногда и лучше, могла очень исправно поставлять сама Россия!). Но все эти певцы, солисты и хористы, все эти пианисты, скрипачи, виолончелисты, трубачи, гобоисты и весь остальной музыкально-практический люд, не взирая на свою действительную пользу, стояли всегда в отношении музыкально-интеллектуальном на очень низкой ступени музыкального развития — ни на одну иоту не выше того, чем это было у „дилетантов“ раньше основания консерватории. Самое худое при этом было то, что вся громадная масса воспитывающихся в консерватории людей только и думает всего чаще о том, как бы сделаться „солистами“ или хоть вообще исполнителями по части пения или игры, да еще сделаться поскорее, как можно скорее.

До самой музыки почти всем этим людям никакого дела нет, она для них — только дойная корова. А потому они и представляют себе все музыкальное дело под видом полезного для них „пения“ и „игры“. Все остальное идет только на придачу, лишь вроде гарнира и соуса. Точно такие же понятия давно уже, конечно, существовали у самой публики: она ведь всегда ходит в театр и концерты для того только, чтоб слышать „голос“, слышать певца и певицу, слышать пианиста, скрипача, восторгаться у них до слез, до истерики именно всем тем, что у них есть самого плохого и фальшивого, преувеличенного или безвкусного, всем их „виртуозничаньем“, всеми их „бравурностями“ или фальшивыми грациями и нежностями, но при этом все настоящее, талантливое, глубокое и поэтическое, когда оно у них есть налицо, почти всегда пропускается мимо ушей. Так было у нас уже давно. Но исправила ли что-нибудь в этом консерватория? Ни единой черточки! В ее немецких рутинных стенах никогда никто не восставал против музыкально-виртуозной чумы и заразы. Напротив, все наставники и преподаватели постоянно ее поощряли, потому что она входила в программу, в главную задачу, в коренной образ мыслей и действий консерватории.

Один из гениальнейших музыкантов нашего века, Шуман, в своих чудесных „Домашних и жизненных правилах для музыканта“ еще в 40-х годах высказал все то, что всякий музыкант и художник желает и чего ждет от каждого человека, намеренного хоть сколько-нибудь серьезно заниматься музыкой. „Ты музыкален, — говорит он, — когда музыка сидит у тебя не только в одних пальцах, но в голове и сердце. Но ты не достигнешь образования и развития этого качества (если оно тебе дано природой), когда запрешься в уединении и целые дни станешь предаваться одним только механическим упражнениям, а достигнешь, если будешь находиться в живой, многосторонне образованной музыкальной сфере... Высоко почитай старое, талантливое, но сохрани также горячее сердце для нового. Не имей предрассудков против неизвестных тебе имен... Мелодия — лозунг дилетантов. Без сомнения, музыка без мелодии — не есть музыка. Но пойми хорошенько, что они разумеют под мелодией. Для них только та мелодия и есть мелодия, в которой заключается легкость схватывания и „приятность“ ритма. Но есть мелодии совершенно другого свойства, и когда ты развернешь великих сочинителей, они явятся тебе в тысяче различных видов, конечно ты скоро устанешь от бедного однообразия новых итальянских мелодий... Сладостями, пряностями и конфетами нельзя вырастить из детей здоровых людей. Подобно телесной пище, духовная пища также должна быть проста и питательна... Великие художники позаботились о ней — держись ее... Ты не должен распространять дурных сочинений; напротив, ты должен помогать всеми силами задавить их... Никогда не ищи достигнуть в механизме так называемой бравурности. Старайся произвести при исполнении сочинения то впечатление, которое имел в виду композитор... Одобрение, которого часто достигают так называемые великие виртуозы, не должно сбивать тебя с толку. Пусть одобрение истинных художников будет для тебя дороже, чем одобрение толпы...“

Ни даже тени чего-нибудь подобного никогда не принималось в расчет и не выполнялось в наших консерваториях, как и во всех

вообще консерваториях. Эти заведения по преимуществу заняты высиживанием и выпуском на свет ремесленников. Здесь понятия никогда не бывали выше понятий толпы; напротив, они бывали всегда совершенно одинаковыми, точка в точку тождественны с ними, направлялись к тем же самым целям, и ничего более. Наши консерватории, будучи скроены по образу и подобию немецких консерваторий, полны беспредельного низкопочитания пред всем вообще старым в музыке, приобретшим часто бог знает почему титул „классического“. Здесь уже не позволено никакое разбирательство собственным умом, что именно велико, что только хорошо, что дурно, что посредственно, что низко и ничтожно. Все сплошь признается великим, превосходным и должно всем в консерватории равно казаться именно таким во веки веков. Но рядом с охранением всего „классического“ идет не только полнейшая терпимость, но полнейшее боготворение и пропагандирование всего ничтожного, гнилого или пошлого, что сделано итальянской музыкой — этой создательницей убогих музыкальных „сластей, пряников и конфет“, о которых говорит Шуман. Люби „классиков“ — эта главная задача каждой доброй консерватории, но люби тоже и „итальянцев“. Вот это называется беспристрастием, даже больше того — истинной дорогой, единственным путем для настоящего музыкального воспитания. Те возвышают душу и ум, а эти сердце. И чем же именно? Совсем не теми хорошими, талантливыми сторонами, которые присутствуют в сочинениях старых сочинителей, а только их старой формалистикой, бездушной и сухой, теперь уже более никому не пригодной, а эти — формалистикой новой, концертной и условно виртуозной, по всеобщему убеждению прекрасной и развивающей „высокую технику“. После всех классов, где прилежно вдавливаются в голову наука виртуозности, бравурности, культ „мелодии“, обязательного староверства и безразличного отношения к чему ни попало, виднеется впереди, как путеводная звезда, как светлый, великий горизонт — поездка по итальянским консерваториям, по итальянским импрессионам и сценам, концертное кочевание по залам Европы, искание милостей публики, угождение всем ее печальному вкусу. И вот вам вся цель музыкального „образования“, добываемого ценою такого труда и усилий, ценою таких жертв. Где тут рассуждать, где тут взвешивать, где тут разбирать хорошее от дурного, где тут думать об образовании своей головы, понятия, когда все это не нужно, когда именно все негодное, безвкусное и антимузыкальное — выгодно, приносит немедленный барыш, да притом же приходится как нельзя более по вкусам и понятиям всех музыкальных ремесленников!

О самостоятельном и национально-русском направлении в наших консерваториях никто отроду и не задумывался. У нас уже давным давно народилась своя собственная школа, у нас давно уж есть свои собственные великие создатели музыки; они учат совсем другому, чем немецкие консерваторские рутинеры и итальянские певческие и оперные „практики“. Они, никогда не читавши афоризмов Шумана, однакоже, исповедывали музыкальный символ веры, одинаковый с его символом веры, относительно того, что хорошо и что дурно в музыке, чего в ней надо искать и что ненавидеть и преследовать. Но этого в наших консерваториях никто не знает, да если б и знал, то пожи-

мал бы только плечами. Очень важно им знать, что такое именно думали и говорили Глинка и Даргомыжский! Вот важные птицы! Один из них, Глинка, говорил, что просто „ненавидел модную итальянскую музыку“ — за ее фальшь, условность, антимузыкальность. Исполнение итальянских певцов и певиц находил ненатуральным, ложным, искусственным, а иногда даже „нелепым, изысканным, преувеличенным“, и это у самых величайших итальянских знаменитостей — таких, как Рубини и ему подобные. Тот же Глинка осмеливался думать самостоятельно и иной раз не признавать великим то, что признается „классическим“ (например, „Дон Жуана“ Моцарта или многое во „Фрейшюце“ и т. д.), или, наоборот, признавал наивысшим то, что все кругом не любили или ненавидели (например, сочинения Берлиоза). Он же решался не признавать великих достоинств консерваторской схоластической науки, доводимой до геркулесовых столбов нелепости, сухости и ненужности. Другой, Даргомыжский, точно так же не верил слепо во все классические авторитеты и кумиры Европы и разбирал их собственным умом и понятием, ненавидел и презирал „итальянщину“ не менее Глинки, смотрел с антипатией на „вычур (в пении) итальянской, крики французской и манерность немецкой школы“, и признавал везде, во всем и у всех то высоким и истинным, что действительно было музыкально, просто, естественно и правдиво. Наследовавшая у нас место Глинки и Даргомыжского новая русская школа наследовала и все их принципы, все их симпатии и антипатии, весь их образ мыслей, и повела дело еще далее. Еще бы консерватории обращать внимание на все подобные глупости! Она тщательно их игнорировала, тщательно игнорировала наперед все эти „полудилетантские“, „не вполне удачные“ сочинения таких людей, конечно ничуть не обязательные для Европы, для настоящего искусства!

Как смотрела консерватория на самостоятельную мысль новых русских музыкантов при оценке ими других и при их собственном художественном творчестве, — это мы можем хорошо узнать из статей одного из самых основательных глашатаев консерваторских взглядов, бывшего воспитанника консерватории г. Лароша. Он даже и Глинку преимущественно оценивал со стороны того, что сближало его (по понятиям г. Лароша) с Европой и школьной музыкальной схоластикой. „Изящная классическая законченность Глинки, пожалуй, удивительнее его феноменального таланта, — говорил он. — Из того, что он, учась, нахватал урывками в Италии и Германии (!?), у него сложился тот безукоризненно изящный, кристаллически ясный стиль, который сделал его русским Моцартом...“ Что касается других русских композиторов, то г. Ларош, совершенно во вкусе своего учителя А. Г. Рубинштейна, совершенно по консерваторским понятиям, признавал их только дилетантами. „Русский музыкант — прежде всего барин, — проповедывал г. Ларош, — не потому, чтоб в нем текла дворянская кровь, а потому, что между ним и его занятием связь случайная: он „удостоивает“ музыку своего внимания. Музыка его не кормит или кормит в самых редких случаях: он обладатель имений, чиновник или профессор... Бойцы дилетантизма руководились верным чутьем, когда они, при учреждении петербургской консерватории, встретили ее ожесточенной бранью: они чувствовали, что золотой век барской забавы прошел и что если дать жить этой, только что возникавшей школе,

то ее ученики с меньшим ломаньем сделают больше, чем все дилетанты... Под влиянием времени, и особенно благодаря Глинке, сформировался особый облагороженный тип российского музыканта из бар — тип, повидимому, высоко цивилизованный, свободный от предрассудков и более современный, чем сама современность... Тип облагороженного дилетанта гораздо яснее, чем в Серове, выступает в Даргомыжском. В долгий период, предшествовавший „Русалке“, Даргомыжский стоял на уровне дилетанта необлагороженного, вроде Варламова. Лишь поздно проснулось в нем нечто похожее(!) на музыку высшего полета, и когда это случилось, он стал под влияние людей, более его молодых, более его знакомых с новейшей западной музыкой, несомненно талантливых, но по образованию таких же дилетантов, как он сам. Это были гг. Кюи и Балакирев...“ („Голос“, 1874, № 9).

Вот мнение консерватории во всей своей красоте, глубине и премудрости! Пускай русские музыканты талантливы или, пожалуй, даже гениальны — все-таки они не что иное, как дилетанты. Ничего подобного и консерваториям и их достойным птенцам Ларошам никогда не взбрет в голову не только сказать, но даже подумать про все те сотни, тысячи ординарнейших посредственностей и бездарностей, которыми, рядом с величайшими музыкальными гениями и талантами Запада, кишит европейский музыкальный рынок. Боже сохрани! Те — настоящие, те — в самом деле музыканты, те — делают настоящее дело, а вы, дескать, все там, в России, жалкие дилетанты, и больше ничего. При этом то, что в каждом деле обыкновенно считается пороком, убылью, вредом, возносится здесь на высоту совершенства и благополучия. „Только с учреждением консерватории, — говорит г. Ларош, — появляется в России музыкальный цех, и на этом цехе вся надежда. Не потому надежда, чтобы там были замечательные художники, — на счет этого мнения разделены, но потому, что цех, каков бы он ни был, имеет твердо установленную цель, цель серьезную и практическую, что он принужден бороться, терпеть стеснения и невзгоды, что в нем образуются, наконец, предания, правила и авторитеты...“ („Голос“, 1874, № 9). Цех, традиция, предание, что же это все, как не самый солидный консерватизм, самое твердое желание запереть человека на замок, потушить его самостоятельность, рассудок, мысль, саморазвитие и превратить его в раба, послушную и беспрекословную машину? Но г. Ларош вместе со своей дорогой кормилицей это-то и находит прелестным.

Однакоже, даже и „цех“ не вполне удовлетворял г. Лароша. „Школа в наши дни переживает, — горько плакался он, — период, где самые незыблемые предания ее становятся спорными пунктами. Значительная часть музыкальных педагогов совершенно оставляет преподавание „строгого контрапункта“ и ограничивает упражнения учеников стилем новейшего, после баховского времени. Руководствуясь тем „реальным“ воззрением на школу, которое отказывается понять, для чего учат в школе таким вещам, каких по выходе из нее вовсе и не приходится делать (NB), эти педагоги стараются как можно скорее ввести ученика в обладание всем аппаратом новейшей композиции...“ („Русский вестник“, 1869, июль: „Мысли о музыкальном преподавании в России“). При этом случае г. Ларош уверял, что „преподавание в школе таким вещам, каких по выходе из нее вовсе не приходится

делать“, есть то же, что гимнастика, которая укрепляет мышцы и научает, по мере успехов, все лучше и лучше скрывать голое техническое усилие под грацией и прелестью. Да, но г. Ларош забывал, что те люди, которые только и делают, что гимнастику, „цеховые гимнасты“, те, что злоупотребляют ее излишествами, ее „строгими контрапунктами“, именно и бывают всегда самыми сухими, деревянными и неуклюжими по всему облику своему людьми, которые вне гимнастической своей залы не умеют ступить двух шагов просто, по-человечески, не способны сделать ни одного движения рукой, ногой, телом, которое не было бы машинно и палкообразно. Так и в музыке. Это хорошо сознавал Глинка, когда говорил: „Вообще мне не суждено было учиться у строгих контрапунктистов. Как знать! Может быть, оно и лучше. Строгий немецкий контрапункт не всегда полезен пылкой фантазии... В Милане Базили замучил меня разными контрапунктическими хитростями, но моя пылкая фантазия не могла подчинить себя таким сухим, непоэтическим трудам; я недолго занимался с Базили и вскоре отказался от его уроков“ („Записки“).

С другой стороны, к чему приводит идолопоклонство перед схоластическими „строгими контрапунктами“ человеческую мысль и понимание — можно видеть на том же г. Лароше, когда он старается нас уверить, что „в мелодии, контрапункте, ритме и композиции, с 20-х годов нашего столетия, не только не видно успеха, но заметно несомненное и сильное падение...“ („Русский вестник“, 1869, июль). Франц Шуберт, Берлиоз, Мейербер, Лист, Шуман, Шопен, Глинка, Даргомыжский — вставайте, кланяйтесь и благодарите! Вы все доказываете сильное падение мелодии, контрапункта, ритма и композиции! Вам и всем вашим наследникам надо было воротиться за 300 лет назад, ко временам Жоскинов, Гудимелей, Климентов, Виллаэрттов и всех остальных стариков, которых ничей более желудок не в состоянии нынче варить: в них-то настоящая музыка и сидит, по консерваторским понятиям, — „в идеальности и цельности настроения ни один из стилей позднейших времен не может сравниться с тем стилем. То время, когда в музыкальной технике было всего менее уклонения от общего закона, всего менее исключений и особенностей, совпадает с эпохой, когда во внутреннем содержании музыки было менее борьбы, страдания и болезненности...“ (там же). Так вот оно как: в музыке надо желать более всего соблюдения „общего закона“, исключения и особенности; элемент болезненности, борьбы, страдания, страстности — все это вещи зловредные! Положим, что г. Ларош есть человек уже совершенно крайний, из консерватористов консерваторист, из консерваторов консерватор и не все его товарищи могли разделять его фанатизм к музыкальной старообрядчине; однако скиньте хоть 50 процентов, и все-таки остается на их долю еще достаточно мрака и болота.

Итак, итальянская расслабленная золотуха и насморк — с одной стороны, староверская упрямая констипация — с другой стороны, вот главное настроение стремлений, мыслей и понятий консерваторских. Много ли все это могло приносить для просветления и развития тех, кто подпадал надолго и беззащитно под эту формулу, да еще особенно, когда не носил в себе достаточных элементов для размышления и самодетельности.

XIV

Может быть, многие скажут: „А Глинка? А Даргомыжский? Ведь они явились у нас раньше основания консерватории, ведь они давно уже признаны у нас не только крупными, но самостоятельными талантами, начавшими новую эру в музыке. Значит, они явились сильным противовесом общей низменности вкусов и понятий, они их наверное повысили, они помогли подъему музыкальной интеллектуальности в нашем отечестве“. Да, это действительно так, это действительно случилось, но не сразу, не в первое же время, а гораздо позже. В первое время и Глинка и Даргомыжский потерпели крушение. Их наперед надо было самих пропагандировать и прививать, прежде чем они оказали какое-нибудь влияние на массу. Их долго не хотели знать, их долго отталкивали. Первоначальное „признание“ их было очень сомнительного свойства, а для большинства оно было, пожалуй, только на словах — симпатии публики лежали вовсе не к ним. Теперь, имея перед глазами результаты последних лет, видя прочную позицию Глинки и Даргомыжского в нашей музыке, легко было бы подумать, что и всегда, с самого же начала, оба наши великие композитора были окружены тем самым почтением, что и нынче. Но на деле было совсем иначе. Надо припомнить факты.

Когда Глинка начал свой великий переворот, когда он водрузил у нас знамя самостоятельности и национальности в музыке, одни остались равнодушны, другие рассердились. Но всего примечательнее и любопытнее были те, которые — удивлялись. Юрий Арнольд рассказывает в статье, написанной по-немецки и назначенной, 20 лет тому назад, дать немцам понятие о ходе музыки в России, что, когда опера „Жизнь за царя“ явилась на сцене, которое-то „лицо“, высоко стоявшее у нас в театральном мире, с величайшим изумлением говорило: „Я право не знаю, чего хотят эти господа? За границей есть столько знаменитых опер, что нам нечего делать с русскими сочинениями!“ (*Neue Zeitschrift für Musik*, 1863, № 10). Факт характерный. Подобные люди даже и не догадывались, что оперы Глинки — это совершенно новый мир музыкальный, начало новой эры для нас, а, может быть, однажды, и для других. Им казалось, что оперы Глинки — одно и то же со всеми остальными операми, только „понеприятнее и поскучнее“ тех, которые они обыкновенно потребляют и любят.

Даже такие, казалось бы, музыкально образованные люди, как кн. Одоевский, люди, учившиеся солидной технике, прошедшие всю школьную музыкальную премудрость, были тогда в своих понятиях все-таки до крайности слабы, шатки и незначительны. В разборе „Жизни за царя“, написанном тотчас же при появлении оперы на сцене, князь Одоевский признавал Глинку композитором гениальным, создателем русской оперы, но тут же вместе признавал „прекрасными“ сочинения гр. Виельгорского, Верстовского, Геништы; он заявлял, что с оперой Глинки „является новая стихия в искусстве и начинается новый период — период русской музыки“, но тут же вместе признавал, что и в сочинениях тех трех композиторов, предшественников Глинки, „у нас были счастливые попытки отыскать общие формы русской мелодии и гармонии. Но никогда еще употребление этих форм не было

сделано в таком огромном размере, как в опере Глинки“ („Северная пчела“, 1836, № 280). Итак, разница была только в размерах! Итак, кн. Одоевский не чувствовал той разницы, которая существовала между фальшью никуда не годных попыток гр. Виельгорского, Верстовского, Геништы и истинною народностью, истинною правдою русских мелодий и гармоний Глинки! Подобный образ мыслей и объясняет то, что кн. Одоевский и все ему стамуть подобные „любители“ и „знатоки“ могли бог знает как высоко ставить Глинку, приходиться в восхищение от сознаваемой ими будто бы необычайности его создания и почина и вместе продолжать восхищаться „Семирамидами“ „Пиратами“, „Сомнамбулами“, „Монтекками и Капулеттами“. Любить зараз и хорошее и никуда не годное — не значит ли это не понимать ни того, ни другого?

Но если так мало разумели в Глинке „лучшие люди“ тогдашнего времени, настоящие музыканты, то чего можно было ждать от остальных всех? Что думало в то время большинство о Глинке, это высказал вполне отчетливо и явственно Фаддей Булгарин — тогдашний обычный выразитель понятий, вкусов и мнений толпы. Булгарин вознегодовал на слова Одоевского, что „с оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе — новая стихия в искусстве, — и начинается в его истории новый период — период русской музыки“. Как так? Возможно ли это? — кипятился Булгарин. „Такой похвалы не слышал Моцарт и не услышит Россини, два различные гения, но оба преобразовавшие вкус своих современников и утвердившие новые законы в музыке. Целый мир знает Моцарта и Россини, а им никто не сказал и не скажет, что они открыли новую стихию в искусстве, которой давно ищут и не находят!.. Мы верим, что в музыке не может быть никакой новой стихии и что в ней невозможно открыть ничего нового. Все существует. Берите и пользуйтесь!..“ Далее, все знающий и все понимающий Фаддей Булгарин, отлично разумея, в качестве фельетониста, все на свете, в том числе и оркестр, и голоса, и все, все в опере, объявляя, что „из увертюры нельзя постигнуть, какого рода эта музыка; не взирая на отголоски главных мотивов оперы в увертюре, быстрые переходы из такта в такт производят какое-то замешательство в целом!..“ В заключение Фаддей Булгарин высказывал такой обвинительный приговор против оперы: „1) Хоров слишком много и они слишком растянуты; 2) мало отдельных арий, мало дуэтов, терцетов и проч.; 3) музыка иногда не соответствует действию; 4) музыка для оркестра написана слишком низко (?); наконец, 5) в музыке мало разнообразия, а от этого и длинных хоров, сколь музыка ни прелестна, как ни восхитительны отдельные части, но целая опера... извините... скучна!.. Г-н Глинка имеет громадный талант. Дай бог, чтобы он не слишком верил своим хвалителям!.. Воля ваша, а сценическая музыка должна действовать на массы народа, двигать их и производить глубокое впечатление. Она должна производить восторг в партере и в ложах и удивление в знатоках. Должно соединить это. Как это сделать — не знаем, а как сделали Моцарт, Вебер, Спонтини, Россини — не постигаем, но чувствуем!..“ („Северная пчела“, 1836, № 291—292). Итак, главное обвинение состояло в том, что Глинка отступал от общепринятых тогда оперных привычек и правил, давал недостаточно арий, дуэтов и терцетов, что он был

недостаточно итальянец (между тем нынче, напротив, думают, что Глинка именно слишком много дал тут арий, терцетов, квартетов и т. д., и притом вообще в них чересчур еще являлся итальянцем). Когда, шесть лет спустя, Глинка дал на сцене „Руслана и Людмилу“, та же „Северная пчела“ устами своего постоянного критика Рафаила Зотова объявила, что опера эта — „провал Глинки“. „Приверженцы, друзья, фанатики Глинки своими возгласами, своею слепою безусловно похвалою делают ему больше вреда, нежели самая злая критика“ (NB: не читаем ли мы теперь каждый день точь-в-точь эти самые изречения по поводу новых созданий искусства и их сторонников, непременно всякий раз, когда эти создания не нравятся толпе и „критикам“?). Вообще же, главные замечания Рафаила Зотова состояли в том, что Глинка дал оркестру „слишком важную роль в составе оперы“, что музыка танцев третьего акта — венец всей оперы, что увертюра не производит никакого эффекта, потому что „три перехода из тона в тон доказывают изысканность, которой зрители не могли постигнуть“, наконец, в итоге всего, Зотов признавал, что „Руслан“ в гармоническом отношении имеет высокие достоинства, но „в мелодии“ эта опера ниже „Жизни за царя“; что как техническое учение произведение она прибавила автору много славы и много приверженцев, но как опера... *c'est une chose manquée* („Северная пчела“, 1842, № 277). Опять, таким образом, „мелодия“ на первом плане и, значит, ожидание прежде всего от оперы итальянских тогсеих, похвалы тому, что в опере всего слабее (танцы третьего акта), и порицание того, что превосходно (увертюра).

Что касается тех приверженцев, друзей и фанатиков Глинки, про которых говорила „Северная пчела“, то надо, кажется, притти нынче к тому заключению, что, не взирая на свои великие похвалы, они не так далеко отстояли от публики и „Северной пчелы“, как это сначала, пожалуй, покажется. Вот, например, если взять хоть Сенковского, тогдашнего судью, законодателя и решителя всех дел. Как великий друг Глинки и всей его компании, он находился в таком положении, что не мог не восторгаться новой оперой, не мог не находить ее необычайной, феноменальной, гениальной. Еще до появления оперы на сцене, он объявил в „Библиотеке для чтения“, что эту оперу „создавали три гениальные человека: Пушкин, Брюллов и Глинка“. По секрету, про себя, он, конечно, прибавлял к ним еще и четвертого великого человека и друга своего — Кукольника, который в те времена все постоянно терся около Глинки, предлагал ему разные свои тексты для музыки и поставил для „Руслана“ несколько своих стихов в либретто. Судя по вкусам и натуре Сенковского, он не мог быть доволен „Русланом“; эта музыка не могла приходиться ему по вкусу: он был только ординарнейший дилетант — из тех, для кого итальянские оперы стоят выше всего в музыке. Но надо было непременно хвалить до небес, восторгаться в печати, и Сенковский произвел это таким нескладным образом, что легко различить подделку, притворство, неискренность. Он писал: „Руслан и Людмила“ — одно из тех высоких музыкальных творений, которые никогда не погибают и на которые могут указывать с гордостью искусства великого народа. Эта опера *chef d'oeuvre* в полном смысле слова, от первой до последней ноты. Это прекрасно, величественно, бесподобно. Никто лучше нашего

русского композитора не владел и не владеет оркестром; никто не развивал в одном сочинении такого множества смелых, счастливых и оригинальных мыслей; никто не посягал на такие гармонические трудности и не преодолевал их так удачно, ни в одной опере не найдется такого разнообразия красот, рождающихся одна из другой бесконечную цепью, без общих мест, без условных дополнений...“ Ну, вот и прекрасно, говорит себе читатель: ясно, что Сенковскому „Руслан“ очень, очень нравится.

Однако после всех этих безмерных похвал, ставящих Глинку выше не только всех оперных, но вообще всяческих музыкальных композиторов, безусловно, с которой бы то ни было стороны, следуют в статье разные оговорки, которые совершенно изменяют суть дела и доказывают, что автору статьи опера вовсе не так нравится, как надо было бы полагать. Тотчас же вслед за всеми своими гиперболами Сенковский высказывает нечто совсем другое, но на этот раз — уже настоящую свою мысль: „Скажем откровенно наше мнение: при первом слушании в целом „Руслан и Людмила“ производит то утомительное действие, какое мы испытываем при чтении очень умных книг, где каждое слово — острота, замысловатость и оригинальность, каждая фраза — верх искусства, каждый период — целая бездна гениальных красот. Чтение идет трудно. Ослепленный непрерывным фейерверком разноцветных огней, читатель измучен уже на третьей странице. Надо тихо прочесть четыре раза, чтобы все понять, все оценить, всему удивиться в разбивку, и тогда уже можно читать книгу с начала до конца с полным и свободным восторгом...“ Так вот, в конце концов, к чему, при откровенности, сводились все восторги от неопишуемых красот „Руслана“, где все — совершенство, „от первой до последней ноты“: слушатель утомлен, слушатель измучен, и такое впечатление прекращается только от привычки... Хотелось бы спросить после этого, много ли же разницы было в впечатлениях от „Руслана“ у Сенковского („фанатика“ Глинки!) и у Булгариных и Зотовых („врагов“ Глинки!)? Но это еще более подтверждается подробностями разбора. Сенковский находит в „Руслане“ пропасть длиннот и советует хорошенько урезать оперу для истинной пользы ее. Но что же он просит урезать? Как раз множество самых капитальных, самых талантливых, иногда даже гениальных вещей в опере. Так, например, он желает выкинуть вон многое в интродукции и первой песне Баяна, все начало „в сцене оцепенения“ первого акта, балладу Финна и арию Руслана („не худо было бы укоротить хоть в начале“); в арии Ратмира — выпустить всю первую часть и начинать прямо с аллегро: „Чудный сон живой любви“; каватину Гориславы начинать со слов: „Любви роскошная звезда“; выпустить большую часть финала третьего акта, также начало четвертого акта и особенно финал его, все начало пятого акта, в том числе арию Ратмира: „Она мне жизнь, она мне радость“, и т. д. Кому нужны такие сокращения вещей все самых капитальных, тот явным образом и не любит и не понимает ни Глинку, ни „Руслана“. Легко представить себе, какое впечатление должны были производить на Глинку оценки публики и ее „критиков“, все равно и приверженных и не приверженных к нему. Немудрено; что Глинка не только тогда, но и гораздо позже говорил с грустью: „Авось через сто лет поймут у нас „Руслана“! — Как много и глубоко любили

великую оперу Глинки, как в ней нуждались „фанатики“ и „друзья“ Глинки, очень ярко доказывается тем, что ее не давали на театре целых 14 лет, и никто из них на это никогда не жаловался и не сделал ни малейшей попытки для того, чтоб ее снова увидеть на сцене, даром что у иных из числа этих „фанатиков“ и „друзей“ были в руках целые журналы и газеты, да еще всемогущие по тогдашнему времени. Так ли любят, так ли понимают великие создания? Но до того ли было? Все внимание, все симпатии публики поворотили как раз в эту самую минуту совершенно в другую сторону.

Спустя всего несколько месяцев, после того как Глинка кончил и поставил на сцену свою великую оперу, „Руслана“, у нас совершилось событие, которое имело неизмеримо пагубные последствия для нашей музыки и музыкальной интеллектуальности.

В 1842 году приехали в Петербург итальянцы, прочно засели в нашем театре и с тех пор уже нас более не покидали. Сумма вреда, нанесенного нашей музыке итальянцами, просто неисчислима. Вкус, окончательно испорченный, как относительно сочинений музыкальных, так и относительно исполнения их, фальшь, банальность и в том, и другом, привычка ко всему плоскому и условному, ложный пафос, отсутствие правдивого выражения — все соединялось и действовало заодно, и действовало тем вреднее, тем неотразимее, что будило все самые фальшивые инстинкты и наклонности публики, потворствовало им, раздувало их до последних пределов и отучало от всякого рода правды. Благодетельное влияние Глинки разом стусевалось и исчезло, результаты его великой инициативы отошли на далекий план. Русская музыкальная самостоятельность и инициатива — отсрочились надолго.

Глинка рассказывает в своих „Записках“, что такое были приехавшие к нам в 1842 — 1843 годах итальянцы (предпочитаю, конечно, привести слова нашего великого художника, хотя я мог бы рассказать многое и по личным своим собственным впечатлениям того времени). „Образ пения Рубини еще в Италии я находил изысканным, в 1843 году преувеличение дошло до нелепой степени. Он пел или чрезвычайно усиленно, или же так, что решительно ничего не было слышно; он, можно сказать, отворял только рот, а публика пела его *ppp*, что естественно льстило самолюбию слушателей и ему ревностно аплодировали...“ Исключение составляла одна Виардо, у которой и таланта, и естественности, и правды было в сто раз больше, чем у всех остальных ее товарищей, но и она до мозга костей была заражена итальянизмом, бравурностью, руладами, трелями, нелепой итальянской орнаментикой и ничего, повидимому, не находила антимузыкального, глупого и позорного в тех операх Беллини и Доницетти, в которых губила и обезобразивала свои врожденные способности. Но что было за дело публике до той „нелепости“ исполнения, которую так ярко чувствовал один из немногих — Глинка, когда именно эта-то нелепость и была приятна, когда она-то и нравилась, она-то и доводила до энтузиазма, до фурора, до истерики, до слез, до фанатизма! Вот что значит банальность и фальшь! Вот до какой степени они нужны людям с низменными еще вкусами и понятиями, вот до чего они им близки и дороги! Притом же — дело не последнее — эти итальянцы, со своими операми, были нечто модное,

привезенное из Парижа и Лондона, прямо с тамошних триумфов, давно начавшихся и давно укоренившихся: как было не гордиться, не торжествовать всем русским, добывшим обладания такими всемирными сокровищами, как было не находить во всем этом оправдания и поощрения всем своим скверным вкусам?

То, чего Глинка видел в 1842 году только начало, то разрослось потом, в течение 40 лет, до громадных размеров, пустило в нашу почву такие глубокие корни, что их оттуда никогда не выроет никакой лом и кирка. То, что у нас написано было за эти 40 лет в газетах и журналах восторгов и восхищений по поводу итальянцев, конечно, составило бы целую библиотеку; то, что говорено про них за это время, составило бы горы, если б слова и разговоры сложились в твердую осязательную форму; пролитые слезы составили бы реки и озера. Когда провинциал мечтает о Петербурге, как о царстве небесном, полным благ великих, неизмеримых, беспредельных, в этой радужной картине, конечно, всегда стоит на одном из самых первых мест: „Побывать в итальянском театре!“ „Послушать чудных, великих опер!“, „Послушать чудных, великих певцов!“. Для достижения такого счастья никакие жертвы не щадятся. Какое блаженство безумия, какая несокрушимая сила заблуждений! Кончится ли когда-нибудь царство итальянщины, разносящее по миру громадные массы художественной отравы и лжи, — и предвидеть нельзя! Каждый до того убежден в величии итальянской музыки и пения, что попробуйте ему возразить, попробуйте ему доказывать что-нибудь насчет всего, что есть худого, невыносимого и неподозволительного в итальянской опере, — и каждый подумает только про вас: „Да он вовсе не понимает музыки! Да он не способен ее любить! Она для него просто неведомое царство!“

Забавен один факт, показывающий, каково иногда консерваторство поклонников „итальянщины“ даже внутри ее собственных рамок. Когда появился Верди, он показался слишком вредным новатором, каким-то отступником от истинного итальянства, даже многим из числа самых коренных исповедников этой веры. В Италии, Париже, Лондоне произошло немало прений по этому поводу и поломано немало копий за Россини, Беллини и Доницетти — против Верди. Некто Ростислав, ныне совершенно забытый, но в 40-х и 50-х годах очень известный музыкальный петербургский критик, так же как и другие, выразил в печати свои сомнения, выговоры, упрёки Верди, старался подставить ему некую музыкальную подножку. Тогда Сенковский, публицист тех времен, все знавший, обо всем писавший, все решавший, тотчас выступил вперед и самым основательным образом доказал ему непоследовательность его мнений: „Ростислав Феофилович! Вы такой умный человек, такой даровитый и понятливый писатель, ну что вам стоит подумать немножко да понять, что Верди вы вовсе не понимаете? Представить себе не можете, как не мелодично и неловко слушать, что, если исключить вас и г. Улыбышева, то все мы, другие, все остальное человечество, не заслуживаем ни малейшего внимания... Ну, станем ли мы, Европа, спрашивать, что думает о предмете наших душевных восторгов, нашего очарования, нашего счастья какой-нибудь капельмейстер, или кланяться какому-нибудь знатоку об указании нам времени и меры нашего внутреннего блаженства? Разве знатоки знают

что-нибудь, кроме своего собственного самолюбия? Разве знать толк в гениях капельмейстерское дело? На то господь бог создал нас, публику, общество, человечество, и наделил нас, по благодати своей, удивительным чутьем гениальности. Мельчайшую частицу гения мы чуем за сто сажень под землю, непременно добудем магнитом или вытянем золотом оттуда этот драгоценный алмаз для нашего наслаждения и счастья... Верди делает смелый обратный шаг от преувеличений пережитого ремесла к величественной и трогательной простоте природы. Бранить его, варвара, как невежду! Гнать, как разрушителя искусства! Вокальное искусство, забыв свой важный сан, бросилось в ветролетство, быстродвижность нот и тонов, в бесконечные и бестолковые рулады. Верди старается пение воротить, по возможности, к достоинству человеческого пения. Бранить его опять за грубую вокализацию! За истребление породы искусных певцов и певиц! За расстройство голосов! Нет, вы не понимаете Верди! Мало того, что гений его — наш, нынешний гений, что его музыка — наша внутренняя музыка: он еще будет точкою исхода, с которой пойдет далее, и далее, и далее. Коренное преобразование новейшей музыки и возврат ее от вавилонов зазнавшегося искусства к чистым линиям натуры... О Моцарт! О Бетховен! жаль мне вас! близок ваш конец! не желал бы я быть на вашем месте! Вы сделали исключительными идолами всех бездарностей и посредственностей. Вы теперь в такой у них славе, в такой страшной милости, что не сдобровать вам: они наверно вас погубят... Живи ты, пылкий и страстный немец, в наше время, ты, Моцарт, — был бы Верди“ („Сын отечества, 1856, № 30). После таких доводов, после такой логики, после таких резвеньких строчек, совершенно во вкусе нынешних газетчиков, Ростислав должен был, конечно, одуматься, опомниться и стать на надлежащий рельс. Он скоро уверовал в Верди и причислил его к лику своих идолов и угодников, на следующей же странице, тотчас после Россини, Беллини и Доницетти. Публика, конечно, ласково кивнула ему за то головой и поставила добрый балл.

Итак, итальянцы успешно действовали у нас и, конечно, не нуждались ни в чьей помощи. Но через 20 лет после их прибытия к нам у них оказались две великодушные помощницы и покровительницы: наши консерватории, Петербургская и Московская. Тотчас после своего открытия они отвели целую половину своих классов, концертов, симпатий и усилий итальянцам и итальянской музыке. Пока одна половина консерваторских зал оглашалась звуками арий и хоров Генделя, сухих сюит и жиг Баха, симфоний Моцарта и Гайдна, бездушных фуг Скарлатти, деревянных концертов Баха и Гуммеля, прозаических и бездарных ноктюрнов Фильда, другая половина гремела ариями из „Семирамиды“, „Нормы“, „Сомнамбулы“, „Эрнани“, „Троватора“, „Риголетто“, „Аиды“ и множества тому подобных превосходных опер. В то же время писатели консерваторий не только оправдывали, но доказывали полнейшую законность итальянского сочинения и итальянского исполнения. Любопытнейшее зрелище представлял в этом отношении г. Ларош. С одной стороны, он хлопотал о том, как бы заставить музыку поворотить оглобли за 300 лет назад: ведь ему все в музыке нашего времени казалось упадком и растлением нравов, ведь ему все уцелевшие еще от схоластических времен орудия пытки

(при музыкальном учении) казались малы и слабы, ведь ему хотелось бы, чтобы изобретены и пущены были в работу такие капканы, колодки и дыбы „строгого контрапункта“, на помощь воспитывающемуся музыканту, где бы он задыхался и корчился — и в то же время, с милой улыбкой, грациозной симпатией простирает свою холодную, „техническую“ руку навстречу тем низменным традициям в музыке, где уже какой-либо науки не присутствовало и тени, где все состояло из крайнего невежества, беспомощной неумелости и безвкусной рутины. „На всемирный культ итальянщины можно сердиться, — говорил он, — но нельзя его объяснять временным увлечением, местным вкусом, качеством исполнения, искусственной пропагандой или рекламой. Причина кроется в самой музыке, в могучем таланте композиторов, а более всего в их мудро рассчитанной, ловко примененной, чисто практической методе, в их превосходном знании слушателя с его слабостями и страстями“ („Голос“, 1874, № 23). Не чудное ли это дело, как в одной и той же голове, в одной и той же проповеди укладываются вещи, совершенно противоречащие, совершенно исключающие друг друга, направляющиеся к совершенно противоположным концам! Схоластическое учение, требующее уничтожения личности, презирающее человеческую натуру и ее эстетические и естественные требования, прославляющее самый лютый аскетизм мысли и творчества, погружающее человека в самую каменистую суть старины — и тут же рядом итальянская опера, только и хлопочущая, что о слушателе, о его слабостях и несчастных вкусах, только и дающая, что бумажные цветы и лайковые куклы!

Но такова консерватория, такова ее двойственная натура, таковы законы и правила, прославляемые ее приверженцами.

Какого понимания, каких симпатий к Глинке можно было бы ожидать при существовании таких условий, прямо противоположных тому, чего Глинка искал, чего хотел, что он внес своими двумя великими созданиями в нашу музыку? Даже через целых 22 года после появления на свет „Жизни за царя“ и через целых 16 лет после появления на свет „Руслана“ Серов был свидетелем характерного факта, им тогда же опубликованного. „При выходе из концерта, где много исполнялось музыки Глинки, некоторые говорили: „Концерт всем бы хорош, да музыка Глинки *испортила всю программу*“. Вообще же ни одна пьеса Глинки (в том числе антракты „Холмского“) не вызвали ни малейших аплодисментов“ („Музыкальный и театральный вестник“, 1858, № 8). Вот как публика наша была прочно и надежно увлечена в совершенно другую сторону от того, что было начато Глинкой. Музыкальный критик наших 40-х и 50-х годов — Ростислав, считавший себя и вполне правду великим критиком, потому что сам старый педант и моцартовский фанатик Улыбышев написал ему однажды: „Читая ваши фельетоны в „Северной пчеле“, я с наивной гордостью говорил себе не раз, что вы — законный мой наследник, единственный истинный музыкальный критик в России“, — этот Ростислав самому Глинке читал в глаза (в 1856 году) свой печатный разбор „Жизни за царя“, где, подхваливая оперу, все-таки считал обязанностью указать на „некоторое однообразие“ музыки, особенно в первом акте и, вместе, на множество, по его мнению, ошибок и недочетов Глинки, в том числе даже грамматических ошибок (параллельные кварты и

квинты и т. д.); в разборе же „Русалки“ Даргомыжского этот самый великий критик и ценитель Ростислав спрашивал: „Бесподобное классическое творение Глинки „Жизнь за царя“ положило ли прочное основание национальной русской драматической музыке?“ И отвечал на это: „Нам кажется, что следует ответить отрицательно, потому, во-первых, что сам Глинка уклонился от указанного им пути в последующем своем произведении — „Руслане и Людмиле“, а, во-вторых, что самые причины этого уклонения, кажется, довольно основательны. Во избежание речитативов с итальянскими формулами, Глинка придумал заменить их мелодическими фразами, тщательно обработанными, как в вокальной партии, так и в оркестре. Подобное богатство музыкальных мыслей должно было бы, казалось, послужить украшением опере, а на опыте вышло иначе. Беспреданное напряжение внимания слушателей производит утомление, и оттого опера, преисполненная первоклассных достоинств, кажется бесконечно длиною. Другое неудобство состоит в однообразии оборотов национальной мелодии, которая в русских напевах большею частью вращается в минорных тонах, отчего происходит неизбежная монотонность и некоторая мрачность, придающая опере характер оратории. Следовательно, прочного основания русской драматической музыке, отвечающей всем условиям вполне художественно-драматического произведения, еще не положено, но вовсе уклониться от указанного Глинкой выражения русской музыкальной речи — почти невозможно“. Вот как итальянизм долгих лет вьедался в плоть и кровь, вот как он давал себя знать. Русской оперы все еще нет на свете, а с „Жизнью за царя“ и „Русланом“ можно только не без пользы справляться; их нельзя вполне считать окончательными нулями, как бы там ни было, и нельзя все-таки уже больше уклониться от того, что начато Глинкой. То ли дело „Семирамиды“, „Вильгельмы Телли“, „Сомнамбулы“, „Лучии“ и т. д.? Те — уже решительный, окончательный закон в искусстве, те — уже вполне художественно-драматические произведения.

С Даргомыжским повторилось приблизительно то же самое. На его „Русалку“ обратили очень мало внимания в 1856 году, потому что в ней было (несмотря на недостатки) слишком много правды и слишком мало итальянской условности. В своей автобиографии Даргомыжский пишет: „Репертуарное начальство, капельмейстер и режиссер считают мою оперу неудачною; в ней, по выражению их, нет ни одного мотива...“

В 1856 году Даргомыжский писал одной своей ученице и близкой приятельнице, Л. И. Кармалиной: „Артистическое положение мое в Петербурге незавидно. Большинство наших любителей и газетных писак не признает во мне вдохновения. Рутинный взгляд их ищет льстивых для слуха „мелодий“, за которыми я не гонюсь. Я не намерен снизводить для них музыку до забавы. Хочу, чтобы звуки прямо выражали слово. Хочу правды. Они этого понять не умеют...“

При таком взгляде, при таких стремлениях Глинка и Даргомыжский не могли, естественным образом, иметь другой участи, как той, какую они имели, среди людей, отуманенных, с одной стороны, музыкальной рутинной и слепой верой в авторитеты, а с другой — опьяненных итальянщиной. Их торжество было надолго отложено. Оно должно было притти гораздо позже.

XV

В те самые дни, когда воздвигалась консерватория, ставшая у нас тотчас же приютом, оплотом и центром для большинства нездоровых, ложных и вредных музыкальных элементов, уже давно бродивших в нашем обществе и не находивших себе необходимой гавани, выступило вперед и другое учреждение, сделавшееся немедленно же центром стремлений, самых противоположных предыдущим, которые точно так же, хотя и существовали, но не находили себе определенного и твердого выражения. Это была Бесплатная музыкальная школа.

П. Сокальский, в своих „Музыкальных арабесках“, заключающих очень много верного, писал в начале 1863 года: „Воздадим Русскому музыкальному обществу полную дань уважения за его почтенные труды на поприще музыкального космополитизма. Мы признаем за его концертами достоинство превосходного развлечения для публики; но образовательное влияние они могут иметь только на немногих, которые к тому подготовлены. Немалая заслуга Русского музыкального общества состоит также в том, что оно обрисовало в обществе так называемую русскую партию... Многие у нас не верят в русскую партию в музыке. Ее нет, — говорят они. И точно, для нее есть теперь только готовые материалы; соединить их некому. Если бы Глинка был теперь жив, может быть, он соединил бы их в своей сильно-национальной личности; это был бы для них естественный глава, которому охотно подчинились бы разрозненные члены с азиатски неотшлифованными самолюбиями и непривычкой действовать en corps. Но теперь нет такой личности, которая могла бы стать в уровень с этим назначением: и оттого центра для развития национального начала в музыке не образовалось у нас и не существует до сих пор... Тем не менее, некоторые элементы русского свойства успели сгруппироваться в Бесплатной школе для пения, открытой весной 1862 года и руководимой Ломакиным...“ („С.-Петербургские ведомости“, 1863, № 31).

То, чего так желал П. Сокальский и с ним, конечно, многие другие, — осуществилось. Человек, которого так жаждали, который так был нужен, на появление которого не смели надеяться, — явился. Это был Балакирев. Он сначала сделался товарищем и помощником Г. Я. Ломакина по Бесплатной музыкальной школе, а потом и единодержавным ее директором. Скоро около него и дирижуемых им концертов этой школы сгруппировалась целая группа молодых талантливых русских музыкантов, с совершенно оригинальным и самостоятельным направлением, диаметрально противоположным тому, что у нас существовало по музыкальной части за последнее время. Это сообщество молодых талантливых людей брало себе исходной точкой Глинку и Даргомыжского, желало продолжать начатое ими дело и брало себе задачу, в противоположность царствовавшему у нас тогда космополитизму, точно такое же служение национальности в искусстве, какому пример подали Глинка и Даргомыжский. Но, вместе с тем, эти талантливые люди, оставаясь, впрочем, вполне самостоятельными, примыкали к новому музыкальному движению, выразившемуся в созданиях Берлиоза, Шумана и Листа. При этом, со смелостью и независимостью свежих молодых талантов, эти новые музыканты не хотели слепо покоряться существующим преданиям и авторитетам, усердно пропагандируемым у нас Русским музыкальным

обществом, его вполне „немецкими“ консерваториями и легионом его чужеземных во всех отношениях приспешников. Они решились собственным умом и вкусом убедиться в настоящей стоимости авторитетов. Они ничего не брали на веру и все переоценивали сами. Поэтому, глубоко преклоняясь (гораздо искреннее и сознательнее, чем все консерваторы вкупе) перед всем, что есть действительно великого в созданиях старых и новых композиторов, они отказались от многого, что давно и везде считалось неоспоримо превосходным, отличным вне всякого сомнения. Поэтому и концерты Бесплатной школы получили своеобразный облик, были составлены из других элементов, чем те, что входили обыкновенно в состав всех наших концертов. Из них было удалено многое иностранное, старинное, что до сих пор считалось необходимым для почтенного, солидного и серьезного концерта. Шуман говорит в своих „Musikalische Haus-und Lebensregeln“: „Ты не должен распространять дурных сочинений; напротив, ты должен помогать всеми силами задавить их. Не только ты не должен исполнять дурных сочинений, но даже если нет к тому принудительной силы, ты не должен слушать их“. Балакирев не знал этих афоризмов Шумана, но, по внушению собственной природы, в точности выполнял их в дирижируемых им концертах Бесплатной школы. В то же время в концертах Бесплатной школы стало появляться большими массами многое новое, до сих пор еще нигде не исполненное и никакими посторонними авторитетами не признанное за классическое. Одновременно с такими своеобразными и дерзкими концертами, мнения новых музыкантов стали высказываться в печати (именно в „С.-Петербургских ведомостях“), и точно так же, как и те, отличались смелостью мнений и непризнанием общепринятых авторитетов. Собственные сочинения молодых „товарищей“ отличались теми же качествами, какие присутствовали в общем их направлении: они были талантливы, оригинальны, смелы, не следовали правилам школы (которой они мало верили) и часто поступали в противность многим ее запретам, столь часто напрасным, но выполняемым повсюду с бессловесною покорностью фетишизма.

Все это не могло не взволновать до глубины души консерваторов, как среди публики, так и еще в большей мере, среди „критиков“. Они все были очень больно затронуты в своих привычках, верованиях, всегдашнем невозмутимом покое. И они объявили войну горсти новых молодых музыкантов, сразу оказавшихся их неумолимыми врагами. Этих музыкантов признали хотя и талантливыми по натуре, но круглыми невеждами, тогда как на самом деле эти молодые люди, при инициативе и товарищеском учительстве Балакирева, знали все старое и новое, созданное в музыке, в сто раз тверже, глубже и основательнее всех своих оппонентов, вместе взятых; объявили их нелепыми презираемыми всего великого и высокого в музыке, даже созданий Бетховена, тогда как никто из врагов новых русских музыкантов более их не был поклонником гения этого великого композитора; объявили дерзкими самоучками, беззаконными разрушителями, не уважающими ничего самого священного, важного и значительного; их концерты были признаны негодными, высказанные ими в печати мнения — зловредными, неподобающими и бессмысленными; сочинения их — дилетантскими, иногда безграмотными, но всегда почти пустыми и ничтожными.

XVI

Начнем с Серова, который во многих отношениях представляет замечательное явление и явился одним из деятельнейших и ожесточеннейших противников новой музыкальной школы.

В продолжение первых годов своей музыкально-критической деятельности Серов был совсем другой человек, чем впоследствии. Правда, и в 50-х годах он нигде не показал особенной глубины и силы мысли, его мнения всегда вращались в рамках довольно узких и ограниченных, слишком многое было у него неверно, но при всем том он стоял и по уму, и по даровитости, и по знаниям гораздо выше тогдашних музыкальных критиков наших: Улыбышева, Ростислава и Ленца. Со всеми ими он вступал в полемику и одерживал над ними легкие победы. Улыбышев был фанатик Моцарта и проповедывал (в книге, писанной на французском языке), что вся музыка до Моцарта была приготовлением к тому, чтобы родился на свет Моцарт и создал „Дон Жуана“ — это величайшее из величайших созданий в мире, с которым не может равняться не только все, что до того было сделано, но также и все, что с тех пор создано и что впредь будет создано. Ленц проповедывал (в книгах, писанных на французском и немецком языке) совершенно то же самое относительно Бетховена, только с заменю „Дон Жуана“ — 9-ю симфонией. Ростислав, в противоположность им двум, не имел никакой специальной фанатической исключительности, но любил все, что ни попало, из прежнего. Он был беспредельнейший эклектик. Прежде всего, более всего он обожал, разумеется, итальянцев и все итальянское, но затем готов был восхищаться чем угодно, только бы оно было не самое новое, не самое последнее, о чем в Европе не составилось еще готового мнения и о чем он не слышал, будучи еще молодым человеком. Поэтому-то он и Глинку, и Даргомыжского уважал лишь очень умеренно и хотя восхвалял их печатно (по-русски в „Северной пчеле“, по-французски — в „Journal de S.-Petersbourg“), но очень многого у них и не одобрял и подавал им постоянно советы насчет того, что у них не так, что не соответствует школьным и оперным привычкам немецким, итальянским и французским. Ленца Глинка не знал, но Улыбышева и Ростислава — очень хорошо и в 1855 году писал в одном письме: „Этим чванным Улыбышевым и Ростиславам следовало бы еще посидеть с указкой в руках да хоть несколько познакомиться с таинствами искусства и постигшими их гениальными маэстро“. И вот против таких-то „критиков“ Серов исписал целые стопы бумаги. Собственно говоря, это было не очень-то нужно: все три противника пользовались очень невеликою известностью в среде нашей публики; им никто особенно не верил, никто особенно не принимал близко к сердцу их учений. Публика со своими собственными вкусами проходила мимо, очень мало обращая внимания на их симпатии и антипатии. Таким образом, Серов, собственно говоря, только самого себя тешил, затевая поминутные и продолжительные битвы с Улыбышевыми, Ленцами и Ростиславами. Он только забавлял читателей задорностью, бойкостью, иногда остроумием своей полемики, своими разнообразными выходками, шутками и подтруниваниями. Но была у Серова и другая сторона в его статьях: желание поднять общий уровень и общее музыкальное

понимание, которые, действительно, в то время стояли очень низко под влиянием итальянцев, концертных виртуозов и концертных пьес. Серов проповедывал любовь и почтение к Бетховену, старался помочь пониманию его высоких созданий, особенно сочинений последнего периода его жизни, тогда еще едва начинавших быть известными у нас, — и здесь он пустил в ход много усилий, ревности, красноречия, огня. Проповедуя Бетховена, Серов много старался и о распространении любви вообще к „серьезной“ и „хорошей“ (по его понятиям) музыке. Приступая, в 1856 году, к сотрудничеству в „Музыкальном и театральном вестнике“, он заявлял в первом же номере, что „у музыкального критика главная цель заключается в том, чтобы действовать на воспитание музыкального вкуса в публике. Почему не допустить, что может существовать музыкальная педагогика, дельная, серьезная, толковая, но свободная, без педанства, и занимательная по изложению?“ Взвзвись выполнять такую программу, Серов действительно приложил много старания на то, чтобы осуществить ее. Во многом это ему и удалось, и он немало способствовал повышению вкусов нашей публики. Но его деятельность в этом отношении не могла иметь слишком больших и глубоких результатов, потому что собственные вкусы его и понятия были довольно еще ограничены. Нередко он проповедывал любовь к такому старью, которое ни для кого уже не годилось, или же проповедывал презрение к такому новому, которое было очень хорошо и всем годилось; таким образом, то истинное, что он понимал и проповедывал, иногда слишком еще мало способно было просвещать публику и приносить ей пользу. В ином публика наша понимала гораздо больше Серова, потому что не была ослеплена узким его доктринерством. В ином, на основании простых своих непосредственных симпатий или антипатий, она прямо не слушалась Серова. Так, например, не могла же публика, после Беллини и Доницетти, каковы бы они ни были, не то что полюбить, а даже с удовольствием слушать Чимарозу и Буальдьё или перестать видеть талантливость Мейербергера и вдруг отворотиться от того действительно трагического и поразительного, что иногда представляют его оперы. Поэтому, в большинстве случаев, Серов сам себе портил дело и отваживал от своей проповеди не только массу, но даже тех, кто был среди нее интеллигентнее других и готов был примкнуть к проповеди искусства, более правдивого и более достойного, чем то, которое было в общем ходу. Сверх того, Серов был необыкновенно изменчив в своих мнениях. То, о чем он говорил вчера „да“, о том он очень часто говорил сегодня „нет“ и тем ставил в совершенный тупик своих читателей и даже последователей. Чему же, наконец, верить? — спрашивали они с удивлением. А Серову было до этого все равно. Он следовал в разное время разным течениям и часто сам не давал себе отчета в том, что такое он еще недавно проповедывал с жаром, увлечением и всевозможным задором. Я приведу всему этому несколько примеров.

Не только в начале 1856 года, но даже в конце его Серов очень не любил Верди, даже презирал его, а в № 42 „Музыкального и театрального вестника“ за тот год говорил, что „к именам Мейербергера и Верди можно присоединить имя Флотова: влияние музыки этого последнего столь же вредно, как влияние Мейербергера и Верди...“ И что же? Не дальше, как спустя три недели, в № 45 того же самого

„Музыкального и театрального вестника“, Серов уже писал, что „отрицать талант в музыке Верди, отзываться о нем *du bout des lèvres*, из мнимо-знатовских убеждений; дожидаться, что-то порешат о Верди в высоком ареопаге Фетисов и их последователи, — значит обличать только свою неспособность к прямому, самостоятельному взгляду на вещи, свою неспособность к музыкальной критике...“ И отчего вдруг такая внезапная перемена, такой необычайный поворот налево кругом? Что случилось нового? Создал ли Верди что-то неожиданное, поразительное, заставляющее переменить все прежние о нем мнения? Ничуть не бывало: ни экстренного ничего не случилось, ни новой оперы Верди не появилось в эти три недели в Петербурге, а только Серов прочел в „Сыне отечества“ ту, приведенную мною выше статью Сенковского, *против* Ростислава и *за* Верди, где объявлялось, что Верди — величайший композитор и что, живи Моцарт теперь, он сделался бы Верди. Эту легкомысленную, ничтожную, совершенно поверхностную статью Серов признал необычайно умною, талантливою и блестящею и тотчас перешел на сторону Верди. Читателям представлялось выпутываться из всего этого, как им угодно. Правда, Серов кое-что и порицал у Верди — „недостаток истинной красоты в музыкальном изобретении“, — но что это значило в сравнении с остальными высокими качествами этого композитора! „Музыка Верди, — писал он, — везде свидетельствует о неотъемлемом, весьма сильном таланте в наше бедное композиторами время, чрезвычайно замечательном, имеющем много прав на преобладание, таланте природном, самостоятельном, не насильственном, не вымученном, как у Мейербера (которого Верди скоро затмит окончательно). Но, по моему убеждению, в таланте Верди, при всех многих его блестящих качествах, элемент не эфемерной, истинной красоты в музыкальном изобретении слишком незначителен...“ („Музыкальный и театральный вестник“, 1856, № 45).

Серов постоянно твердил о безвкусии нашей публики, о любви ее ко всему только виртуозному, о необходимости поднять и очистить этот вкус, о своем желании помочь этому, и тут же, в один голос с последними неотесаннейшими дилетантами из публики, не только приходил в пламенный восторг и почтенное умиление от всевозможных „Моисеев“, „Вильгельмов Теллей“, „Сомнамбул“ и т. д. но еще провозглашал, что „у Рубини, как у всех больших талантов, было что-то свое, оригинальное во всем его существе, во всей его персоне. Он очаровывал тончайшими оттенками своего ни с чем не сравнимого фальцета... Роли Эльвина он придавал необыкновенную грацию, среди всей мешковатости, неповоротливости своей... Не говоря уже о бесподобных оттенках собственнo пения, о мастерстве, не говоря о виртуозной стороне совершенства недосягаемого, игра Рубини в этой роли была такого же свойства...“ (№ 22).

Но спустя несколько лет — опять новый поворот налево кругом. Ни Верди, ни Россини более не годятся, и Серов уже пишет: „Великому драматiku Мейерберу — до драмы ни малейшего дела нет, точно так же, как синьору Россини или синьору Верди, да те по крайней мере и не прикидываются жрецами „серьезности“ в искусстве — с них за недраматичность никто и не взыскивает...“ („Якорь“, 1863, № 2). И все-таки Серов не остановился даже и на этом. В 1869 году он

опять на стороне Россини и печатает в „*Journal de S.-Petersbourg*“ целые хвалебные, восторженные статьи о Россини, где выгораживает все его недочеты и сравнивает его с венецианскими живописцами („*Journal de S.-Petersbourg*“, 1869, № 18).

Что касается Мейербера, я привел уже выше несколько образчиков крайнего отвращения к нему Серова. В продолжение 50-х годов отвращение это все только росло. „У Мейербера, при всех неоспоримых качествах таланта и знания, ушам больно, тяжело; уму — неприятно, оскорбительно; о душе и сердце автор и не заботится... За один акт „*Jean de Paris*“ Буальдьё, или „*Maçon*“ Обера я готов отдать все три акта „Северной Звезды“ и со всем „Пророком“...“ (Музыкальный и театральный вестник“, 1856, № 10). „Отдавая должную справедливость заслугам Мейербера, громадному его таланту, я никак не вижу в нем одно из светил искусства, как смотрят на него иные... Пора, наконец, разжаловать Мейербера из бессмертных гениев в замечательные, но преходящие, эфемерные таланты...“ (там же, № 6). Всего любопытнее, что при этом лучшее, значительнейшее и характернейшее (хотя далеко не свободное от крупных недостатков) создание Мейербера „Гугеноты“ Серов ставил несравненно ниже „Роберта“, где будто бы „важная роль, предназначенная этому композитору в истории оперной музыки, была уже выполнена...“ Мы увидим ниже, что точь-в-точь такие же кривые определения Серов высказывал и на счет „Жизни за царя“ по отношению к „Руслану“. Самый выбор сюжета „Гугенотов“ Серов считал „жертвой Ваалу, т. е. развращенному вкусу парижской публики“. Сравнивая „Гугенотов“ с „Вильгельмом Теллем“, Серов уверял, что „в сцене заговора Мейербер взял себе за образец, очевидно, россиниевскую сцену трех кантонов и во многом дошел до результатов более эффектных, более прямых; в целом огромный перевес на стороне Россини: там несравненно более красоты в музыкальных мыслях, и драматический момент в благородстве своем возбуждает полное сочувствие слушателей, а не антипатию, как это сходбище мрачных изуверов, замышляющих тайком, ночью, переколоть 70 000 своих сограждан...“ В заключение всего, у Серова являлось „отлучение“ и „пророчество“: „Но это посярмление оперной музы Мейерберу прощено не будет. Наказание он понесет в том, что более и более будет внушать отвращения к своим операм в тех, для кого искусство — святыня, а через десятка два лет мейерберовские оперы навсегда будут похоронены в театральном архиве...“ (там же, № 48). Серову с пророчествами не удавалось: прошло уже не 20, а целых почти 30 лет со времени „анафема“ Серова, а оперы Мейербера все еще не погребены навсегда в архивах. Другое пророчество, что „Верди скоро затмит окончательно Мейербера“, тоже не осуществилось в эти 30 лет; наконец, было у Серова еще третье пророчество, про изгнание „Руслана“ со всех сцен, — с ним мы еще встретимся ниже. Впрочем, в заключение надо заметить, что впоследствии Серов стал гораздо мягче и покладистее с Мейербером и совершенно перестал называть его „эфемерным талантом“.

Еще один очень любопытный факт представляет первоначальное и потом последующее отношение Серова к Вагнеру. Вагнер сначала сильно не нравился Серову. „Теории Вагнера, — писал он в 1856 году, — конечно, несбыточны по существу, но в них проглядывает много

правды; по крайней мере стремления его проникнуть восторженную любовью к искусству и человечеству (до самых чудовищных, впрочем, преувеличений фанатизма). Что же касается до его опер, то в них видно несомненное дарование, но везде огромность намерений, претензия, в постоянной борьбе с бессилием автора как художника, с преодолением технической стороны дела. Слишком эти оперы, вместо образцовых творений, какими они кажутся на глаза Листа и других вагнеристов, представляются насильственным, вымученным произведением очень даровитого, но неудавшегося дилетанта. Общее впечатление от его музыки — несносная скука и какое-то мучительное чувство неудовлетворения. Кто хорошо знаком с „Эвриантой“ Вебера, получит самое верное понятие о музыке Вагнера в двух главных его операх: „Тангейзере“ и „Лоэнгрине“, если представить себе карикатурное преувеличение стиля „Эврианты“...“ („Музыкальный и театральный вестник“, 1856, № 5). Читая, хочется собственным глазам своим не верить: может ли быть, чтобы это писал Серов, спустя очень короткое время ставший самым фанатическим вагнеристом? Точно будто не Серов писал эти строки, а кто-то совсем другой. Но замечательно, во-первых, то, что и для этого превращения, как всегда, у Серова не потребовалось новых фактов, новых творений Вагнера, чтобы перейти от одного взгляда к другому. Достаточно было съездить (в 1858 и 1859 годах) за границу, пожить несколько дней с Листом и Вагнером, хорошенько поговорить с ними — и Серов был уже готов, отработан с головы до ног в новом виде. Такое превращение могло с ним случиться, а, пожалуй, могло и не случиться, и тогда он продолжал бы быть только самым ревностным поклонником Бетховена, но зараз тоже и Моцарта, и Россини, и Обера, и Верстовского. Но, конечно, для превращения у Серова были давно заложены готовые материалы в самой его натуре, и случай только помог ему.

Вместе с наступлением „вагнеризма“, для Серова наступило и нечто другое: совершенное изменение отношений к русской музыкальной школе. В первой половине 50-х годов он был горячим поклонником Глинки (с которым был и лично знаком). Во второй половине 50-х годов Серов начинает переходить к другому образу мыслей. В 1856 году он уже писал: „Опера „Руслан и Людмила“ во многом была уже не так удачна, как „Жизнь за царя“. В высокой степени замечательная как музыка, как партитура, опера „Руслан и Людмила“ весьма неудовлетворительна как опера, т. е. на сцене. И музыке этого произведения можно сделать многие упреки, особенно со стороны местного колорита, которому композитор придал уже слишком много важности (1). Кроме древнеславянского характера, композитор, для разнообразия, ввел много эпизодов восточных, и, в ущерб единству, слишком остановился на этих эпизодах... С огромною силою таланта; при опытности Глинке легко было бы избежать и некоторой монотонности и мрачности, которые по необходимости тяготеют над музыкаю „Жизни за царя“, и некоторой лишней барочности в „Руслане“...“ И так, в 1856 году Серов начинал говорить про оперы Глинки почти то самое, что за 15, за 20 лет говорили Булгарины, Зотовы и все остальные „критики“. Серов начинал уже поворачивать на общую, правверную дорогу. Впоследствии его нападки на Глинку; особенно на „Руслана“, разрослись до громадных размеров. „Как

сценически-музыкальное произведение „Руслан“ не может соперничать даже с операми Маршнера и мелкими Обера“, — писал он в 1860 году („Русский мир“, № 67). Про „Русалку“, при ее появлении на сцене в 1856 году, Серов написал целых десять статей. В это время Серов признавал еще многое хорошее в Даргомыжском, находил у него глубокий драматизм, вдохновение, правду выражения (чего в то время не признавало большинство, только скучавшее в новой опере), находил, что как опера, как музыкальная драма „Русалка“ выше даже „Жизни за царя“. Впоследствии Серов от всего этого отступился и писал (в 1869 году в „Journale de S. - Pétersbourg“ № 253), что Даргомыжский — только бледный подражатель Глинки. Но при всем этом самое печальное было то, что уже с 1856 года Серов мало начинал понимать в значении русской музыкальной школы, в значении всего созданного ею, и в состоянии был провозглашать, что „характер нашей школы еще не установился как следует, еще находится в периоде колебания и брожения“ („Музыкальный и театральный вестник“, 1856, № 28). Русская школа еще колеблется и бродит, после того как у нее существуют уже „Жизнь за царя“ и „Руслан“! Могли ли бы сказать что-нибудь более бессмысленное все любители и критики 30-х и 40-х годов?

С такими понятиями в голове и в статьях своих Серов не мог не сделаться очень скоро антипатичным для новых русских музыкантов, начавших появляться один за другим со второй половины 50-х годов. Они исповедывали совершенно другой символ веры, чем Серов, и если в состоянии были вначале быть с ним заодно, приняв его за прогрессиста, то скоро увидели свои заблуждения и раскусили настоящую его натуру. Так точно и они, в свою очередь, скоро ему сделались ненавистны. Вначале Серов радовался появлению на нашем музыкальном горизонте Балакирева и „поздравлял Россию“ с этим появлением, признавал его замечательным и самостоятельным талантом, сочинения его (например, концерт для фортепиано) поэтическими, занимательно оркестрованными, изобилующими прелестными мелодическими оборотами и т. д. („Музыкальный и театральный вестник“, 1856, №№ 6 и 8). Но скоро это изменилось, особенно со времени поездки Серова за границу и перехода его в вагнеровский толк. В 1863 году приехал в Петербург Вагнер, и Серов, ратуя из всех сил за него, оповестил в своих статьях публику, что Вагнер — феноменальный художник-поэт, „миры“ продумал, что „после Бетховена не было ни одного художника, который бы живописал звуками в такой степени ясно, как Вагнер“, что про его прелюдию к „Тристану и Изольде“ будут писать не статьи, а целые книги, и т. д. („С.-Петербургские ведомости“, 1863, №№ 40 и 52). Но Серов, уже совершенно изменившийся, выступил и как сочинитель. Новые русские музыканты признали еще, сравнительно говоря, некоторые достоинства и некоторые счастливые исключения в первой опере его — „Юдифь“. Но когда явилась на театр „Рогнеда“, они уже остались только полны негодования на банальность и бездарность этой оперы, возбуждавшей пламенные восторги публики и критиков (особенно Ростислава, до тех пор врага Серова), и признанной ими за величайшее создание. Именно по своей беспредельной банальности „Рогнеда“ приходилась по всем вкусам публики и затмевала для нее все остальное, в том

числе и Глинку, довольно притворно любимого не только массой, но и музыкантами. Этой нелюбви, этого презрения новых наших музыкантов не расположен был сносить Серов; при том даже, вне вопроса личного, эгоистичного, он до такой степени изменился, что от прежнего Серова, когда-то прогрессиста, ничего уже не осталось и был налицо только ярый фанатик, гонитель всего нового в искусстве (кроме Вагнера), и в особенности ненавистник новой русской школы. В 1856 году он мог еще говорить, в ответ на упреки за его нелюбовь к современной музыке: „Я горой стою за новейшего, за самого малоцененного, малопризнанного из композиторов, за гениального Роберта Шумана; значит, я не враг современной музыки...“ („Музыкальный и театральный вестник“, 1856, № 48). Теперь подобные слова были бы для него уже совершенно невозможны. В 60-х годах Серов от души терпеть не мог не только Шумана, но и Франца Шуберта (как симфониста), и Берлиоза, и Листа, одним словом не выносил всей новой европейской музыки. „Третья симфония Шумана, — писал он в 1867 году, — доказывает только, что все так называемые классические немецкие симфонии после Бетховена — вовсе не симфонии и написаны бесцельно“ („Музыка и театр“, № 15); про симфонии же Шумана вообще он говорил, что они „скоро вымрут“ (там же, № 17). Про „Danse macabre“, одно из величайших и гениальнейших созданий не только Листа, но всей вообще музыки XIX столетия, Серов писал, совершенно в духе и понятиях консерваторий, что она „принадлежит к самым экстравагантным исчадиям берлиозовского романтизма, поминутно впадая в бизарность непозволительно карикатурного свойства (например, глиссасы спинкой пальца по белым клавишам и т. д.); участие тут фортепианного звука с разными виртуозными затеями для меня загадочно и вряд ли объяснимо чем-нибудь иным, если не капризом композитора-пианиста...“ (там же, № 12). „Нельзя иногда не заметить, — говорил он еще, — слабости и сухости изобретения Листа, собственно в мыслях, в идеях музыкальных, но умная поэтическая разработка идей и необыкновенно эффектная, поразительная оркестровка с успехом выкупают внутренние недочеты, тесно связанные с его титанической, но виртуозною натурою и с его парижским воспитанием...“ („Голос“, 1870, № 307). Про Берлиоза Серов еще в 1856 году говорил: „Многого, слишком многого Берлиозу недостает, чтоб его можно было считать симфонистом“ („Музыкальный и театральный вестник“, 1856, № 38). Семнадцать лет спустя Серов писал: „Берлиоз в музыке точь-в-точь то же самое, что французские романтики 30-х годов. У него то же извращение природы, как в драмах Гюго, Дюма и К°. . .“ Потом Серов с удовольствием ссылался на слова Мендельсона, из времен начала 30-х годов, что „у Берлиоза ни искры таланта нет, что он бродит ощупью впотьмах, принимая себя за создателя миров“, и на неизвестного немецкого автора, писавшего в 1843 году, что „Берлиоз положительно лишен чувства красоты и вся музыка его, за малыми исключениями — гримаса...“ „Приговор, на мой вкус, верный“, — прибавлял Серов (там же, № 321). „У Листа, равно как и у Берлиоза, — говорил еще Серов, — недостаток музыкального вдохновения; у них обоих музыка не что иное, как головная работа“ („Journal de S.-Petersbourg“, 1869, № 279). В общем же Серов высказывал в конце 1869 года, т. е. всего за год

до смерти, такой результат своих размышлений: „После Бетховена и Вебера я довольно люблю Мендельсона, я очень люблю Мейербера, я обожаю Шопена, я ненавижу Шумана и его подражателей, я довольно мало люблю Берлиоза, я очень люблю Листа (но с большими исключениями), я обожаю Вагнера, особенно в последних его сочинениях, которые я ставлю выше всего существующего по части музыкальной драмы, и вместе с тем я нахожу здесь *pes plus ultra* симфонического стиля, приготовленного (!) Бетховеном“ (там же, № 253). Надо заметить, что в конце 60-х годов Серов, не взирая на свой фанатизм к Вагнеру, особенно в отношении к его „Тристану“, „Нибелунгову перстню“ и „Нюрнбергским певцам“, все-таки находил, что есть „бездна причин, почему многие его оперы невозможны на сцене. Для них надо пересоздать все, начиная от машиниста и кончая публичкой. Требования художника эксцентричны до-нельзя, граничат с каким-то бредом. Кроме того, уже слишком пренебрежены условия пения голоса человеческого...“ („Музыка и театр“, 1867, № 1).

Что же думал в это время Серов про русскую музыку и русскую школу? Продолжая уверять в своей „беспредельной любви к Глинке“, он все более и более нападал на его оперы, особенно на „Руслана“. Он уверял, что „Руслан“ ложно задуман; что Виельгорский был прав, называя эту оперу „орéга тапцие, а Брюллов — „неперебродившим пивом“, соглашался с Булгариным, что это — драгоценная жемчужина Клеопатры, распущенная в кубке с уксусом: „и жемчужина пропала, и вино вышло невкусное“; соглашался со странным отзывом Листа об увертюре: „*Ça sent l'exercice, c'est une oeuvre médiocre*“; соглашался с тремя певцами нашими, что роль Руслана неблагоприятна и нерельефна; соглашался с Сенковским насчет справедливости и необходимости всех громадных купюр в этой опере; от себя самого твердил о „ничем не извиняемых недостатках „Руслана“ (тогда как охотно извинял, в своих статьях чьи угодно недочеты: и Мегюля, и Россини, и Беллини, и Вебера, и Бетховена, и т. д., не говоря уже о своем идоле Вагнере); говорил еще, что „судьба „Руслана“ — 14 лет исключенного со сцены — ничего ни резкого, ни замечательного, ни оскорбительного для России не представляет“, наконец, что „Руслан“ „значительно богаче, зрелее, могучее первой оперы Глинки; как партитура, это вечный предмет изучения и удивления для русских музыкантов, но это — каприз великого художника, который мог быть и не быть; русская опера уже была создана...“ Кроме всего этого, Серов жестоко нападал на неудовлетворительное либретто „Руслана“, как на нечто непростительное, между тем, как и не думал делать подобных же упреков множеству других оперных композиторов, всего менее Вагнеру, которого напыщенные, риторические, символические и часто нелепые оперные сюжеты казались ему верхом совершенства. Что касается мнения, не раз высказанного в нашей печати, что Глинка равен Глюку, Моцарту и Веберу, то Серов объявлял, что он с этим не согласен и что „это дело еще очень проблематичное“; что „музыка Глинки тяжеловата на подъем, любит подступать к драме со стороны серьезной (?), иногда просто плаксивой, со стороны элегического пафоса...“ („Музыка и театр“, №№ 2—10). Как венец и результат всех своих соображений, Серов объявлял, что лет через пять „Руслана“ навсегда перестанут давать на театре.

Понятно, что при таком образе мыслей сочинения и деятельность новой нашей музыкальной школы должны были казаться Серову еще более антипатичными. Сочинения Балакирева он стал теперь признавать совершенно ничтожными; говорил, что его „Лир“ — очень слабая музыка; увертюры — не что иное, как попури на разные темы; да и вообще „самая форма увертюры стоит ли того, чтобы ее продолжать в наше время? Она в сущности бессмысленна и права гражданства в искусстве надолго иметь не может и не должна... Ремесленных способностей к музыкальному делу никто и не подумает отрицать в Балакиреве, но надо еще безделицу — творчество, а оно обыкновенно не зарождается в голове, не способной к мысли... Такие люди не зодчие, а каменщики...“ („Музыка и театр“, 1867, № 15). Дирижировку Балакирева оркестром, которую за 10 лет перед тем Серов так усердно хвалил, он, в конце 60-х годов, когда она стала еще гораздо зрелее и могучее, стал находить „еще ниже“ дирижировки Рубинштейна, которую уже и так называл „ординарной“ („Музыка и театр“, 1867). „Самый последний музыкант из водевильного оркестра, — говорил еще Серов в 1869 году, — продирижировал бы лучше Балакирева героическую симфонию Бетховена и „Реквием“ Моцарта, так как у оркестровых музыкантов есть в этом своя традиция, у господина же Балакирева нет собственного вкуса и разумения, нет и признаков серьезного образования, а над „традицией“ и над „классицизмом“ он издевается... При всей даровитости, г. Балакирев вполне неуч...“ (№ 119). Но этого мало: Серов, в своей нелюбви к Балакиреву, позволяя себе уверять печатно публику, будто он умыленно „сгубил“ в одном из концертов того года увертюру „Нюрнбергские мейстерзингеры“ Вагнера („Голос“, 1869, № 119). „Сборник русских народных песен“ Балакирева Серов признавал то „не совсем удачным“, то „замечательным“ („Музыка и театр“, 1867, № 12; „Голос“, 1869, № 145), то писал против него целые статьи, доказывая, что он гармонизирован вычурно, по-шумановски („Музыкальный сезон“, 1870, № 13).

При появлении Римского-Корсакова на нашем музыкальном горизонте Серов вздумал было воспользоваться им для унижения Балакирева и превозносил его сочинения явно в пику своему врагу; в „Садко“ он признавал много истинно русского, говорил, что „палитра автора искрится своеобразным, самобытным богатством“, и только жалел о том, что Римский-Корсаков вступил в „кружок балакиревский“ („Музыка и театр“, 1867, № 15); но скоро он все это забыл и смешал этого автора в одной общей ненависти своей к прочим сотоварищам новой русской школы. Симфонии как Римского-Корсакова, так и Бородина, столько оригинальные, поэтические, сильные и талантливые, Серов находил только „доморощенными ученическими симфониями“ („Голос“ 1879, № 145).

Про оперу Кюи „Ратклифф“ Серов писал, что это ряд сцен из сумасшедшего дома. „Несчастнейшие арии Доницетти или Верди — настоящий колосс драматической правды в сравнении с этим нелепым нагромождением синкопов и диссонансов, которые ровно ничего не выражают, чересчур перестаравшись выразить слишком многое“ („Journal de S.-Petersbourg“, 1869, № 233).

Как общее заключение, Серов говорил, что „неудачные композиторские опыты, исходящие из лагеря „ультрапрогрессистов“, и комки

грязи, бросаемые ими в Баха, Генделя, Глюка, Гайдна, Моцарта, Россини, Вагнера и даже в некоторые симфонии царя музыки Бетховена, свидетельствуют никак не о здоровом и просвещенном вкусе, а о жалкой односторонности и неразвитости...“ („Голос“, 1870, № 321). Встречаемые в последних цитатах наших упреки со стороны Серова Балакиреву и его товарищам за неуважение „преданий“, „классицизма“ и „авторитетов“ — очень характерны. Было время, когда сам Серов был против всего этого, писал целые статьи против Русского музыкального общества, консерватории и Рубинштейна („Библиотека для чтения“, 1861) и испытывал нападения „классиков“ за отсутствие достаточной правоты: теперь же он и сам принялся за ремесло консерваторов. И случилось это вот как. Долго был Ростислав во вражде и в борьбе с Серовым, но в 1865 году пришел, вместе с остальной петербургской публикой, в неистовый восторг от „Рогнеды“, пал ниц перед Серовым и стал превозносить его в своих статьях выше облака ходячего. Серов был польщен и скоро сошелся с Ростиславом, тем более что этот последний был ревностный враг новой музыкальной школы. „Наши композиторы, особенно даровитейшие, — писал этот, — имеют какое-то странное притязание стоять особняком. Каждый из них полагает, что с его произведений начинается новая эра для искусства. Горячие поклонники Глинки не признают Серова, тогда как Глинка и Серов, в сущности, стремились к одной и той же цели (!?), именно к правде в деле драматической музыки. У Даргомыжского есть также свой кружок, который свысока относится к произведениям Серова... Разительный пример ничем не оправданного фетишизма представляет Балакирев. Кружок его адептов или поклонников упорно силится его поставить на недостижимый пьедестал...“ („Голос“, 1867, № 88). „Если русское искусство, — восклицал еще Ростислав, в ту минуту, когда Балакирев принужден был покинуть дирижирование концертами Русского музыкального общества (попытка, доказавшая наглядно, до какой степени новым русским музыкантам не место в Русском музыкальном обществе), — если русское искусство должно зиждиться на разрушительных принципах, проповедуемых нашими музыка-клястами, так бог с ним совсем. Не немецкая враждебная партия сгубила Балакирева, а сгубил его и в конец скомпрометировал тот же кружок, который превозносил его через меру и не позволял ему подчиняться законным требованиям Русского музыкального общества (NB: это все насчет введения большой дозы „классического элемента“ в концерты Общества). Можно ли вручать участь концертов Музыкального общества человеку, который заведомо принадлежит и поддерживается кликою разрушителей? Возможно ли ввериться людям, договорившимся до абсурда? („Голос“, 1869, № 136). Серов, позабывший все прежние свои слова о „немецкой партии“, восклицал в это же время: „Нет у нас никакой партии, ни русской, ни немецкой, а есть гнездо самохвалов-интриганов, которые хотят орудовать музыкальными делами для своих личных целей, отстраняя высшие цели искусства на задний план. Падение Балакирева, а вместе с ним и его „лагеря“, — дело вполне логичное и справедливое“ („Голос“, 1869, № 145). Восхищенный „Рогнедой“ и ее автором, своим новым товарищем и союзником, Ростислав поспешил сделать его членом некоего „специально-музыкаль-

ного комитета“, учрежденного при Русском музыкальном обществе, и Серов, всегда малоразборчивый, а теперь совсем забывший все, что писал до тех пор про Русское музыкальное общество и консерваторию, не устыдился сообщества с Ростиславом и с восхищением сделался членом комического комитета.

В любопытном заседании дирекции Музыкального общества 2 декабря 1869 года было решено и „в журнале записано“, что „вопрос о правильном преподавании музыкального искусства в нашей консерватории дирекция считает разрешенным и самое дело преподавания поставленным на основаниях прочных, обеспечивающих дальнейшее процветание музыкального искусства в нашем отечестве“ („Голос“, 1869, № 357). Серов со всем этим был согласен и ничего не находил возражать. Что касается вопроса об исполнении в концертах Общества лучших произведений вокальной и инструментальной музыки, то „для составления программ этих концертов не было еще выработано прочных оснований. Сверх того, устав Общества обязывает его развивать музыкальный вкус публики и поощрять отечественных композиторов и исполнителей музыки. Но какими правилами должно руководствоваться для достижения этих целей? Этот вопрос составляет задачу еще не решенную“. Ее-то и вознамерился решить специально-музыкальный комитет, а Серов взялся помогать ему. В первом заседании Ростислав (на этот раз под настоящим своим именем Феофила Толстого) провозгласил в речи своей: „Надеюсь, что мы постоим за себя... Учреждение комитета должно положить у нас начало сильной музыкальной корпорации, которая представит надежный оплот против напора людей, отрицающих пользу музыкальной науки (?!). Позвольте пожелать всем нам стойкости, твердости и терпения для отпора зловредному напеву...“ Серов ничего против всего этого не возражал, со всем был согласен и, конечно, только радовался новой okazji нанести вред „врагам“. Но комитет был недолговечен и канул в Лету, ничего не совершив, не соорудив никакого оплота, ничего не сокрушив и ничем не развивши музыкального вкуса публики. Серов только понапрасну увеличил список своих легкомысленных поступков и непоследовательностей, примкнувши к тем людям и учреждениям, которых был раньше того горячим противником. Но в это время он окончательно уже был „консерватор“, писал целые статьи в честь Россини и Патти („Journal de S.-Petersbourg“, 1869), сочинял особые пьесы для этой примадонны и в последние дни жизни собирался даже писать итальянскую оперу специально для нее. Влияние такого человека могло быть только зловредно. Он не возвышал, он не развивал понятия публики, он только затемнял и путал их.

Одновременно с Ростиславом и Серовым действовал против новой русской школы, в конце 1867 года, г. Фаминцын, незадолго перед тем кончивший свое музыкальное „образование“ в Лейпцигской консерватории. Он привез с собою все самые прочные взгляды и убеждения немецких консерваторий, ординарные, умеренные и аккуратные, так что, например, он нападал на Берлиоза за то, что тот в программной музыке пошел „слишком далеко“, не вполне освободился от некоторой „поверхности и реализма“, выражающихся, например, в звукоподражании грому в сельской сцене в „Фантастической симфонии“, в выборе для последней части „безобразнейшей, почти отвратительной

сцены шабаша"; наконец, в „слишком материальной мотивации 4-й части симфонии“. „Зачем тут отравы, зачем именно опиум, отчего не просто сон?“ — наивно, нежно и деликатно спрашивал г. Фаминцын („Голос“, 1867, № 331). Он обожал по всем немецким правилам Вагнера, а у нас — Рубинштейна и разливался вместе с г-жами воспитанницами нашей консерватории в горьких сетованиях, почти проливал слезы, когда Рубинштейн, раскапризничавшись, вышел из этого учреждения в 1867 году и уехал из Петербурга. В припадках своего горя г. Фаминцын не соображал того, что в состоянии был сообразить даже Ростислав, а именно, что причину ссоры Рубинштейна с консерваторией был крайний „деспотизм и абсолютизм“ его, почему Ростислав и старался уговорить его переменить гнев на милость („Голос“, 1867, № 88). Но у г. Фаминцына, сверх всего этого, главную чертою его музыкальной физиономии были: претензия разуместь истинную просодию в вокальных сочинениях и потому мания поправлять в этом отношении каждый романс, каждую вокальную пьесу, попадавшую ему на глаза. Он очень любил „поправлять декламацию“ („Музыкальный сезон“, 1870, № 13, статья: „Новые русские романсы“), и это он совершал с примерною бестолковостью. Во-вторых же, у него была претензия до тонкости разуместь целомудренность и благородство в музыке и охранять ее от всего тривиального, циничного и недостойного. По поводу „Садко“ Римского-Корсакова г. Фаминцын сердечно сожалел, что автор слишком „заражен, пропитан простонародностью“. „Неужели, — восклицал он, — народность в искусстве заключается в том, что мотивами для сочинений служат тривиальные плясовые песни, невольно напоминающие отвратительные сцены у дверей питейного дома? Неужели музыка, идеальнейшее из искусств, способная вызывать в фантазии слушателя самые идеальные образы, возбуждать в нем самые чистые, возвышенные чувства, может спускаться до низкого, недостойного уровня песен пьяного мужика?.. Если в кабацких сценах состоит народность, то мы можем похвалиться русскою народною инструментальною музыкой, так как мы имеем в этой форме довольно много различных трепаков (под этим общим именем я подразумеваю все банальные, простонародные плясовые песни). Мы имеем несколько трепаков русских, трепак казачкий, трепак чухонский, чешский, сербский. (Под этими презрительными названиями г. Фаминцын разумел: „Камаринскую“ Глинки, „Садко“ Римского-Корсакова, „Казачка“ и „Чухонскую фантазию“ Даргомыжского, „Чешскую увертюру“ Балакирева, „Сербскую фантазию“ Римского-Корсакова); со временем, вероятно, прибавятся татарский, киргизский, может быть, остзейский, и все это вместе называется национальною музыкой!“ В заключение всего, г. Фаминцын объявлял, что везде в „Садко“ проглядывает „дилетантизм“ („Голос“, 1867, № 357). Сочинения товарищей Римского-Корсакова г. Фаминцын оценивал в том же роде, жалуясь на излишества в форме и оркестровке. Но все доброжелательные и целомудренные вопли г. Фаминцына пролетели перед нашей публикой бесследно, не убедив ее ни в „дилетантстве“ Римского-Корсакова и его товарищей, ни в „тривиальности“ их сочинений.

Но еще более консерватористом, чем г. Фаминцын, явился в конце 60-х годов еще другой наш писатель — г. Ларош. Этот был уже консерваторист в квадрате и в кубе, быть может именно потому, что он

воспитывался в Петербургской консерватории. Не раз замечали, что русские прогрессисты и радикалы часто превосходят всех своих товарищей в Западной Европе по силе и инициативе мысли: может быть, это правда; по крайней мере в отношении музыки сам Ларош высказался однажды в этом смысле (см. его статью в „Русском вестнике“). Но, мне кажется, будет еще справедливее сказать, что если у нас заведется хороший добрый консерватор, то он всегда бывает такой ревностный, такой усердный, такой предприимчивый и настойчивый, что заткнет за пояс всякого другого консерватора — немца, француза или англичанина. Г-н Ларош представляет собою яркий пример именно подобного консерваторства, перед которым должны спасовать и ступаться все остальные консерваторства. Он нередко говорит, с большей или меньшей похвалой, про создания музыкального искусства, но все симпатии его лишь на стороне старого, даже древнего искусства. При первом появлении г. Лароша в нашей печати Серов приветствовал его с энтузиазмом. „Блистательные статьи г. Лароша по музыкально-исторической критике обращают теперь на себя большое внимание публики и со многих сторон сделали бы честь профессору зрелому, знаменитому и передовому“ („Музыка и театр“, 1867, № 15). На первый взгляд эти похвалы могут показаться странными и непоследовательными: г. Ларош не являлся в своих статьях ни вагнеристом, ни исключительным бетховианцем, не нападал ни на Глинку за „Руслана“, ни на новую русскую музыкальную школу, как это в то время надобно было, чтобы понравиться Серову: напротив, г. Ларош многое порицал и в Вагнере, и в Бетховене (особливо за последнее его время); он обожал „Руслана“ и ничего еще не имел против новых русских музыкантов. И все-таки он был крайне приятен Серову! Видно, свой своего видит издаലെка.

В своих статьях о Глинке („Русский вестник“, 1867, декабрь и след.) г. Ларош высказывал вещи, которые со стороны человека, воспитывавшегося в консерватории и горячо приверженного к ней, не могли не казаться изумительными. Не только он отдавал безусловное преимущество „Руслану“ над „Жизнью за царя“ (где находил очень много непохвального итальянского элемента), но вообще ставил Глинку необыкновенно высоко. „Как Пушкин создал русский стих, — говорил он, — так Глинка создал русское голосоведение... Мы верим, что наступит пора решительного влияния Глинки и на западных композиторов... Нельзя не видеть, что германская музыкальная школа (самая обширная, самая выработанная, самая богатая великими именами) уже высказала свое содержание, что ее свежесть и непосредственность начинают выдыхаться, что она приходит в упадок... Если музыка достигла зенита, а теперь начинает опускаться в Германии, то есть еще другие, свежие, непочатые и вместе с тем музыкально одаренные народности, в которых круговращение искусства еще все впереди. Два великие залога, народная песня и Глинка, ручаются нам за то, что, в ряду этих народов музыкального будущего, русский — не последний. Глубина наших народных песен еще не исчерпана, их огромное сокровище даже только в самой незначительной мере сделалось известно. Точно так же и Глинка еще не оценен в своем значении и мало кому известен во всем своем объеме... Русская школа, может быть, в непродолжительном будущем поведет борьбу за первенство

со школой германской. Да устремится же наше искусство по пути серьезного и глубокого изучения, да приобретет оно в борьбе с техническими трудностями, в анализе великих композиций прошлых веков ту крепость мысли и то смирение перед историей искусства, без которых немислим высокий подвиг создать свою народную музыку...“ Читая эти строки, каждый, конечно, радуется и веселится, столько в них преданности русскому делу и желания ему успеха. Однако скоро потом оказывается, что все это не более, как мираж: г. Ларош так озаботился русской музыкой потому, что недоволен европейской, к которой лежат все настоящие его симпатии, и, отчаявшись увидеть там когда-нибудь процветание тех идей, которые ему дороги, обращается к России, „стране девственной“, в таких мыслях, что авось хоть здесь насадутся и процветут хорошие семена. К сожалению (как мы увидим ниже), надежды на Россию не осуществились, и тогда г. Ларош с горестью снял также и с нее лучшие ожидания свои.

Г-н Ларош всего более любит старую, допотопную музыку, процветавшую в Европе лет 300 назад, с ее „строгим контрапунктом“ и всяческой схоластикой, — об этом мы говорили уже выше. Где нет „строгих контрапунктов“, там для него музыка не в музыку, самые великие музыкальные гении — хороши, да не совсем, и все у них чего-то нехватает. И это до такой степени, что еще в 1869 году (как мы видели) г. Ларош объявлял в „Русском вестнике“, что „в сферах мелодии, контрапункта, ритма и композиции с 20-х годов нашего столетия не только не видно успеха, но заметно несомненное и сильное падение“ („Русский вестник“, 1869, июль, статья: „М. И. Глинка“). Нынче, спустя 15 лет, и в том же „Русском вестнике“, г. Ларош принял на себя труд еще явственнее определить это, объявив, что Бетховену, которого он, впрочем, признает великим мировым гением, — недоставало одного из главных признаков всестороннего музыканта: он не был контрапунктистом. „Взгляните на бетховенский контрапункт: почти всегда первоначальная мелодия задумана великолепно, полна рельефа, своеобразности, благородства, энергии или же нежности и заманчивости, но она задумана „гоммофонно“, т. е. она по природе своей не годится для контрапункта, а должна быть сопровождена самым простым аккордовым или фигуральным аккомпанементом...“ („Русский вестник“, 1884, декабрь, статья: „По поводу концерта, посвященного Бетховену“). Какой странный доктринер этот г. Ларош! Он воображает, что какие были способы сочинения 300 лет тому назад, такие должны быть и нынче, хотя бы они вовсе не соответствовали ни нынешним потребностям, ни нынешним намерениям, ни нынешним вкусам, а главное — потребностям, намерениям и вкусам такого-то автора. Неужто „строгий контрапункт“ такое чудо и диво, что могли ему научиться и усвоить себе его старинные схоластики, младенцы музыки, какие-то Гудимели и Жоскины, Клименты и Виллаэрти (про Палестрину я не говорю, он — редкое исключение), мог ему научиться до тонкости даже г. Ларош, — и не мог научиться только гениальный Бетховен! Казалось бы, проще было предположить, что если „строгостого контрапункта“, этого столько наживного дела, не было у Бетховена, то ему вовсе и не надобно было его и что этот старый притупленный инструмент слишком мало свойствен нашему выросшему времени. Но г. Ларош рассуждает иначе. Он

считает „строгие контрапункты“ чем-то на веки веков для всех необходимым и обязательным, и потому-то истым шульмейстером, заботясь несравненно больше о школьной форме, чем о поэтическом и гениальном содержании, он вычеркивает из списка истинно великих произведений Бетховена все глубочайшие создания его последнего периода: квартеты и 2-ю мессу (одна 9-я симфония вполне удовлетворяет его первыми своими тремя частями, и перед ними он благоговевает). „Не могу понять удовольствия, которое находят образованные музыканты, — говорит он, — в музыке подобного рода... Музыканты-прогрессисты, задающие тон в современной литературе, привыкли относиться к Моцарту свысока; но иная маленькая моцартовская работа содержит в себе больше истинной красоты и истинного величия, чем хваленая вступительная fuga в хваленом *cis*-мольном квартете“.

Если таково отношение г. Лароша к Бетховену, легко понять, каково оно должно быть у него к новым европейским композиторам после бетховенского периода. Они еще более должны были быть непонятны г. Ларошу по своему содержанию и враждебны по „своеволию“ формы, далекой от прежней архаической. „Исходная точка деятельности Вагнера и Листа, — говорит он, — это — отрицание всякой музыки, которая сама себе цель (!); для них музыка только тогда получает *raison d'être*, когда опирается на определенную поэтическую задачу... Программная музыка у новейших музыкантов Германии возводится в абсолютную теорию, в музыкальное евангелие... Величайший из современных композиторов Берлиоз, в противоположность Листу и Вагнеру, исполнен мелодической и ритмической жизни; его оригинальность и свежесть поразительны. Но и у него эксгармонизм гармонии и разрозненность формы указывают на упадок искусства, теперь совершающийся...“ „Современный упадок музыки“ — вот в чем главный тезис всего, что пишет г. Ларош с 1867 года. В этом его отчаяние, в этом его несчастье, и он только о том и мечтает, как бы воротиться самому да воротить и весь мир, если можно, к своим любезным „классикам“, к своим драгоценным старикам. Но это кажется г. Ларошу таким счастьем, которого и предвидеть нельзя. За неимением лучшего, он уверяет, что „на знамени умеренного направления должны быть написаны имена Гайдна, Моцарта, Глюка, Мегюля, Керубини, Шпора, для фортепиано: Клементи, Гуммеля, Фильда“ („Голос“, 1874, № 72). Кому сносно в наше время Фильды, Гуммели и Шпоры — понятно, как такой человек должен смотреть на новых музыкантов, шагнувших так далеко вперед. Лист для г. Лароша — „музыкальный Виктор Гюго, изобретатель музыкального абсента, музыкальных пикулей и музыкального друммондова света“ (там же). Берлиоза он называет „бессмертным французом“, но тут же жалуется, что „на композицию последних 30 лет он имел влияние преимущественно в смысле разрушения формы: свободный от ее гнета и фантастический в своих постройках, он для Листа и других сделался образцом рапсодической свободы и произвола, и никто не наносил прежним рамкам сонаты более тяжелого и решительного удара“ („Голос“, 1874, № 86). Про Шумана г. Ларош спрашивает себя: „Принадлежит ли он к хорошей школе и пользовался ли он ее благодеяниями? Строго говоря, — отвечает он, — нет. Он был самоучка. Однако он создал памятники, которые, при всех недостатках школы,

при всей неправильности постройки, поражают смелым величием мысли и богатством чарующих подробностей... Сравнительно с глубоким упадком, все более и более распространяющимся в наши дни, Шуман является представителем ясной, прозрачной и правильной формы...“ (Там же).

Все форма! Одна форма! Только про нее вечно и речь идет у г. Лароша.

В своем глубоком отчаянии от Европы и страшного „упадка“ ее музыки г. Ларош вдруг заметил Глинку и вдруг нашел, что он „самый классический, самый строгий и чистый между первоклассными композиторами XIX века“. Это была молния счастья, это был призрак осуществляющихся впереди блаженных надежд, и г. Ларош пустился проповедывать в печати о величии Глинки и о том, чего можно ожидать от музыкальной России, молодой и свежей, идущей на смену устарелой музыкальной Европы, ничего более не желающей знать о „строгом контрапункте“ праотцев и погрязшей в нечестивой „программности“. Он стал надеяться, что „совратит“ Россию на путь древних, почтенных контрапунктов. И он внушал только „смирение“ перед историей музыки (т. е. перед Климентами и Жоскинами), а венец победы и торжества, дескать, уже впереди!

Но розовые иллюзии скоро исчезли у г. Лароша. „Классика“ Глинки, „достойного Моцарта по кристаллическим формам“ (опять все формы!), уже не было на свете и не оказывалось никого, кто согласен был бы заниматься кристаллическими формами. Вместо того он заметил у новых русских музыкантов, наследников и последователей Глинки, музыкальный произвол, музыкальное буйство, отсутствие „смирения перед историей“ и отчаянную решимость ничего не иметь общего с Гудимелями и Виллаэртами. Г-н Ларош открыл „либерализм“ в новой русской музыке! Для такого прилежного ученика и верного последователя г. Каткова, каким он был по натуре и воспитанию, это было поистине нечто трагическое. И г. Ларош воссел на боевого коня, для уничтожения, московским оружием „Русского вестника“ и „Московских ведомостей“, тех самых врагов, которых все как-то не могли уничтожить раньше него ни Ростислав, ни Серов, ни г. Фаминцын.

Уже в 1869 году г. Ларош стал жаловаться на „дилетанизм и невежество“ новых русских музыкантов. Но, говорил он при этом: „Сила заблуждения является вдесятеро опаснейшею, когда оно принимает личину либерального протеста, когда сторонники застоя и упадка облачаются в одежду борцов за прогресс, когда элементарные условия нашего обучения клеймятся отсталыми и зловредными тормозами всякого развития... Под знаменем либерального направления с лозунгом прогресса и свободы у нас открыт поход против коренных, необходимых условий музыкального образования. Подвергаются порицанию и осмеянию учреждения, долженствующие разлить музыкальные познания по нашему отечеству... Значение „стрового контрапункта“ понимается не менее ложно и толкуется не менее превратно, нежели значение классических языков...“ („Русский вестник“, 1869, июль, статья: „Мысли о музыкальном образовании в России“). „Поднимите вопрос о преподавании, — говорил еще тут же г. Ларош, — и вы сейчас услышите вопли против „схоластических рамок“ и совет ограничиться саморазвитием...“

Обращаясь к новым русским сочинениям, г. Ларош констатировал точно так же, как и гг. Серов, Ростислав и Фаминцын, что „отчаянное искание новизны и пикантности, ломка художественной формы, ломка для ломки, а отнюдь не по требованию внутреннего содержания, — вот чем отличаются многие из новейших произведений русской школы музыки...“ (там же).

В особой статье, под заглавием „Русская музыкальная композиция наших дней“ („Голос“, 1874, № 9) и во множестве других статей, напечатанных в „Голосе“ и „Московских ведомостях“, г. Ларош с глубокой антипатией рассматривал сочинения новых русских музыкантов, которых он, подобно своим предшественникам по критике, называл „дилетантами“. Он признавал их подражателями то Глинки и Даргомыжского, то Шумана, то Листа, то Берлиоза и одного только не видел и не находил в них, того, что именно составляло их физиономию и силу, — собственный их характер, самобытность и почин. „Симфонические рапсодии Балакирева („1000 лет“ и „Чешская увертюра“) по разрозненности формы несколько напоминают, — говорил он, — оперные сцены в новейшем духе, а романсы и оперы Кюи, по преобладанию аккомпанемента над пением, имеют симфонический характер... И Балакирев, и Кюи имеют талант, хотя изобретения у них мало... При многих увлечениях ума, они владели (вначале) несомненно здоровым и верным чувством, которое с течением времени притупилось, но тогда вели их нередко самую верною дорогой: культ народной песни, защита „Руслана“ от Серова, пропаганда Шумана и Берлиоза — все это обличало в них известное чутье правды...“ Вдобавок ко всему этому, г. Ларош обвинял новых русских музыкантов в том, что будто бы даже „Бетховен признавался у них более для почета, чем для прямого влияния“.

„Исламея“ Балакирева г. Ларош находил только „длинным, шумным и однообразным фортепианным этюдом“. Бородину называл „врагом и гонителем музыки“; его „Секунды“ производил от трелей Листа; вообще же находил у него „оргию диссонансов“, „тенденциозное стремление к музыкально-безобразному и нелепому“ и уверял, что этот композитор „поставил себе задачей везде делать неприятность слушателю“ („Голос“, 1874, № 18). У Римского-Корсакова г. Ларош находил много хорошего в „Псковитянке“, в 3-й симфонии, но жалел, что при его „обстановке и среде“ он склонился в ту сторону; где его „богатые силы не находят никакой пищи, кроме голого отрицания лучших преданий и высших творений музыкального искусства“ („Голос“, 1874, № 66). Но когда явился „Антар“, он про него писал, что эта симфония „составляет высшую точку, до которой достигал (до 1876 года) этот автор“. Правда, он тут же упрекал его в листовской разработке, в „незначительности мыслей“; но все-таки объявлял, что „в слушании все эти недостатки скрываются“: „необычная роскошь оркестрового колорита (впрочем, при несколько изысканном оркестре), в соединении с пикантною густою гармонией, действует каким-то опьяняющим образом, вы словно отведали гашиша“, — восклицал г. Ларош („Голос“, 1876, № 14). Про некоторые романсы Кюи (например: „Эолвы арфы“) г. Ларош говорил, что „хотя они написаны в ложном декламационном роде, но содержат красоту, вкус, благородство...“ („Голос“, 1874, № 66). „Ратклиффа“ Кюи г. Ларош считал

созданием по преимуществу симфоническим, говорил, что „при огромных драматических недостатках эта опера содержит много музыкальных красот“, а по поводу „Анджело“ говорил: „В Кюи надо делать различие между натурой, несомненно даровитой и симпатичной, и выросшей на ней толстой корой тенденции и предрассудков... Кюи — элегический лирик, чуждый силы и смелого полета... Оригинальничанье, погоня за курьезами, манера резкая, крайне односторонняя и монотонная, отсутствие рельефности и самобытности“ — вот что, по г. Ларошу, составляло сущность сочинений Кюи, „огромных миниатюр“, по его мнению („Голос“, 1876, № 36).

Нетрудно понять, что при подобных понятиях и образе мыслей оперы Даргомыжского и Мусоргского должны были для г. Лароша быть еще антипатичнее. Реализм и небывалая до них правда выражения человеческой речи посредством декламации, составляющие главную сущность их таланта, были еще менее всего прочего в созданиях новой нашей школы доступны его пониманию. Как мы видели уже выше, г. Ларош считал Даргомыжского до „Русалки“ дилетантом необлагороженным, вроде Варламова, а „когда проснулось в нем нечто похожее на музыку высшего полета, он стал под влияние Балакирева и Кюи, людей более его молодых, более его знакомых с новейшею западною музыкой, несомненно талантливых, но по образованию таких же дилетантов, как и он“ („Голос“, 1874, № 9). Даргомыжский был „по преимуществу талант деталей и характеристики, — говорит г. Ларош в своей статье о „Каменном госте“: — он никогда не проходил основательно систематической школы композиции, и его техника, хотя бы в сравнении с Глинкой, просто младенческая. Но в нем была самостоятельная струя вдохновения; стоит вспомнить романсы: „Что в имени тебе моем“ и „На раздолье небес“, чтобы убедиться, что он умел возвышаться до красивой и патетической мелодии“. Но последние романсы Даргомыжского, лучшие и значительнейшие между всеми остальными по декламации и выражению, например „Паладин“, г. Ларош признавал результатом излишнего реализма, односторонности и исключительности.

Про высочайшее создание Даргомыжского, оперу „Каменный гость“, г. Ларош писал (1872), что заключающийся здесь „воображаемый реализм есть страшное насилие над публикой, а в настоящей опере весь громадный талант композитора оказался недостаточным для того, чтоб смягчить насилие, сделать его незаметным или, по крайней мере, сносным... Даргомыжский к задаче своей относится строже и последовательнее Вагнера, гораздо целомудреннее его как художник, у него нет вагнеровской чувственности, маскированной заоблачным романтизмом, он в музыке гораздо свободнее от общего места и в декламации тщательнее и счастливее. Но зато „Каменный гость“ бесконечно менее музыкален, нежели любая опера Вагнера...“ Вообще, эта опера — „весьма типичное произведение новой школы, передовой во всех отношениях, но зато это произведение невозможное, написанное для невозможной публики...“ Вдобавок ко всему остальному г. Ларош нападал на Даргомыжского даже за взятие для либретто поэмы Пушкина. „Что прекраснейшие оперы написаны на бесцветные пошлые тексты, — говорил он, — это прискорбно, но из этого не следует, чтобы творцы этих опер выиграли, если бы писали

исключительно на высочайшие произведения поэзии... Для оперы нужны стихи скорее с отрицательными достоинствами: не глупые, не пошлые, не топорные, не безграмотные, но отнюдь не гениально-глупокие... Такие мысли, явно доказывающие, что г. Ларош и понятия не имел о целях и стремлениях новой оперы, не требуют, конечно, никакого опровержения.

Два года спустя, в 1874 году, когда явилась на сцене опера Мусоргского „Борис Годунов“, г. Ларош высказал все свое негодование на реальное новое направление в оперном деле. Всего за несколько недель до новой оперы г. Ларош уже говорил про Мусоргского, что это — преувеличенный Даргомыжский последнего периода, что его „какофония не умеряется ничем, между тем как у Даргомыжского она умерялась вкусом“; острил, что если обыкновенная правда колет глаза, то его музыкальная „правда“ режет слух; наконец, что „Мусоргский к декламации не способен вовсе“ („Голос“, 1874, № 18). Но теперь, при появлении оперы, г. Ларош разразился целую статью „Мыслящий реалист в русской опере“, где насмешкам и глумлению над Мусоргским не было предела. Конечно, г. Ларош признавал у Мусоргского талант, но вместе „сугубое необразование и сугубый либерализм“; находил у него следы множества влияний и в том числе не только Даргомыжского, Римского-Корсакова и других настоящих музыкантов, но даже Серова (NB: всегда в высшей степени антипатичного, по музыке, Мусоргскому). „Декламация — любимый конек того либерализма, который стремится реформировать музыкальное искусство, — говорил г. Ларош. — Речитатив Мусоргского верх либерализма: нет условной формы, нет ни мелодического, ни гармонического, ни ритмического закона, который стеснял бы или останавливал его в передаче акцентов простой речи акцентами музыкальными. Мусоргского поддерживает не одно только направление — ясно, что он имеет и талант. В его способности иллюстрировать повышение и понижение человеческого голоса, остановки, запинку и скороговорку видна несомненная наблюдательность, виден человек, умеющий подмечать, как говорят люди, и одаренный чуткостью, которая угадывает специальный акцент минуты и индивидуальный акцент лица... Декламация — самая светлая сторона реальной оперы, но и здесь образование реалиста дает себя знать самым недвусмысленным образом. Выбор тональности, модуляция и голосоведение этого странного композитора так фортепианны, что их только и можно объяснить беспрестанным бречаньем с обильным употреблением правой педали“ („Голос“, 1874, № 44).

В отпор злокачественной всей этой новой русской музыке, столько оказавшейся несоответствующею первоначальным его ожиданиям 1867 года, г. Ларош рассыпался постоянно в похвалах тем созданиям, на которых он отдыхал от отсутствия в современных концертах и операх произведений Гудимелей, Жоскинов, Виллаэрттов и иных, равно как и созданий Мегюля, Керубини, Шпора, Гуммеля, Клементи, Фильда. Г-ну Ларошу нравились оперы Верди, особенно „Аида“, так как г. Ларош признавал Верди „вдохновенным выразителем инстинктов и стремлений массы“, а оперу его „Аида“ ставил особенно высоко, так как „присяжная критика всегда склонна поощрять знание, вкус и чистоту стремлений более, чем сырой материал таланта, находя не

без основания, что за качества, приобретенные сознательным трудом, артист заслуживает более похвалы, чем за те, которые подарила ему щедрая природа" („Голос“, 1875, № 125). Далее, г. Ларош сильно радовался на сочинения Рубинштейна, которого признавал „первоклассным композитором“. Его дарования и характер, по словам г. Лароша, напоминают Генделя. „Он питомец Германии, но свободный от ее предрассудков (?), музыкальный космополит, чуждый всякой исключительности“. При этом г. Ларош искренно жалел, что Рубинштейн, как Мейербер и Глинка, „не тянул итальянской лямки: быть может, не пострадав в оригинальности и во внутренней силе, сочинения его выиграли бы во внешней, чувственной красоте, в обаянии эффекта и колорита...“ („Голос“, 1874, № 63). Про 4-ю симфонию Рубинштейна г. Ларош писал, что „по самобытности стиля, мощи основных тем, по искусству развития... главное же, по грандиозности общей концепции, эта симфония займет место среди немногих первоклассных сочинений нашего времени“ („Голос“, 1874, № 325). Про оперу „Демон“, этого жалкого фаворита низменнейшей толпы, г. Ларош отзывался так: „В целом музыка этого произведения представляется картиной, написанной широким и смелым размахом кисти, которая страдает некоторою искусственностью, заменяющею вдохновение, бледноватостью красок и отсутствием эффектности, но в общем по благородству стиля (!), прекрасна...“ („Голос“, 1875, № 22). Наконец, с начала 70-х годов, г. Ларош стал высказывать в статьях своих великое восхищение от сочинений Чайковского, и это было бы очень странно на первый взгляд, так как Чайковский принадлежит к числу крупнейших музыкантов нашего времени; но странная любовь г. Лароша к Чайковскому объясняется тем, что у этого композитора, кроме необычайной талантливости, есть в его музыкальной натуре также некоторые стороны, тесно связанные с рутинной консерваторской и неразборчивыми вкусами публики; конечно, эти-то скорбные стороны Чайковского и делали его приятным и дорогим г. Ларошу. Что было превосходно, глубоко и поэтично у Чайковского, то мало интересовало г. Лароша, иначе как со стороны технической или же чисто внешней, а всего чаще и вовсе оставалось непонятно. Так, например, превосходный по созданию, по творчеству финал симфонии на народную тему „Журавель“ г. Ларош признал только „небывалым образцом богатейшей тематической эксплуатации“ („Голос“, 1873, № 329); про увертюру „Ромео и Джульетта“ и другие программные сочинения Чайковского он говорил только, что по форме и блестящей громкой оркестровке они, в значительной мере, приближаются к Литольтфу; по гармонии они представляют комбинацию Глинки, Шумана и некоторых современных элементов, кроме Вагнера; „Буря“ составлена (именно „составлена“) почти так же, как „Préludes“ Листа: это ряд отдельных сцен или картин, между которыми опускается и поднимается занавес... и т. д. („Голос“, 1874, № 323) — нам уже известно, что г. Ларош враг современной программности. Зато, осыпая Чайковского беспредельными похвалами, повествуя, что он „выработал себе определенный стиль, быть может, несколько односторонний и склонный к манере, но, в самых недостатках, полный симпатичности и очарования“, г. Ларош провозглашал, что он имеет „наибольшее призвание к симфонической музыке без программы“, и это г. Ларошу так казалось потому, что

здесь Чайковский выказывал те качества, которые его критику всего драгоценнее в музыке: искусство формы контрапунктического развития и инструментовки, и это в такой степени, что „едва ли не затмил ими всех остальных русских композиторов наших дней“ („Голос“, 1876, № 28). Оперы Чайковского всегда казались г. Ларошу крайне удачными и значительными, так что даже про „Опричника“ он говорил, что он „займет важное место между образцами русской драматической музыки“: этого, кроме „Руслана“, г. Ларош не говорил, кажется, ни про одну русскую оперу, даже ни про одну оперу Рубинштейна, а это уже было очень много!

Напротив, достойно истинного удивления то, что г. Ларош мало симпатизировал операм Серова. Впрочем, это должно, кажется, объяснить тем, что Серов не занимался „строгим контрапунктом“ и „музыкой для музыки“, а предназначал музыку только для драматического выражения. „При большом уме и начитанности, хорошем знакомстве с иностранными языками и склонности к серьезным занятиям, — говорил г. Ларош, — он имел много данных для того, чтобы перейти в музыкальный „цех“ и сделаться с ним солидарным; только случайные, внешние обстоятельства помешали совершиться этому переходу...“ („Голос“, 1874, № 9). Но, так как перехода этого не случилось, то „за исключением“ „Юдифи“, операм Серова г. Ларош не предсказывал долгого века; особенно недолговечною и внутренне безжизненною казалась ему „Рогнеда“ с ее „претензиями на историю и драму, с ее набором мишурных и бессвязных эффектов, с ее выпрненным сюжетом и тривиальными мелодиями, с ее повсеместною бедностью изобретения, с ее отсутствием стиля, самобытного и народного отпечатка...“ („Голос“, 1876, № 14). Впрочем, и про самую „Юдифь“ г. Ларош объявлял, что „эта опера, стоявшая в 1863 году во главе нашего поступательного движения, теперь оказывается чуть ли не в хвосте его“ („Голос“, 1874, № 314).

Кончая обзор критической деятельности г. Лароша, я не могу пропустить без упоминания и тот необычайный факт, который он выставил в печати, разбирая в 1874 году „Бориса Годунова“ Мусоргского. Он объявил, что его мнения вполне разделяет теперь Кюи. Но Кюи был тот критик, которого статьи, помещаемые в „С.-Петербургских ведомостях“ в продолжение более 10 лет перед тем, служили выражением мнений новых русских музыкантов, с Балакиревым во главе, и такая внезапная перемена, столь горестная для партии новых русских музыкантов, явилась чем-то приятным для г. Лароша. „Г-н Кюи, — писал теперь г. Ларош, — выставил неумелость Мусоргского в его „Борисе Годунове“ (этом полудетском и болезненном детище „могучей кучки“); в сцене пролога — жиденкий характер сцены; „рубленный“, бессодержательный речитатив; грубое звукоподражание; оркестровую рисовку мелочей; мелодраматический и ходульный характер иезуита; крикливость, утомительность и неблагодарность партии самозванца; однообразие инструментовки, некрасивость параллельных квинт и октав; неразборчивое, самодовольное, спешное „сочинительство“; „незрелость“ художника, которая сказывается во всем... Г-н Кюи сразу и круто оставил путь своих прежних запальчиво-пристрастных рецензий... Я с особенным удовольствием вижу, что в течение моего настоящего очерка мне неоднократно приходилось в других выражениях

говорить то же, что и г. Кюи... Рецензент шипит на оперу г. Мусоргского наравне с противниками... Кюи становится теперь менее одинок и более похож на многих других" („Голос", 1874, № 44). Такое единогласие Кюи с г. Ларошем и такое разномыслие с прежними товарищами по искусству было фактом глубоко печальным тем более, что это разномыслие высказалось около этого же самого времени или скоро потом и в других печатных заявлениях Кюи. В „Энциклопедическом лексиконе" Березина было у него сказано, что „лучшие романсы Балакирева отличаются страстностью, оркестровые сочинения — разработкой русских тем, превосходной инструментовкой (NB: и только?); слабые стороны последних: излишняя выпренность и слишком кропотливая отделка всех мельчайших подробностей"; что „музыкальные произведения Бородина отличаются легкостью сочинения и оригинальной гармонизацией" (NB: и только?); что „Римский-Корсаков не отличается тематическою изобретательностью, самобытностью и богатством, но он гармонист тонкий и инструментует превосходно" и т. д. Такие поверхностные и тощие определения, словно продиктованные понятиями и вкусами консерватории, являлись в устах Кюи истинно изумительными. Что могло быть более консерваторским, как не проявившиеся вдруг у Кюи заботы о „тематичности", о „разработке" везде и всюду, о „закруглении" и т. д. Что могло более доказывать казенность и условность новых его понятий? Но, может быть, еще изумительнее было то, что, объявив скоро после смерти Даргомыжского, что опера его „Каменный гость" есть последнее слово оперного драматически-музыкального творчества, Кюи в 1875 году высказал в новых „С.-Петербургских ведомостях", что „эта опера — только явление очень замечательное и очень полезное для учащих в консерваторских классах музыкантов". Скачок вниз и назад был громадный.

XVII

Наши музыкальные критики последних 10 — 15 лет, явившиеся на смену Серова и Лароша, а частью действовавшие с этим последним одновременно, представляются совершенно чахлыми и захудалыми наследниками своих предшественников. Те двое были консерваторы, ретрограды, но по крайней мере обладали известной даровитостью, блеском, силой, наконец, и знанием. Они преследовали известные идеи, служили выражением известных целей и стремлений — и добивались *своего* с энергией, мастерством, умелостью, иногда огнем. Наследники их — люди совершенно другого свойства. Они служат самым ярким выражением бездарности: во-первых, бездарности композиторской (так как почти все они имеют претензию сочинять), во-вторых, бездарности критической и литературной. Ни их сочинения музыкальные, ни их статьи не производят ни малейшего впечатления на публику и не имеют никакого веса. Про всех них можно сказать только одно — что они много пишут. Разбирать их мнения и приговоры, конечно, почти всегда враждебные новой русской музыкальной школе и новым русским музыкантам, не представляет никакого интереса, потому что явно эти люди совершенно невменяемы и вовсе неспособны понимать объекта, подлежащего их „критике". Нет никакого интереса узнать, почему

г. Соловьеву сочинения гг. Направника, Иванова, Зикке и Бахметьева кажутся удовлетворительными, но не кажутся таковыми сочинения Кюи, Бородина или Мусоргского; почему г. Иванову точно так же нравятся сочинения гг. Гунке, Соловьева, Рубинштейна, Шеля и вовсе не нравятся или очень мало нравятся сочинения Балакирева или Римского-Корсакова; почему Оффенбах представляется иным из этих господ „несомненно крупным дарованием“, а новые русские музыканты — „дилетантами“, у которых „отличительную черту составляет отсутствие вдохновения“; почему такие плохие оперы, как „Евгений Онегин“ и разные другие, или такие плохие писатели, как Ростислав, имеют честь им нравиться и казаться им талантливыми, и т. д. Но кстати будет, может быть, указать на незнание или извращение этими писателями фактов довольно известных. Г-н Соловьев в качестве „ученика“ Серова и, конечно, по личному вкусу ставит Серова как композитора необыкновенно высоко, и его „Вражью силу“ — наилучшим образом новейшей русской школы, как симфониста он признает Серова вполне самобытным и самостоятельным („С.-Петербургские ведомости, 1879, № 323). Это — как ему угодно, если он лучше не понимает. Но зачем же ему было печатно уверять, что Серов, обратив внимание на новую нашу музыкальную школу, „давал ей много дельных советов, и эта его критическая деятельность могла принести этой школе только пользу. Позднейшая критика (?) заботилась о том же, и ее влияние прошло не бесследно на новую школу: это мы видим и из позднейших сочинений русской школы — „Майская ночь“ Римского-Корсакова („С.-Петербургские ведомости, 1882, 21 февраля). Серов, повлиявший на новых русских сочинителей! Г-н Соловьев с товарищами, подавший им советы и тоже имевший на них влияние, — какая карикатура!

„У Бесплатной музыкальной школы, — говорит тот же г. Соловьев, — преобладают знакомства, дружбы, пропаганда во что бы то ни стало произведений так называемой „молодой школы“ (там же, 1879, № 330): какое грязное и пошлое обвинение в кумовстве, с исключением всяких других, более благородных, чистых и возвышенных, мотивов!

Когда Балакиреву в 1883 году, при его возвращении к публичной музыкальной деятельности, после долгого перерыва, был поднесен торжественный адрес, г. Иванов напал на выражение этого адреса о невгодах, постигавших новых русских музыкантов, и уверял, что „никто и никогда не оспаривал композиторского значения Балакирева“, что „Серов отдавал должное таланту его“, что „не знаю, кто и когда в музыкальном мире или в печати относился бы враждебно к Балакиреву“; наконец, что если в концертах Бесплатной школы Балакирев не исполнял „некоторые талантливые произведения Серова и Рубинштейна, то вероятнее всего объяснить это просто недостатком времени“ („Новое время“, 1882, № 2150). Здесь налицо такое злостное и нелепое извращение фактов общеизвестных, что отвечать ничего не стоит. Тот же г. Иванов уверяет, что русские оперные композиторы изменили свое направление и „стали искать новых, более правдивых форм выражения с тех пор, как около 60-х годов вагнеровское движение дошло до нас“ („Новь“, 1884, № 2). Но это может касаться разве одного Серова, действительно подчинившегося Вагнеру и пошедшего по его

столам. Прочие новые оперные наши композиторы, как известно, не имеют ничего общего с Вагнером, и Даргомыжский, стоящий во главе их, пошел по своему, новому направлению совершенно самостоятельно, вследствие давних своих стремлений и попыток, восходящих до тех годов, когда в России даже и самое имя Вагнера было еще вовсе незнакомо. Все это известно у нас в печати вполне документально.

Этих немногих примеров будет достаточно.

ХVIII

В Москве музыкальные вкусы очень мало еще выразились. Правда, там есть постоянная опера, как в Петербурге, большой оркестр и хор, в продолжение года бывает множество концертов, так что, при таких богатых условиях, давным давно могли бы сложиться и прочно укрепиться самостоятельный взгляд и вкус, но этого не случилось еще до сих пор. У Москвы нет еще своей сколько-нибудь замечательной музыкальной физиономии. Москва слишком еще равнодушна к музыке, музыка еще не вошла в ее плоть и кровь, не составляет еще крупного интереса в ее жизни, и это много раз высказывали сами московские музыкальные критики и обозреватели. Москве все равно, что бы перед нею ни пели, ни играли. Она ко всему относится довольно равнодушно — кроме, разумеется, одних итальянцев, которые в такой степени соответствуют самым низменным потребностям и вкусам массы, что не могли не приходиться и по всем потребностям Москвы. Впрочем, если что выделяется здесь из общего равнодушия, так это разве особенная благосклонность к операм Верстовского и ко всем без разбора сочинениям Чайковского: обоих авторов Москва считает „своими“ и очень гордится ими, но, можно сказать, уже окончательно без всякого разбора в степенях: самые высокие, самые сильные и талантливые, самые поэтические создания Чайковского, каковы „Ромео и Джульетта“, „Буря“, „Франческа да Римини“, пользуются одинакими симпатиями со слабыми, бесцветными и ординарными произведениями его, увертюрами и концертами, романсами и операми. Для Москвы у Чайковского все хорошо. Надо еще заметить, что под влиянием классичнейшей из классичнейших консерваторий, Московской, в Москве потребляется в концертах такая масса классического старинного материала, какой нынешняя петербургская публика наверное не вынесла бы: равнодушная и ничем художественным не выводимая из сна и апатии, московская публика преспокойно все переваривает и ни на что не претендует. Что касается московских музыкальных „критиков“, то за исключением г. Лароша, одно время много писавшего в „Московских ведомостях“ и „Русском вестнике“, там все „критики“ стояли всегда на очень невысокой ступени, не только на одной с петербургскими гг. Соловьевыми, Ивановыми, Галлерами, Зиновьевыми, Макаровыми и проч., но, в большинстве случаев, еще ниже. Мнения их всегда бывали столько же ничтожны, как и бездарны, и никогда ничего не прибавили к понятиям публики ни в положительную, ни в отрицательную сторону. Единственное исключение составлял, в последние 3—4 года, музыкальный „критик“ „Современных известий“, которого мнения во многом при-

надлежали к одной категории с мнениями музыкантов новой русской музыкальной школы в Петербурге.

В провинции музыкальные симпатии и вкусы имели до сих пор еще менее возможности сложиться¹. В некоторых больших городах существует опера, но ее антрепренеры по необходимости находятся в полной зависимости от вкусов массы и еще более от своих материальных средств, а потому дают на сцене лишь то, что доставляет верные сборы. Поэтому везде царствуют, с неограниченной властью, лишь „Травиаты“, „Трубадуры“, „Аиды“, „Фаусты“ и тому подобные произведения; действительно замечательные музыкальные создания, как, например, „Гугеноты“, встречаются уже реже. Из русских опер пользуются наибольшим успехом: „Аскольдова могила“, „Рогнеда“, „Демон“, а зараз также „Жизнь за царя“ и „Русалка“; изредка дают кое-где даже „Руслана“ (Киев). В последнее время (1883) в Тифлисе была даже поставлена „Майская ночь“, как опера, из числа новейших сравнительно более слабая и доступная для малообразованных в музыкальном отношении людей. Все более сильные и совершенные новые оперы новой русской школы, конечно, не могли быть и попробованы на провинциальных сценах, коль скоро не в состоянии были утвердиться даже и на петербургской. По той же причине, а главное, по причине слабости провинциальных оркестров, новые большие оркестровые сочинения лишь в малых дозах проникают в провинцию. Там, в программах симфонических концертов (даваемых отделениями Русского музыкального общества в Харькове, Киеве, Тифлисе, Казани, Саратове, Пензе) чаще других исполняются оркестровые сочинения еще только Моцарта и Гайдна. Из русских чаще других исполняются увертюры из „Руслана“ и „Камаринская“, несравненно реже — „Ночь в Мадриде“ и „Хота“; изредка попадает в программы концертов „Казачок“ Даргомыжского. Бывали в последние годы попытки исполнить и произведения современных композиторов: „Садко“ Римского-Корсакова, „Средняя Азия“ Бородина, „Ромео и Джульетта“ Чайковского, „Баба-Яга“ Даргомыжского, „Миниатюры“ Кюи — в Казани. Наконец, даже симфония Рубинштейна „Океан“ исполнялась в Киеве. Хоры и арии из новых русских опер очень часто встречаются в программах концертов в провинции: здесь любители часто решаются на исполнение хоров, например, из „Бориса Годунова“ (Саратов), „Татарской песни“ Кюи (Тифлис) и т. д. Из числа арий очень нередко исполнялись в эти годы арии из „Орлеанской девы“ и „Евгения Онегина“ Чайковского, „Хованщины“ Мусоргского, „Князя Игоря“ Бородина и т. д. Что же касается до новых русских романсов, то их всегда поется очень много в провинциальных наших концертах, и здесь можно встретить не только множество романсов плохих, но даже некоторые и действительно талантливые и музыкальные: „Приди ко мне“, „Песня золотой рыбки“, „Колыбельная песня“ — Балакирева; „Спящая княжна“ и „Фальшивая нота“ — Бородина; „Саул“ Мусоргского, „Юношу, горько рыдая“ и „Вечерняя заря“ — Кюи и другие.

Все вообще новые русские сочинения, как оркестровые, так и голосовые, принимаются провинцией в высшей степени радушно.

¹ Фактическими данными в этой части настоящего параграфа я обязан П. П. Овсянникову, взявшему на себя труд, по моей просьбе, просмотреть главнейшие органы нашей провинциальной печати за последние годы.—В. С.

Итак, провинция вполне готова знакомиться с новой музыкой, но у нее нет только достаточно возможности к тому. Она в этом отношении поставлена в совершенно другие условия, чем в отношении к произведениям новой русской живописи, которые так доброжелательно, так великодушно показывает целой России Товарищество передвижных выставок. Узнай точно так же наше отечество все произведения новой музыкальной нашей школы, наверное, у нее прибавилось бы много горячих сторонников, и в разных краях нашей страны возвысилось бы за них столько же голосов, как и за создание новых наших живописцев.

ХІХ

„В либерализме новых русских музыкантов (Балакирева и его товарищей) в России не было ни малейшей надобности“, — восклицал однажды с досадой г. Ларош („Голос“, 1874, № 9), понимая под „либерализмом“ — движение искусства вперед, самостоятельное и национальное его развитие, помимо прежних привычек и образцов. Конечно, эти самые слова с удовольствием повторило бы множество других консерваторов. Но история дает им громовые ответы. Она немилосердно рубит их отчаянные заборы и сбрасывает вон их шлагбаумы. Дело развития подвигается все вперед да вперед, хотя иной раз и досадно тихим шагом. Никакие тормозы воспитания, дрессировки, систематического затемнения вкусов и понятий, никакие усилия „учителей“ и „критиков“ не в состоянии задушить здорового, свежего чувства, и хотя через тысячу преград и задержек, но художники наши идут твердой стопой к своей далекой, но лучезарной цели.

Торжество их несомненно.

Пускай у нас в России еще тысячи есть Потугиных, из которых один так глубоко верно нарисован Тургеневым в „Дыме“, Потугиных, которые вопиют: „Не то что у Мейербера, а у последнего немецкого флейтщика, скромно высистывающего свою партию в последнем немецком оркестре, в двадцать раз более идей, чем у всех наших самородков; только флейтщик хранит про себя эти идеи и не суется с ними вперед, а наш брат-самородок „трень-брень“ вальсик или романсик, и смотришь — уже руки в панталоны и рот презрительно скривлен: я, мол, гений. И в живописи то же самое, и везде... Русское художество, русское искусство! Русское пруженье я знаю, и русское бессилие знаю тоже, а с русским художеством, виноват, не встречался. Двадцать лет сряду поклонялись этакой пухлой ничтожности, Брюллову, и вообразили, что и у нас, завелась школа, и что она даже почище будет всех других... Русское художество, ха-ха-ха! хо-хо!.. Сказать бы, например, что Глинка был, действительно, замечательный музыкант, которому обстоятельства, внешние и внутренние, помешали сделаться основателем русской оперы, никто бы спорить не стал; но нет, как можно! Сейчас надо его прозвести в генерал-аншефы, в обер-гофмаршалы по части музыки, да другие народы кстати оборвать: ничего, мол, подобного у них нет, и тут же указывают вам на какого-нибудь „мощного“ доморощенного гения, произведения которого не что иное, как жалкое подражание

второстепенным чужестранным деятелям. Ничего подобного? О убогие дурачки-варвары!..“ Да, таких Потугиных еще у нас много, но число их становится все меньше и меньше. Нельзя спорить против очевидности русской новой художественной школы, русских новых художников, в самом деле „мощных“, и злорадный хохот Потугиных становится все глуше и глуше, задыхается и замолкает.

Побеждаемые косность и консерватизм не раз надевали на себя маску кротости и доброжелательства. Не раз они пробовали предлагать мир и согласие, прекращение „раздоров, мешающих преуспеянию искусства“. На эту тему проповедывали многие: Ледаковы, Ростиславы, Соловьевы и Ивановы и многое множество других их товарищей: „забудем прошлое, уставим новый лад“, как говорит притиснутый к стене волк в басне Крылова. Но нет, навряд ли послушается их медовых речей новый художник. Он одного мнения с Шуманом. Тот писал: „Ты не должен не только играть дурных сочинений, но даже слушать их; ты должен помогать всеми силами задавить их“. Новый художник думает: „Я не должен слушать дурных, нелепых, предательских речей. Я должен задавить их“. Нет мира с фальшью и мраком.

1885 г.

ИЛЛЮСТРАЦИИ





М. М. Антокольский

Спиноза



В. М. Васнецов

Аленушка



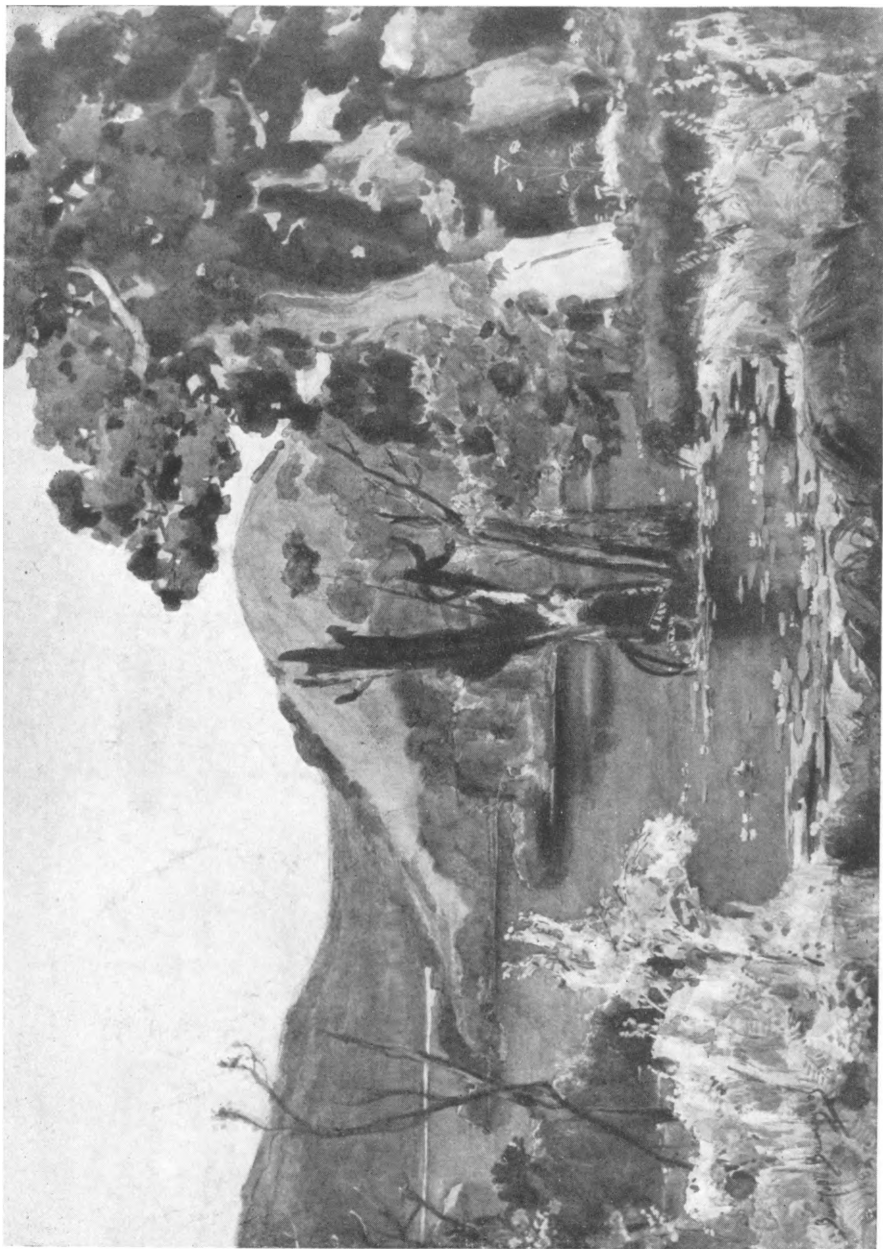
В. М. Васнецов

Битва русских со скифами



В. М. Васнецов

Витязь на распутье



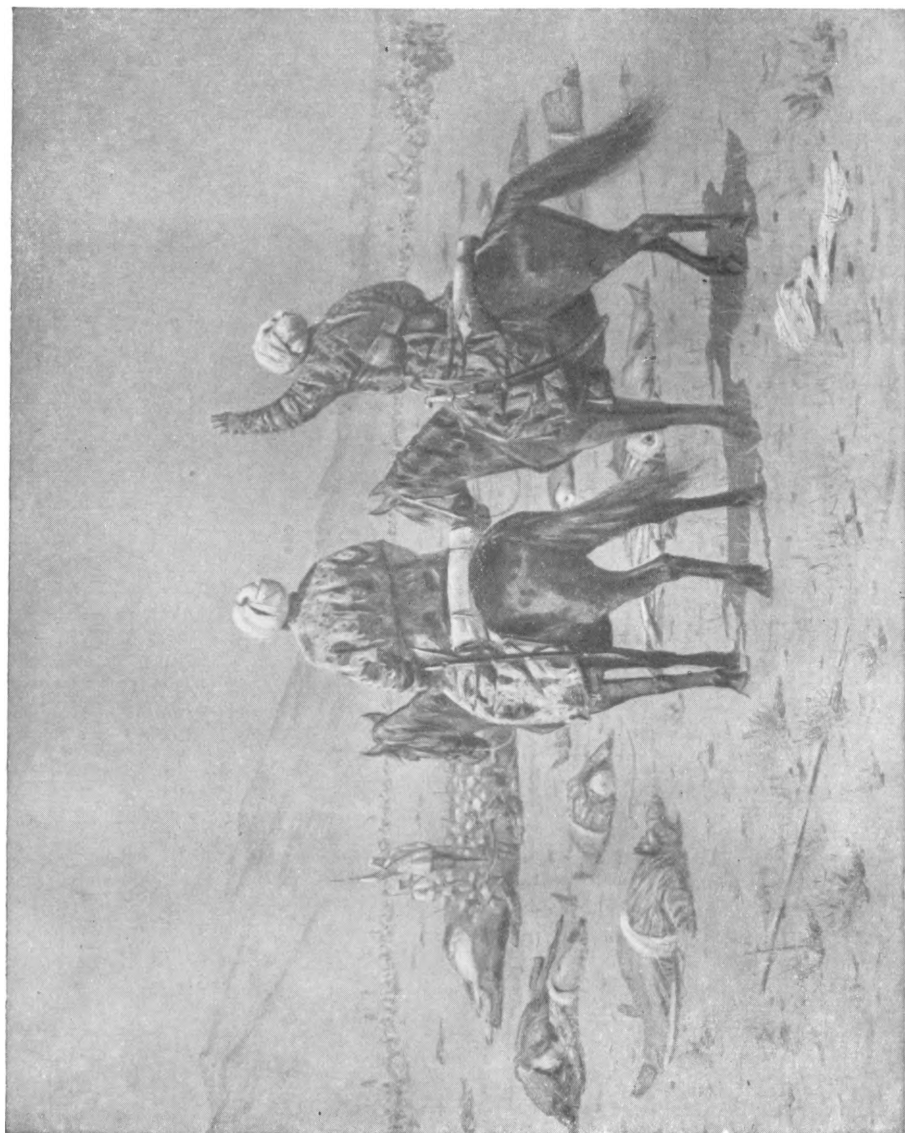
В. М. Васнецов

Эскиз декорации к опере «Снегурочка»



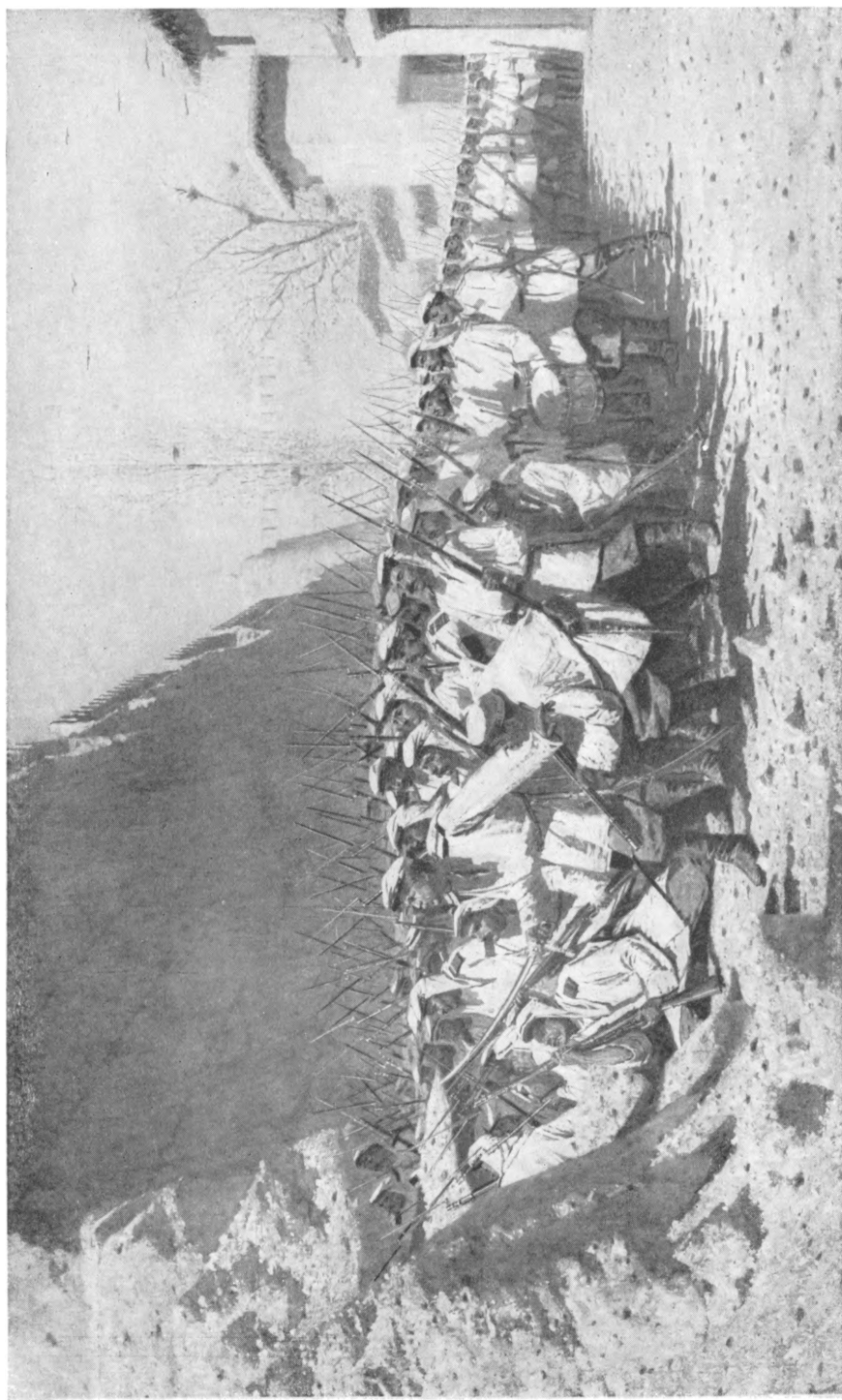
В. В. Верещагин

Хор дуванов, просящих милостью



В. В. Верещагин

Парламентарь: «Сдавайся!» — «Убирайся к черту!»



В. В. Верещагин

У крепостной стены: „Пусть войдут!“



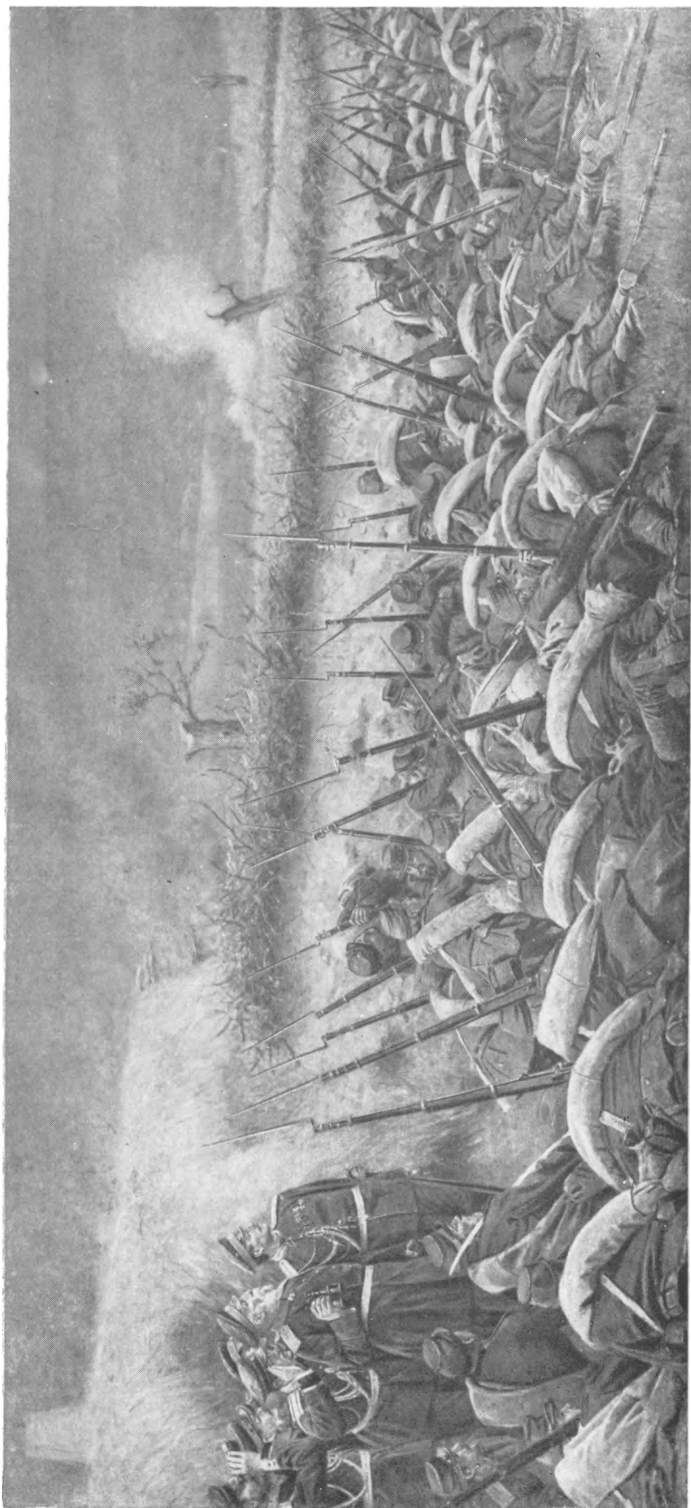
В. В. Верещагин

Смертельно раненный



В. В. Верещин

Шипка Шейново



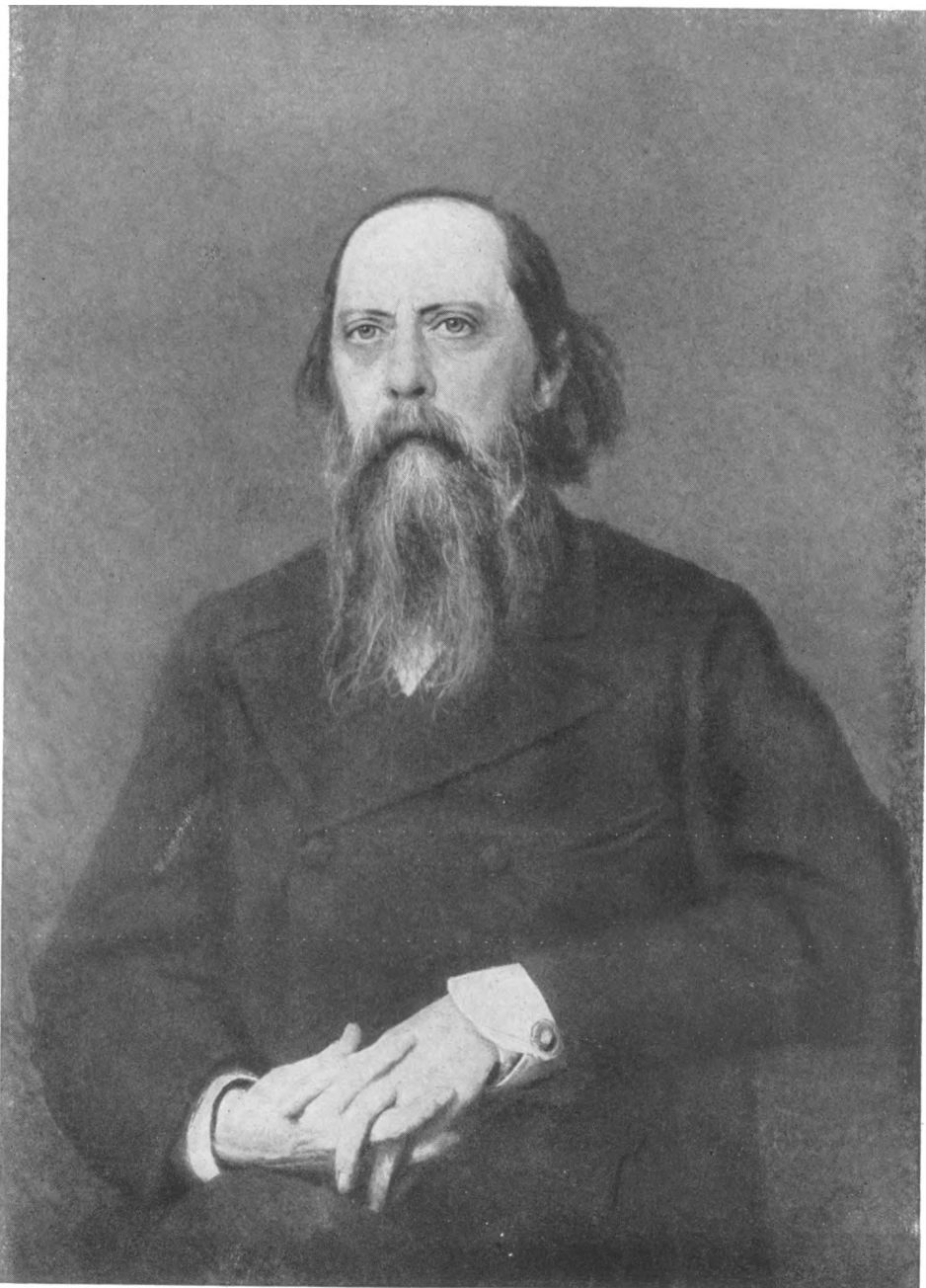
В. В. Верещагин

Под Плевной. Перед атакой



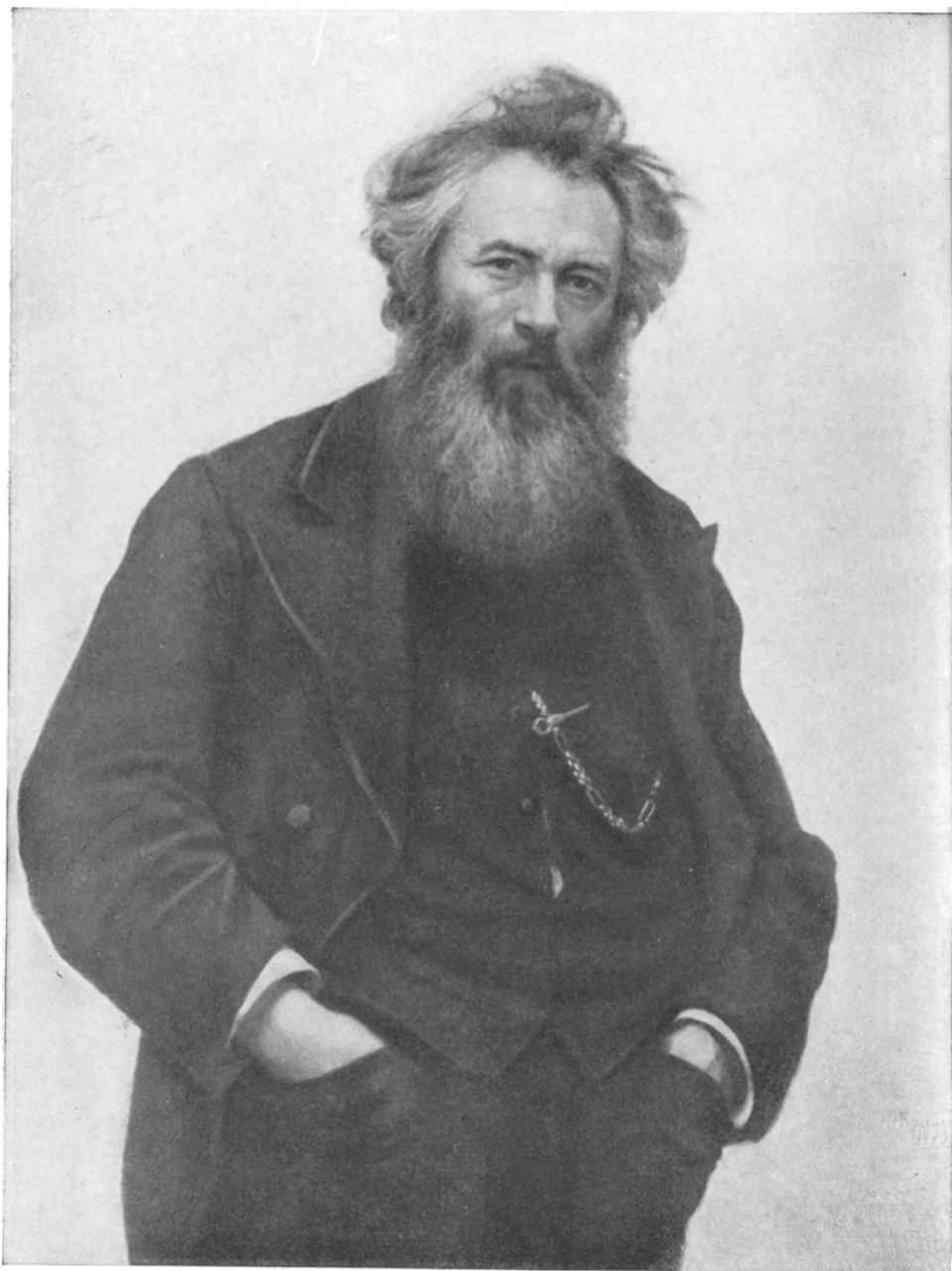
В монастырской гостинице

А. И. Корзухин



И. Н. Крамской

Портрет М. Е. Салтыкова (Н. Щедрина)



И. Н. Крамской

Портрет И. И. Шишкина



И. И. Крамской

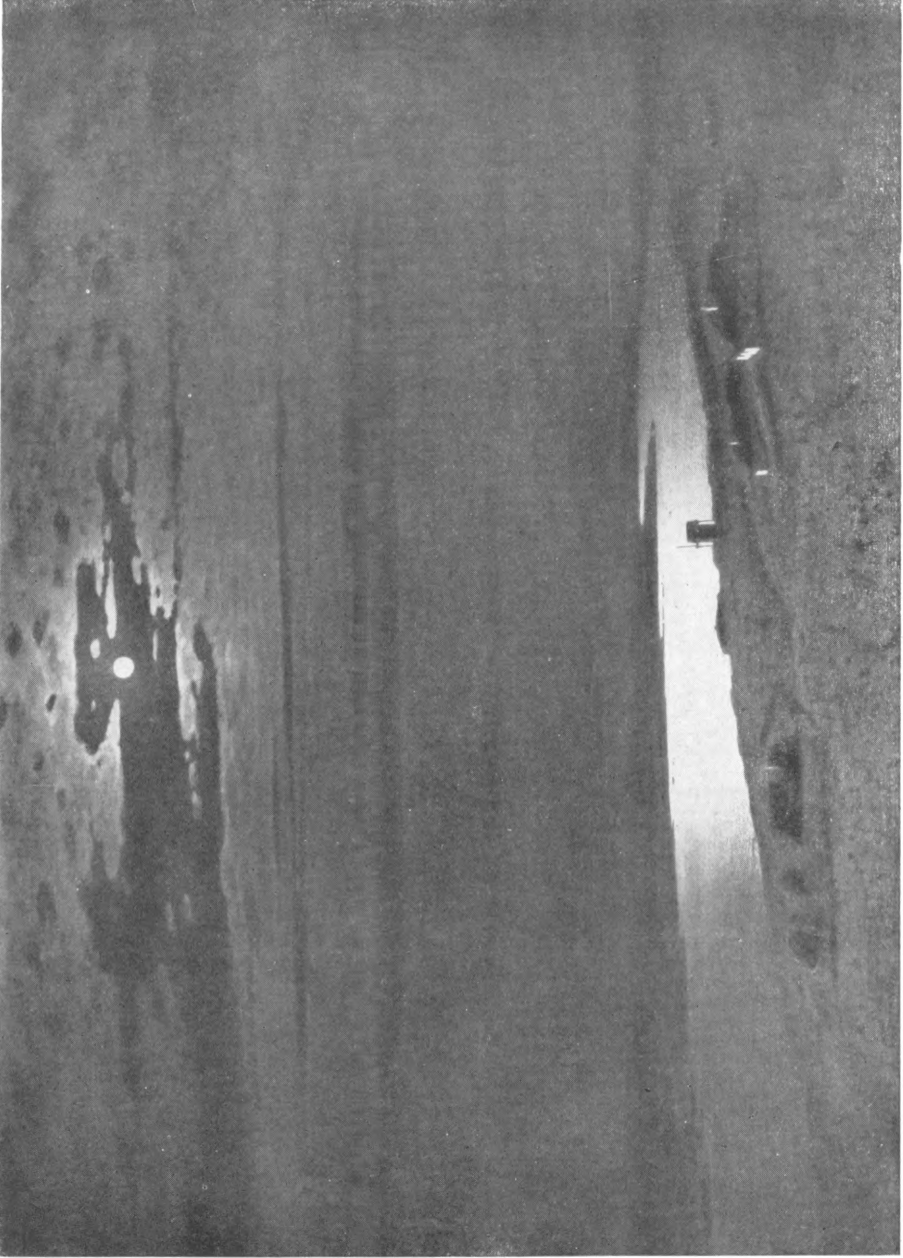
Портрет неизвестной (в колесе)



И. Н. Крамской

Неутешное горе

Ночь на Днепре

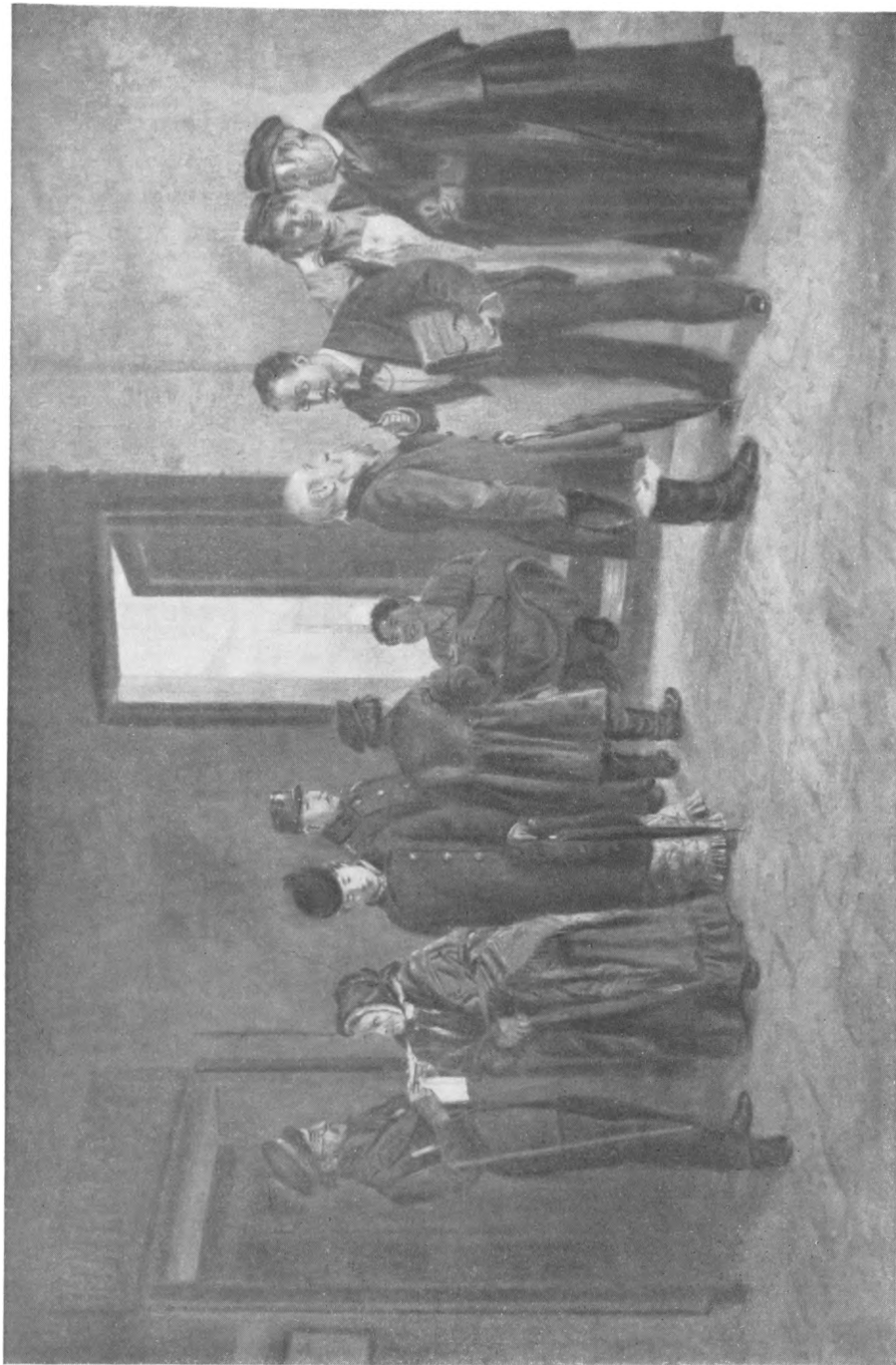


А. И. Кундзиси



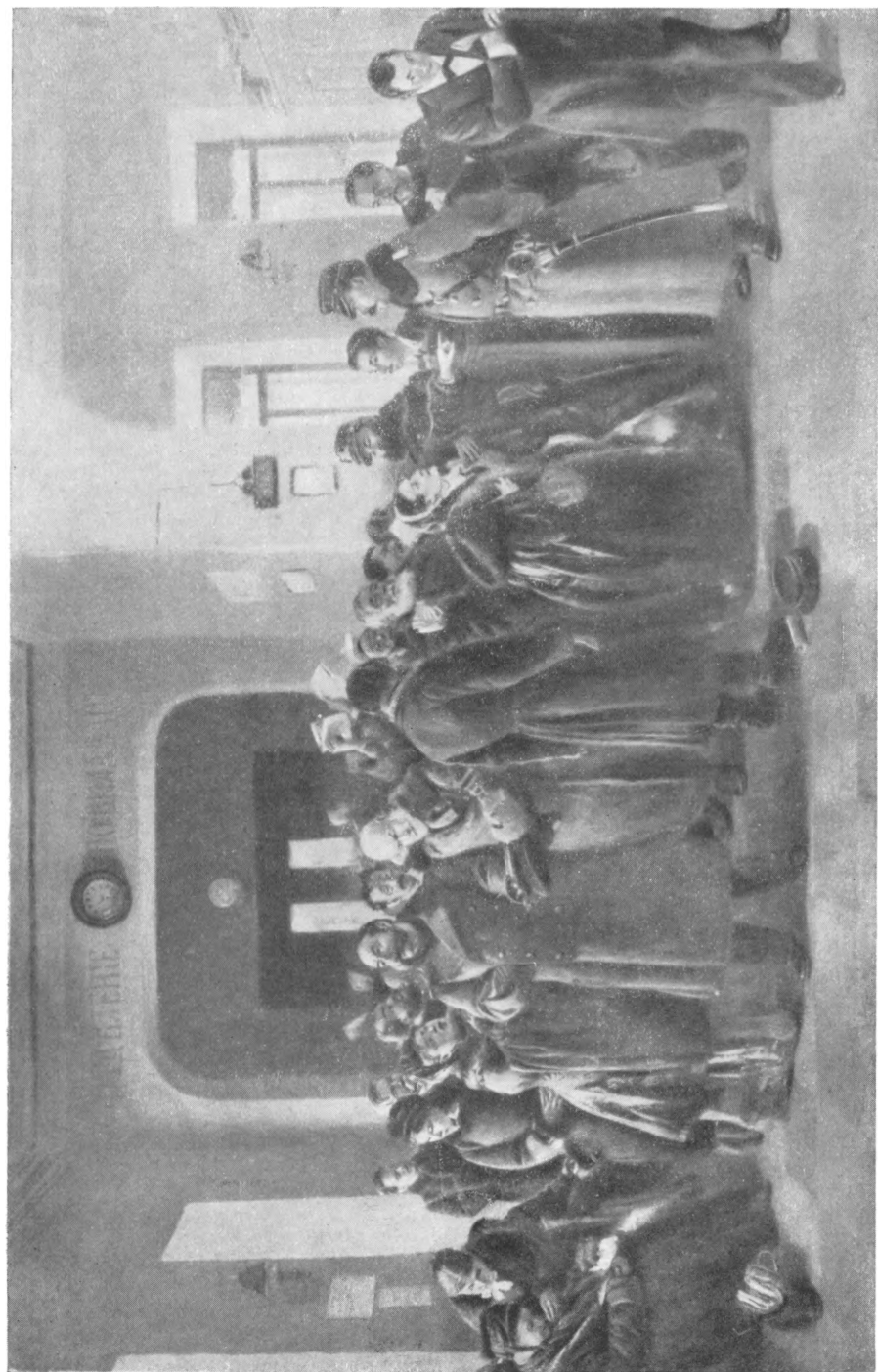
В. Е. Маковский

Осужденный



В. Е. Маковский

В камере мирового судьи



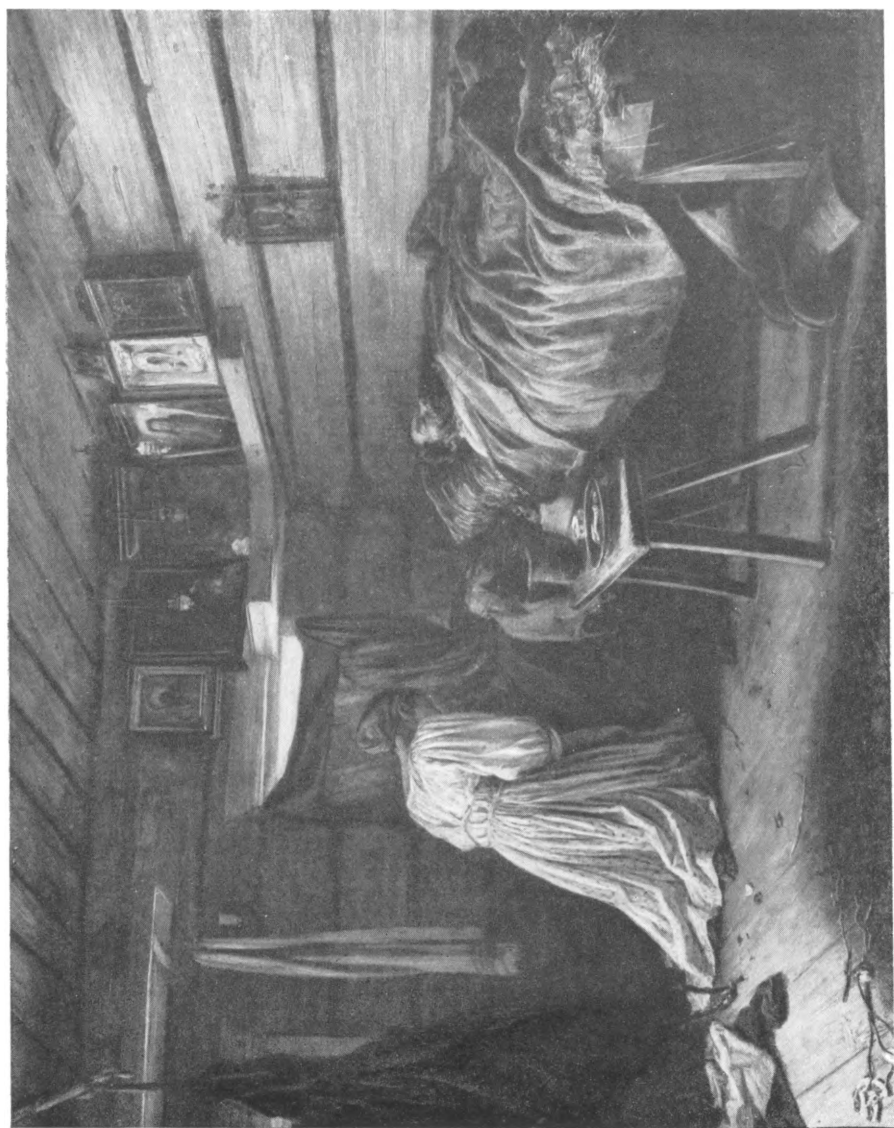
В. Е. Маковский

Крах банка



К. Е. Маковский

Русалки



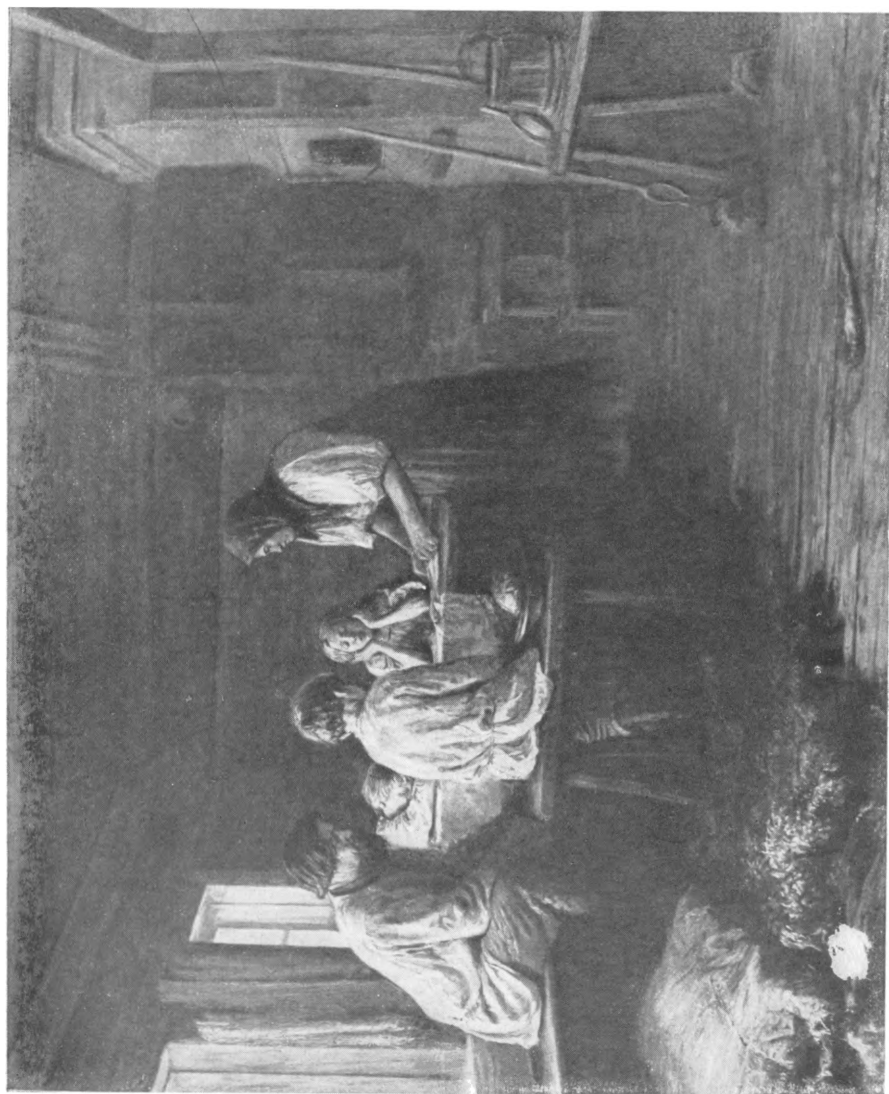
Большой мужик

В. М. Максимов



Слепой хозяин

В. М. Максиков



В. М. Максимов

Бедный ужин



В. М. Максимов

Заем хлеба



Косцы

Г. Г. Мясоедов



Л. В. Позем

Ниций



И. Е. Репин

Царевна Софья



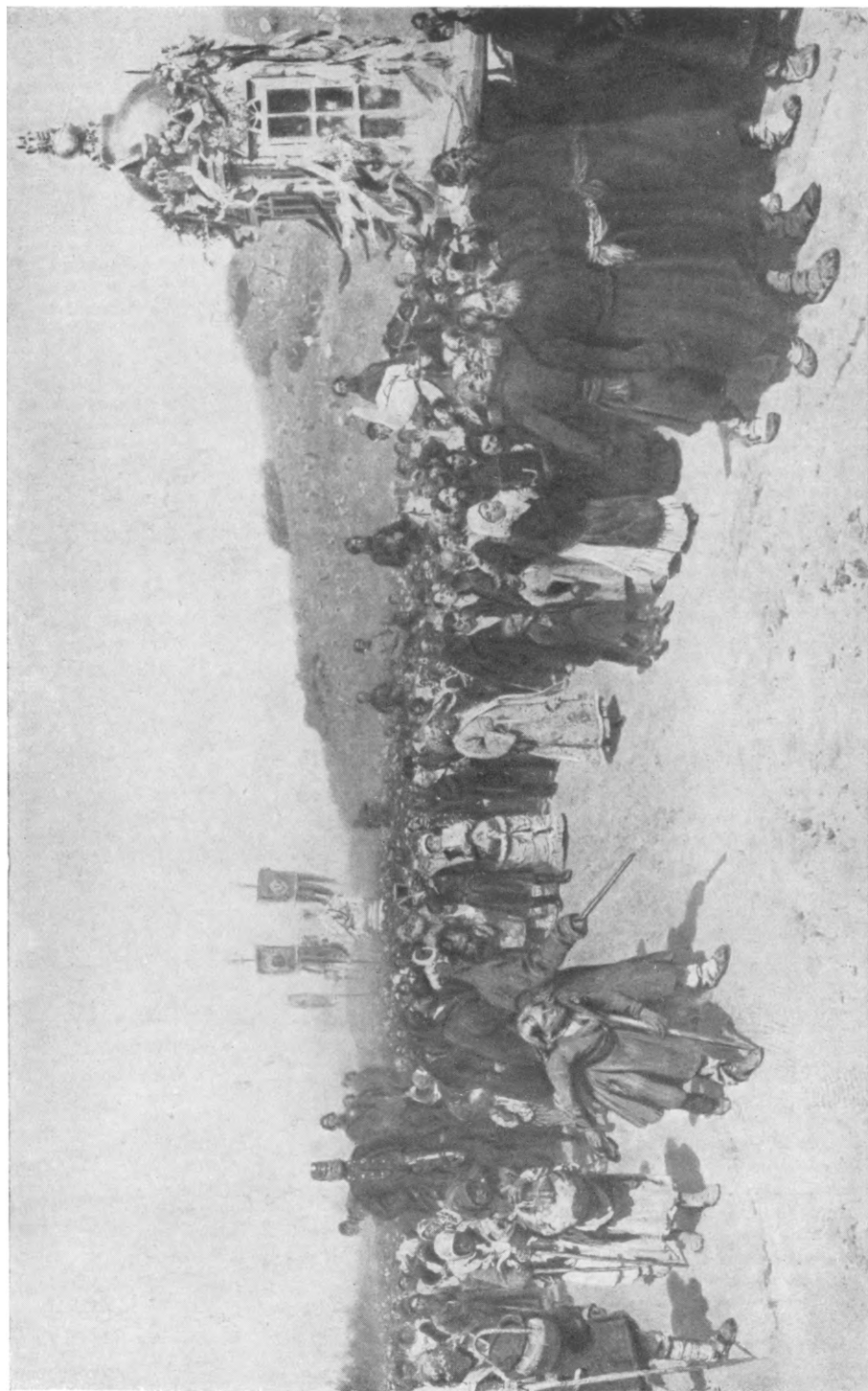
И. Е. Репин

Портрет Мусоргского



И. Е. Релик

Отказ от исповеди



Крестный ход в Курской губернии

И. Е. Репин



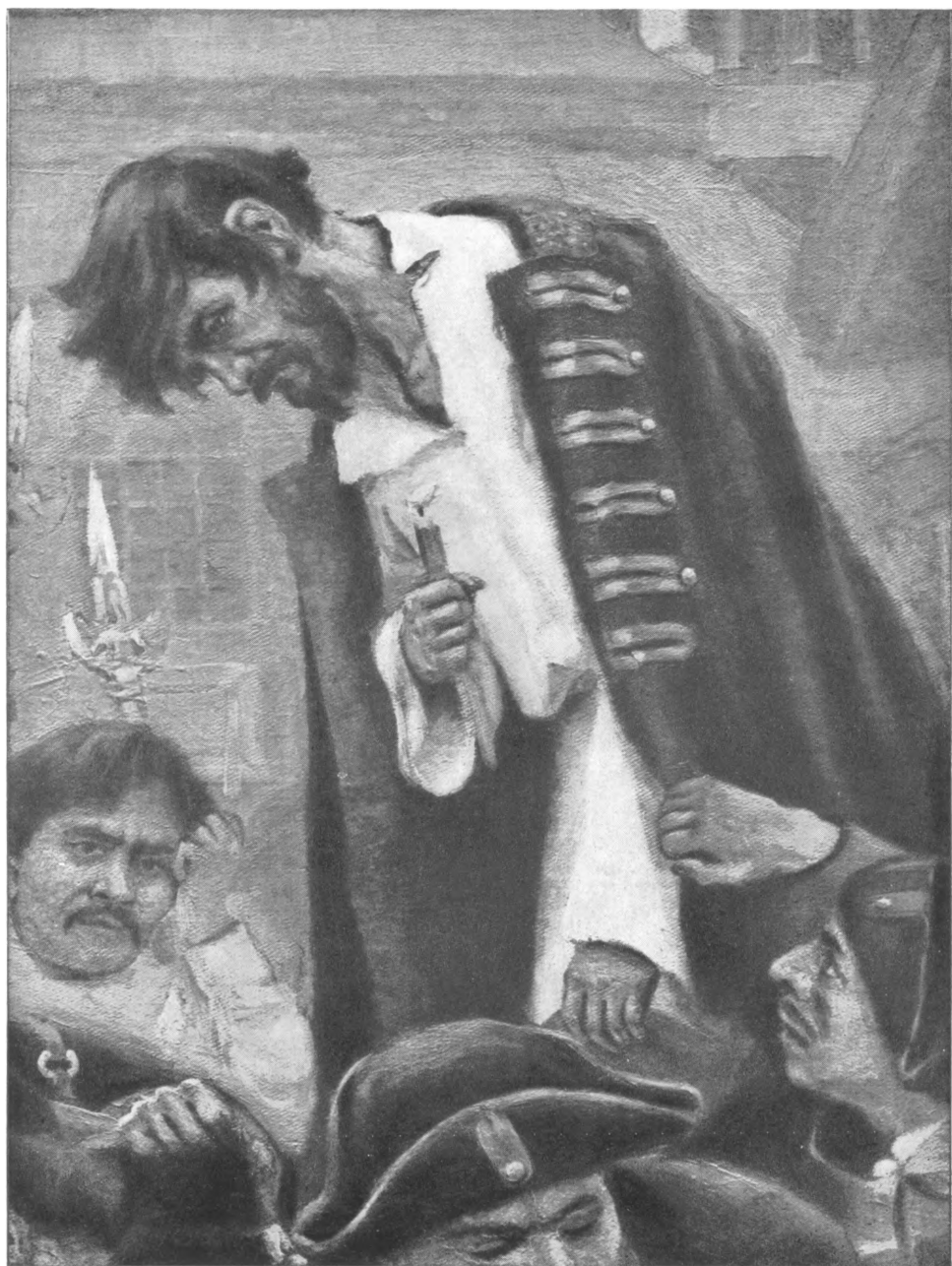
И. Е. Репин

Не ждали



Утро стрельцкой казни

В. И. Суриков



В. И. Суриков

*Утро стрелецкой казни
(деталь)*



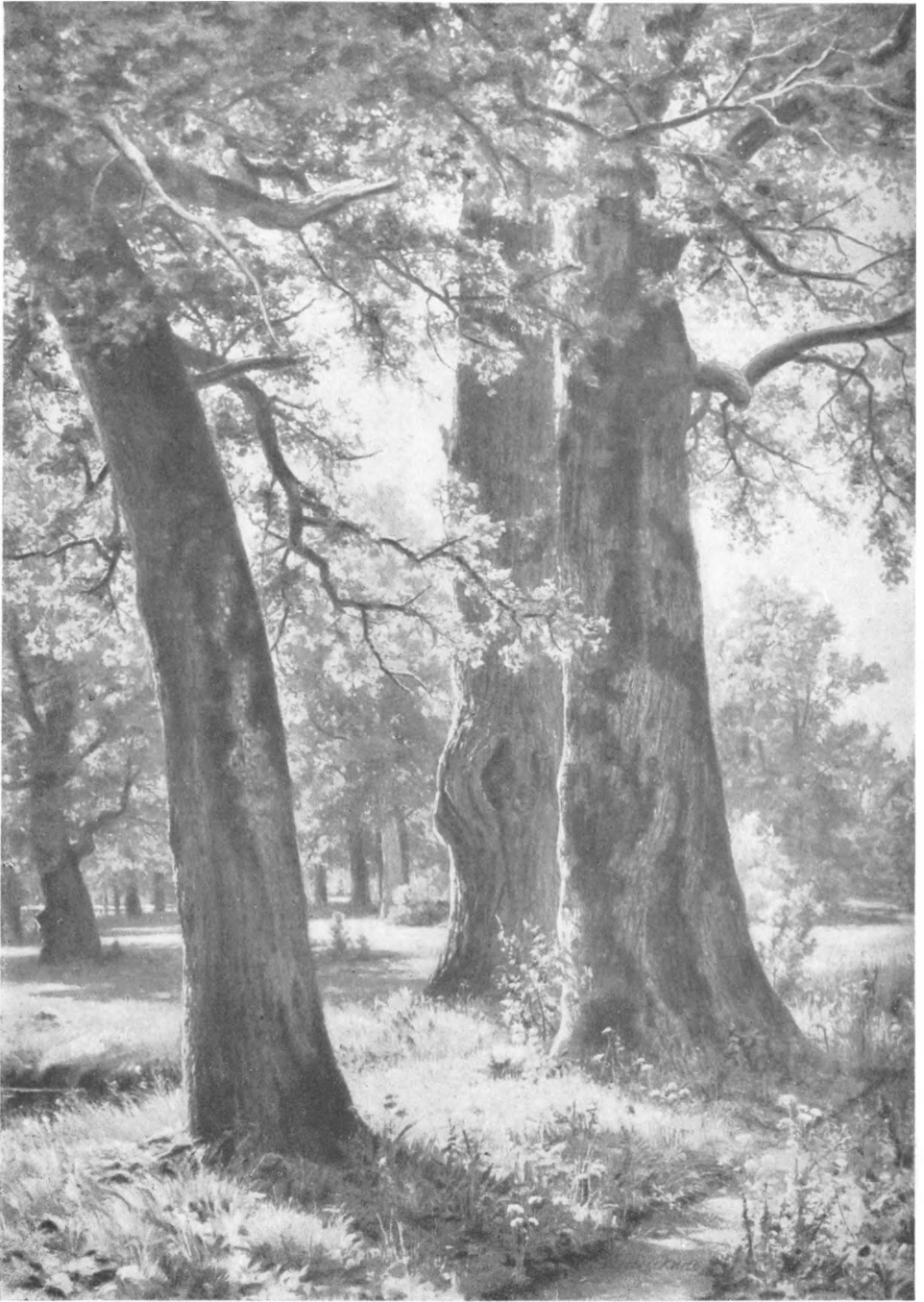
В. И. Суриков

Стрелец в шапке
(рисунок к картине „Утро стрелецкой казни“)



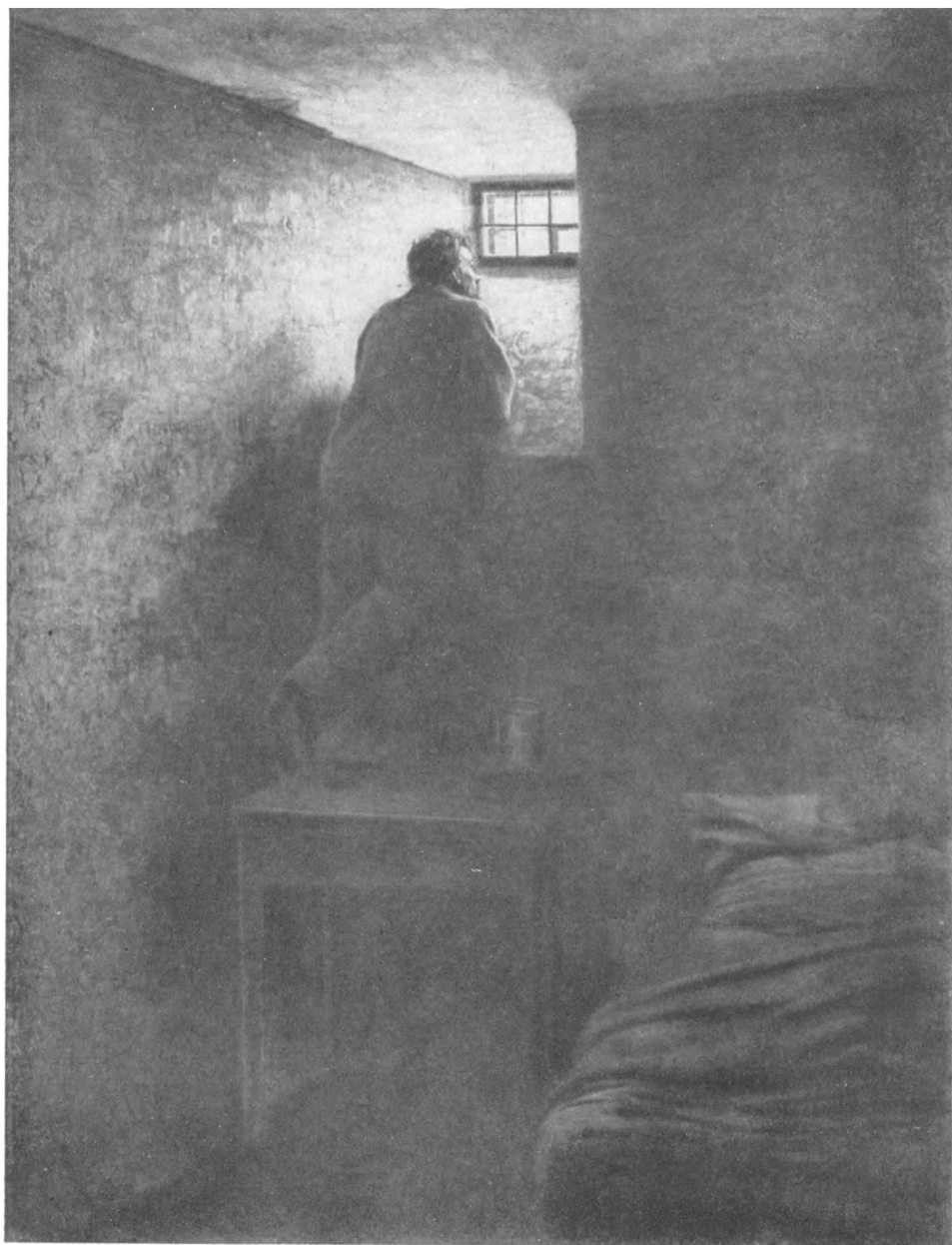
В. И. Суриков

Меншиков в Березове



И. И. Шишкин

Дубы



Н. А. Ярошенко

Заключенный



Н. А. Ярошенко

Портрет П. А. Стрелетовой

ПРИЛОЖЕНИЯ



КОММЕНТАРИИ

Во второй том вошли сочинения В. В. Стасова, опубликованные в период с 1879 по 1883 год. Исключение составляют лишь работы „Франсиско Гойя“ и „Тормозы нового русского искусства“, которые были опубликованы первая на один, а вторая на два года позже. Эти незначительные отклонения от принятого принципа расположения материала вызваны обстоятельствами технического порядка (равномерность объемов томов), а также тем соображением, что очерк Стасова „Тормозы нового русского искусства“ по своему содержанию непосредственно примыкает к работе „Двадцать пять лет русского искусства“ (1882—1883).

К стр. 7. „ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЫСТАВКИ 1879 года“. Статья опубликована в 1879 году („Новое время“, 8, 14 и 15 марта).

В феврале 1879 года в Петербурге были одновременно открыты две выставки — седьмая выставка передвижников (в залах Академии наук) и Общества выставок (в залах Академии художеств). Общество выставок художественных произведений было организовано по инициативе руководителей Академии в 1874 году. Стасов в статье „Художественные выставки“ („Новое время“, 1876, № 17), посвященной первой выставке Общества выставок, открытие которой совпало с пятой выставкой Товарищества, писал: „В настоящую минуту у нас в Петербурге целых два общества для художественных выставок, одно называется Товариществом передвижных выставок, другое Обществом выставок. Между ними существует известный антагонизм, и я одного только боюсь: чтобы они как-нибудь не слились или чтобы одно не задавило другое. Я ничуть не охотник до вражды и никак не воображаю, чтобы художество могло двигаться вперед посредством неприязненных отношений между художниками; но все-таки я твердо убежден, что если общество какое-нибудь настолько подвинулось, что в нем образовалось несколько групп, думающих разное и смотрящих на свое дело с противоположных сторон, тогда уже нечего хлопотать о слияниях. Им надо жить и действовать врозь, иначе ничего сильного, самостоятельного и путного у них не выйдет. Что касается двух наших выставочных обществ, у них тоже такая разница в направлении и целях, что поглощение одного из них другим было бы сущим вредом“. В этой же статье Стасов с присущей ему принципиальностью резко выступил против Якоби, который к тому времени вышел из Товарищества и явился одним из организаторов и участников Общества выставок.

По поводу второй выставки Общества выставок выступил в 1877 году Гаршин. Отметив как положительное явление картины К. Е. Маковского „Возвращение священного ковра из Мекки в Каир“ и П. П. Чистякова „Старый русский барин“, он дал едкую критику прочих экспонатов и подчеркнул „отступничество“ Якоби. „Душа Общества В. И. Якоби, — писал он, — выставил картинку, составляющую переход от

портрета к жанру: „Портрет г-жи Розинской с дочерью“. Сидит на кресле г-жа Розинская, около нее резвится ее маленькая дочь; вокруг обстановка роскошной гостиной. Все это очень мило, пестро, вообще прекрасно. И другая картина „Любитель редкостей“, с криво поставленной дамой... только, странное дело, смотря на эти картинки, я невольно вспомнил... „Привал арестантов“. Я вспомнил поразительное впечатление, произведенное этой картиной на публику... Как ухитрился художник так переделать свои симпатии, свои стремления, свой внутренний склад! Темное, пасмурное небо, дождь, слякоть — и уютная гостиная с экзотическими растениями!.. Измученные лица арестантов, бледное и холодное лицо покойника... и резвая, улыбающаяся группа изящной... аристократической матери... Но довольно об этом, читатель: скучная тема, не правда ли?“ („Вторая выставка Общества выставок художественных произведений“, „Новости“, 1877, 12 марта). Общество выставок прекратило свое существование после седьмой выставки.

Комментируемая статья дает параллельный обзор очередных выставок. Статья вскрывает основную направленность Стасова — врага всякого рода низкопоклонничества перед Западом, борца за русское национальное искусство. В обзоре выставки Товарищества он особое внимание уделяет картинам „Осужденный“ В. Маковского (1846—1920), „Заключенный“ Ярошенко, портретам Крамского, отмечает работы В. М. Васнецова (1848—1926) и А. И. Куинджи (1842—1910). Большое место Стасов отводит изложению своих взглядов на картину Репина „Царевна Софья Алексеевна“, вызвавшую разногласия и у передвижников. Стасов указывает на существенные, с его точки зрения, недостатки картины, но он явно недооценивает значение этого произведения. Нельзя согласиться с его утверждениями, что „Репин не драматик, он не историк“ и что для „картины из старой нашей истории время для нас, кажется, еще не пришло“.

Седьмая выставка Товарищества имела большой успех. Крамской еще до ее открытия писал: „...выставка... громовая“, „...выставка блистательная. Это чорт знает что такое, еще в первый раз я радуюсь, радуюсь всеми нервами своего существа. Вот она настоящая-то, т. е. такая, какая она может быть, если мы захотим“. „...Я убежден, после этой выставки ни Академии, ни кому следует — непоздоровится“. („И. Е. Репин и И. Н. Крамской. Переписка“. „Искусство“, 1949, стр. 153¹). Перед картиной Вл. Маковского, сообщает Крамской Репину, „плачут, перед Вашей приходят в ужас“ (V, 154). Крамской высоко оценивал картину Репина. Он по-иному подходил к ней, нежели Стасов. Если последний в своем обзоре, говоря о „Царевне Софье“, заключает: „...когда приступит снова г. Репин к своему настоящему делу, когда он даст нам еще одно совершенное создание, вроде „Бурлаков“?“, — то Крамской, наоборот, пишет Репину: „Я очень был тронут Вашей картиной. После „Бурлаков“ это наиболее значительное произведение. Даже больше, — я думаю, что эта картина еще лучше. Софья производит впечатление запертой в железную клетку тигрицы...“ („И. Н. Крамской. Письма“, т. II, Изогиз, 1937, стр. 171²). „Крепитесь! — писал он Репину. — Вы переживаете нехорошее время: чуть не вся критика против Вас, но это ничего. Вы правы (по-моему)!“ (V, 154).

К стр. 27. „ПИСЬМА БЕРЛИОЗА“. Статья впервые опубликована в 1879 году („Новое время“, 18 января, № 1038).

Письма великого французского композитора Гектора Берлиоза, изданию которых посвящена статья Стасова, представляют большой интерес для изучения творческой деятельности Берлиоза. Новаторское творчество Берлиоза, — по оценке Стасова, од-

¹ В дальнейшем ссылка на это издание дается условным обозначением — „V“.

² В дальнейшем ссылка на это издание дается условным обозначением — „I“.

ного из самых „гениальных провозвестников будущей музыки“, — оставалось при жизни композитора не признанным на его родине. Равнодушие к его музыке со стороны буржуазной аристократической публики, „законодательницы“ вкусов, вынудило Берлиоза к многолетним странствованиям по Европе, где он, и прежде всего в России, получил признание и снискал славу великого композитора и дирижера.

В России Берлиоз был дважды — в 1847 и в 1867—1868 годах. Его концерты проходили с громадным успехом. Но пребывание Берлиоза в России знаменательно не только тем, что наша публика могла хорошо познакомиться с творчеством великого композитора, но и тем, что, будучи в России, Берлиоз сам хорошо познал русскую музыку и до конца жизни сохранил восторженное отношение к русской музыкальной школе. Он одним из первых музыкальных деятелей Запада высоко оценил творчество Глинки и его продолжателей, композиторов „могучей кучки“. В России, вопреки ложным представлениям, созданным на Западе, он нашел прекрасно организованные хоры и оркестры, которые им были так же высоко оценены. Стасов, как и представители „могучей кучки“, восхищался „программностью“ музыки Берлиоза, т. е. тем ее качеством, которым характеризуется русская классическая музыкальная школа. Своей статьей Стасов привлекал внимание русской публики к творчеству и личности Берлиоза. Это было второе выступление, посвященное изданию писем великого композитора. Первая статья Стасова под одноименным названием „Письма Берлиоза“ была опубликована несколькими месяцами ранее („Новое время“, 16 ноября, 1878). В этой статье, сообщая, что в скором времени выйдут в свет письма композитора, Стасов настойчиво подчеркивал высокую оценку Берлиозом русской музыки, хоров и оркестров. Отношения Берлиоза „к нашей музыкальной школе, — писал он, — были самые симпатичные, и это потому, что нигде в Европе он не признавал столько истинной музыкальности, как у нас и в Германии“. Он „находил наш оркестр и наших музыкантов — превосходными“, — сообщал Стасов, цитируя отрывки из писем Берлиоза, отражающие его взгляды на Россию и русскую музыку: „Какой оркестр! Какая точность! Какой ансамбль! Я не знаю, слышал ли Бетховен, чтобы его исполняли таким образом“, — приводит он слова Берлиоза. В России „любят красоту; здесь живут музыкально и литературно жизнью; здесь в груди у людей есть пламя, заставляющее забывать снег и мороз“ (Собрание сочинений, 1894, т. III, стр. 499). Впоследствии Стасов написал специальный очерк „Лист, Шуман и Берлиоз в России“ (см. т. 3), в котором, подробно изложив свои воспоминания о концертах этих композиторов, все известные ему материалы, связанные с пребыванием их в России, попытался раскрыть их взаимоотношения с деятелями „могучей кучки“.

Об упоминаемом в комментируемой статье эпизоде — увольнении Балакирева с должности капельмейстера Русского музыкального общества см. подробно в статье Стасова „Заметка на статью П. И. Чайковского“ (т. 1).

К стр. 35. „ПИСЬМО ЛИСТА“. Впервые статья была опубликована в 1879 году („Голос“, 7 октября, № 277).

Эта маленькая статья характерна для Стасова — горячего приверженца русской национальной музыки. Он радуется каждому новому достижению русских композиторов, каждому новому успеху их на родине и на Западе. Он считает необходимым не только ознакомить публику с этими достижениями, но на основе их еще и еще раз выступить против врагов русской национальной школы музыки. Лист неоднократно бывал в России, прекрасно знал русскую музыку, был лично знаком с композиторами „могучей кучки“, высоко ценил их деятельность и явился страстным пропагандистом русской музыки на Западе. Стасов считает Листа, как и Берлиоза, одним из самых „гениальных провозвестников будущей музыки“. Тем большее значение он придавал

листовским оценкам деятельности русских композиторов, восхищался его глубоким пониманием народных основ творчества, его любовью к русским народным песням. Программная музыка, страстным пропагандистом которой был знаменитый пианист, композитор и педагог Лист, отвечала творческим устремлениям передовых русских музыкантов и музыкальным воззрениям Стасова. Высокая оценка, данная Листом „Парафразам“ Бородина, Кюи, Лядова и Римского-Корсакова, убедительно говорила о большом профессиональном мастерстве русских композиторов, о великом значении их школы: „Если есть теперь музыкальная школа, которая имеет великую будущность, так это русская“, — таково твердое убеждение Листа.

Подробно о концертах Листа в России, об отношениях Стасова к творческой деятельности композитора и о взаимоотношениях Листа с Глинкой и композиторами „могучей кучки“ см. статью „Лист, Шуман, и Берлиоз в России“ (т. 3), а по поводу „Парафраз“ — также „Двадцать пять лет русского искусства“ (т. 2) и „Искусство XIX века“ (т. 3).

К стр. 38. „О ЗНАЧЕНИИ ИВАНОВА В РУССКОМ ИСКУССТВЕ“. Впервые опубликована в 1880 году („Вестник Европы“, январь).

По свидетельству Стасова, статья была написана им в 1861—1862 годах и должна была идти вслед за статьей „Карл Брюллов“, опубликованной в журнале „Русский вестник“ в 1861 году. Однако, очевидно, в связи с тем, что из статьи „Карл Брюллов“ редакция изъяла, по своему усмотрению, одну из глав, Стасов не дал тогда „Русскому вестнику“ статью об Иванове. В 1877 году он думал ее опубликовать в журнале „Пчела“. Однако статья появилась только в 1880 году.

Творчеству А. А. Иванова, значение которого для дальнейшего развития русского искусства было огромно, но сильно приглушалось представителями академической школы, Стасов уделяет большое внимание. Картина „Явление Христа народу“ по передаче глубокой психологической правды типов стоит рядом с достижениями реалистической школы второй половины века. Стасов оставляет Иванова, как и Брюллова, на прошлом этапе русского искусства. Но вместе с тем для него Иванов — „века, от которой не позволителен поворот назад, ко всем нашим Брюлловым и Бруни...“

В этом утверждении Стасова, правильном по отношению к Иванову, отразилась недооценка и непонимание им исторического значения Брюллова, как крупнейшего мастера русской живописи, в творчестве которого нашли свое выражение высшие достижения русской академической школы 30—40-х годов (см. статью Стасова „О значении Иванова и Брюллова в русском искусстве“ и комментарии к ней, т. 1).

В комментируемой статье Стасов отмечает, что Иванов в своем творчестве идет по линии преодоления ограниченности академического искусства, в решении библейской темы делает поворот к реализму, к глубокой и правдивой передаче природы и человеческих чувств, к большому философскому содержанию и тем самым прокладывает пути для нового реалистического искусства. Картина „Явление Христа народу“ — „произведение... которое во многом достигло высших пределов, каких достигало итальянское искусство XVI века, т. е. высшего искусства старинной Европы“. Но Стасов подчеркивает, что Иванов не остановился на этом этапе своего развития. Для Стасова творчество Иванова состоит „из двух крупных половин: Иванов до 1848 года и Иванов после 1848 года“: „от сих пор для него начинается новая эра“. Самое главное для Стасова это то, что Иванов стремится уйти от живописи на библейские сюжеты и что задачи русских художников он уже видит в создании реалистических полотен, отражающих „блестящие эпохи из всемирной и отечественной истории“. Таким образом, Стасов подчеркивает, что в Иванове, наперекор его старому академи-

ческому воспитанию, все более и более выявляются реалистические тенденции и стремление к изображению современности.

Для выяснения взглядов Стасова на явления искусства очень важно отметить, что „переворот“, происшедший с Ивановым, он прямо связывает с социально-политическими событиями 1848 года — года революций, широкой волной прокатившихся в Европе. Он подчеркивает, что именно этот 1848 год „вывел Иванова из заколдованного круга все одной и той же... картины“, что для „разъяснения своих мыслей“ Иванов обращается к Герцену и что по приезде в Россию „его не пугало, а радовало то „новое движение в обществе“, которое он нашел здесь. Это было движение, вдохновителем которого был Чернышевский.

Указанные взгляды Стасова восходят к статье Чернышевского об Иванове — „Заметка по поводу статьи „Переписка Н. В. Гоголя с А. А. Ивановым“ П. Кулиша“ („Современник“, 1858, № 11). В этой статье Чернышевский выступил против взгляда на картину Иванова, как на „произведение, нарушающее законы искусства и потому лишенное достоинства“. Он прямо заявил, что так могут судить только „прежние знаменитости“, которые „менее всего могут быть справедливыми судьями“ тогда, „когда оцениваемое произведение является попыткой произвести реформу в той отрасли науки или искусства, в которой уже прославились эти знаменитости“. „Знаменитости судят по старым, — писал он, — быть может устарелым принципам о произведении, возникшем из новых принципов, чуждых пониманию человека, который составил себе известность, следуя прежним принципам“. Отметив, что он с Ивановым имел несколько личных бесед в последний период его деятельности, Чернышевский заявил, что в этих „разговорах Иванов являлся человеком, по своим стремлениям принадлежащим к небольшому числу избранных гениев, которые решительно становятся людьми будущего, жертвуют всеми своими прежними понятиями истине...“ „Тем характером, какой имеет искусство теперь, — писал Чернышевский, — Иванов решительно не удовлетворялся: он говорил, что со времен своего процветания в Италии в XVI веке живопись забывала развиваться сообразно прогрессу общественных идей, что художники нашего времени не должны довольствоваться теми идеями, которые дошли до них по преданию эпохи, уже давно превзойденной новыми успехами цивилизации: новое время (говорил он) требует нового искусства“. Новое направление искусства, по мнению Иванова, — пишет Чернышевский, — „с технической стороны... будет верно идеям красоты, которым служили Рафаэль и его современники итальянцы... Но это со стороны техники... Идей у итальянцев XVI века не было таких, какие имеет наше время: живопись нашего времени должна проникнуться идеями новой цивилизации... Искусство тогда возвратит себе значение в общественной жизни, которого не имеет теперь, потому что не удовлетворяет потребностям людей. Оно будет тогда иметь и врагов, которых не имеет теперь“. Эти новые взгляды Иванова Чернышевский прямо связывал с „историческими событиями“, разумея под последними события 1848 года. Таким образом, Стасов в своем понимании Иванова исходит из основных положений статьи Чернышевского.

Творчество Иванова высоко оценивалось передовыми передвижниками. Идеи определенной преемственности традиций живописи Иванова подчеркивал Крамской. В 1880 году по поводу комментируемой статьи он писал Стасову: „Что касается прогрессивных идей Иванова, то, разумеется, я тут вместе с Вами готов ставить сколько угодно восклицательных знаков... тем более, что я ни на минуту не забываю того, что если многие идеи Иванова теперь почти ходячие между лучшими художниками, то в 30-х годах это просто — революция“ (I, 193). Говоря о передовых идеях своего времени, Крамской ставит Иванова в один ряд с выдающимися носителями их: „Да кто же из русских, — писал он, — может так не думать после Белинского, Гоголя, Федотова, Иванова, Чернышевского, Добролюбова“ (I, 289).

К стр. 90, 95, 98, 104. „ЕЩЕ О ВЫСТАВКЕ ВЕРЕЩАГИНА В ЛОНДОНЕ“, „КОНЕЦ ВЫСТАВКИ ВЕРЕЩАГИНА В ПАРИЖЕ“, „ОПЛЕВАТЕЛИ ВЕРЕЩАГИНА“, „ВЕНСКАЯ ПЕЧАТЬ О ВЕРЕЩАГИНЕ“. Первая из этих статей была опубликована в 1879 году („Новое время“, № 1220), вторая и третья в 1880 году („Новое время“, № 1393 и „Голос“, № 72), а последняя годом позже (газета „Порядок“, №№ 332 и 339).

Творчество Верещагина оценивалось Стасовым очень высоко (см. статью „Мастерская Верещагина“ и комментарии к ней, т. 1). В комментируемых статьях приводятся многочисленные отзывы западноевропейских критиков, раскрывается существо полемики вокруг выставок картин Верещагина, утверждается мировая слава художника. Очень важно отметить, что в оценке произведений художника со стороны реакционной критики на Западе, особенно в Англии, существенную роль играли политические мотивы, так как некоторые произведения Верещагина были прямо направлены на разоблачение захватнической колонизаторской политики английского правительства. По поводу этих своих произведений художник писал Стасову в 1878 году: „...Вы были в восторге, трижды подчеркнутым, когда я сообщил Вам замысел моих картин: *история заграбастания Индии англичанами*. Некоторые из этих сюжетов таковы, что проберут даже и английскую шкуру...“ („Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова“, т. I, „Искусство“, 1950, стр. 241). Так оно и оказалось. Вот почему Стасов, подводя итоги обзора отзывов английской прессы, подчеркивает: „Итак читатель видит: ни одного шага без политической ноты, ни одного шага без политической ненависти и высокомерия, ни одного шага без „мороза“ и „самовара“, неудобств русской жизни и совершенств своей, без величия английских государственных людей и их глубокого зрения“.

Появлению статьи „Оплеватели Верещагина“ предшествовали следующие события. В феврале 1880 года открылись выставки картин Верещагина в Петербурге. Газета „Новое время“, несмотря на то, что выступления Стасова „Еще о выставке Верещагина в Лондоне“ и „Конец выставки Верещагина в Париже“ были опубликованы на ее же страницах, теперь дала ряд статей, дискредитирующих творчество художника. Против этой атаки Верещагина со стороны нововременцев и выступил Стасов со статьей „Оплеватели Верещагина“.

Газета „Новое время“ издавалась с 1876 года А. С. Сувориным, который, как писал о нем В. И. Ленин, — „во время второго демократического подъема в России (конец 70-х годов XIX века) повернул к национализму, к шовинизму, к беспардонному лакейству перед властью имущими“ (Сочинения, изд. 4-е, т. 18, стр. 251). „Нововременство“ стало выражением, однозначным с понятиями: подхалимство, отступничество, ренегатство. Стасов, пока не выявились реакционные позиции Суворина, давал „Новому времени“ свои статьи, но потом не только порвал с этим органом, но и вел с ним решительную борьбу. Одним из показательных примеров этой борьбы является та полемика, которая развернулась вокруг творчества Верещагина. Комментируемая статья „Оплеватели Верещагина“ вызвала ряд выступлений нововременцев, направленных уже не только против художника, но и против Стасова. С наглými выпадами выступил Суворин („Снисходительный ответ“. — „Новое время“, 13 марта), а вслед за ним и другие нововременцы. В ответ на это Стасов дал две статьи: „Еще кое-что г. Суворину“ и „Новые выходки г. Суворина“ („Голос“, 1880, 15 и 19 марта). Сопоставив Суворина с Булгариным, Гречем и Сенковским, которые в свое время встречали „создания Гоголя и его школы“ такими же воплями, какими теперь встречают нововременцы новые произведения художников-реалистов, Стасов заявил: „чья взяла? Сторона ли Булгарина с его завидною „полнотой“ тупости, ненависти и гадости, или сторона галантливых русских художников, все только изображавших темные, да бедные, да отталкивающие стороны русской жизни... Каждый у нас знает, как пуб-

лика и время расправились с нашими старинными пошляками, 40 лет назад". „Мне кажется,—закончил Стасов,—и г. Суворина ожидает, как и Булгарина с товарищами, одна из самых скверных и позорных страниц в будущей истории нынешнего времени".

Не менее показательна и ожесточенная полемика Стасова с современцами по поводу творчества Антокольского. В статье „Выставка Антокольского" („Новости", 1893, 16 февраля) Стасов горячо приветствовал произведения скульптора „Ермак" и „Нестор летописец". В своем выступлении он ответил и на выпад против Антокольского со стороны „Нового времени", критик которого, Дьяков, утверждал, что достоинство скульптуры — это „красота форм человеческого тела" и что этого-то уменья „лепить голое тело" у Антокольского нет („Г-н Антокольский". — „Новое время", 1893, 10 февраля). Стасов тогда писал: „Г-н Дьяков с разными достойными товарищами давно уже изо всех сил бьется, чтобы доказать, как нелепы и бездарны все лучшие наши художники: Репин, Верещагин, Антокольский и другие... сколько бессильной злобы издерживается у них — и что же, все выходит понапрасну". „Укус клопа не опасен, — заключал Стасов, — только вонь от него отвратительна". Таким образом, на творчестве Антокольского Стасов в своей статье поставил вопрос о травле передовых художников-реалистов со стороны „Нового времени". На статью Стасова ответил Суворин („Новое время", 1893, 18 февраля), удар которого вновь парировал Стасов своей статьей „Ответ Суворину" („Новости и биржевая газета", 1893, 23 февраля). Тогда выступил нововременец Буренин („Новое время", 1893, 26 февраля), а вслед за ним снова Суворин („Новое время", 1893, 1 марта). В ответ на это Стасов дал статью: „Итоги трех нововременцев", в которой подвел итог выступлениям Дьякова, Буренина и Суворина. Статья заканчивалась следующими знаменательными словами: „Художественные сотрудники „Нового времени" много раз плескали в меня разными эпитетами. По выражению гг. Дьякова и Буренина, я — труба иерихонская, я — тромбон, я — барабан, я — мамаева оглобля, я — таран. Что ж, мне на такие прозвища жаловаться нечего, я готов был бы признать их в высокой степени лестными и почетными, но увы! — к великому сожалению своему, я должен считать самого себя недостойным их. Да, я желал бы быть одною из тех страшных труб, от которых должны пасть стены проклятого зловонного гнезда; я желал бы быть тем тромбоном, который, наконец, услышали бы злые глухари так, чтобы у них внутри сердце дрогнуло бы и похолодело; я хотел бы быть тем барабаном, который забил бы грозную тревогу и заставил бы побледнеть врагов; я хотел бы быть тем тараном, который пробил бы насквозь все заслонки невежества, злости, лжи, притворства и ненависти, которые я целый день вижу вокруг бедного нашего художества и лучших его представителей; наконец, я хотел бы быть той мамаевой оглоблей, которая должна сокрушить и сверзить те ненавистные перья и бумаги, которые распространяют одурение и убыль мысли, которые сеют отраву понятий и гасят свет души. Но куда мне..." („Новости и биржевая газета", 1893, 9 марта, № 67).

По поводу цитируемой статьи Репин писал: „Какая статья!!! Какая... железная, несокрушимая сила!!! Я решительно не ожидал, чтобы можно было написать что-нибудь подобное... А заключение просто *гениально!*" („И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка", т. I, „Искусство", 1948, стр. 18¹).

Борьба Стасова с нововременцами отражала настроения передовых русских художников. Репин, говоря о полной „беспочвенности и бессмысленности", об отсутствии „всякого живого смысла, живого интереса" на одной из академических выставок, в 1884 году характеризовал это явление как „торжество нововременской тенденции". „Это еще неслыханное холуйство мысли и эстетическая приниженность,

¹ В дальнейшем ссылка на это издание дается условным обозначением — „II".

развращенность! — восклицал он тогда. — Как низко опустился этот человек...» писал он о Суворине („Письма И. Е. Репина. Переписка с П. М. Третьяковым“. „Искусство“, 1946, стр. 85, 87).

О Верещагине в дальнейшем Стасов дал еще ряд статей: в 1882 году — „Парижская выставка Верещагина“ и „Выставка Верещагина в Берлине“; в 1883 году „Выставка Верещагина“; в 1886 году — „Верещагин об искусстве“ и в 1900 году — „Верещагинские картины“ (см. также в данном томе работу „Василий Васильевич Верещагин“).

К стр. 117. „НЕКРОЛОГ М. П. МУСОРГСКОГО“. Опубликовано 17 марта 1881 года („Голос“, № 76).

Стасов глубоко переживал преждевременную смерть Мусоргского, с творческой деятельностью которого он был тесно связан и которому оказывал неоценимые услуги. Смерть Мусоргского он воспринимал как большую потерю для русской национальной музыки, для культуры русского народа. Эта горькая утрата справедливо ассоциируется в его сознании с судьбой многих иных гениальных и талантливейших деятелей русской литературы и культуры — Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Белинского, Добролюбова. Творчество Мусоргского, как подлинного представителя „музыки русской, истинно национальной и народной“, сопровождалось руганью и гонениями со стороны консерваторов и ретроградов и „любовью массы неподкупной, свежей правдивой молодежи“. В своих последующих статьях о Мусоргском, полных горячей любви к этому „оригинальному, совершенно самобытному таланту“, Стасов дает подробный анализ творческой деятельности композитора и убежденно доказывает его новаторскую, глубоко прогрессивную роль в истории русской национальной музыки. О творчестве Мусоргского см. статьи Стасова: „Перов и Мусоргский“, „Модест Петрович Мусоргский“ и „Двадцать пять лет русского искусства“ (т. 2) и в т. 3 — „Памяти Мусоргского“ и „Искусство XIX века“. О сценической судьбе опер „Борис Годунов“ и „Хованщина“ см. статьи „Урезки в „Борисе Годунове“ Мусоргского“, т. 1, „Музыкальное безобразие“, т. 2, и „По поводу постановки „Хованщины“, т. 3.

К стр. 119. „ПОРТРЕТ МУСОРГСКОГО“. Статья была опубликована в 1881 году („Голос“, 26 марта, № 85).

Портрет Мусоргского работы Репина был выставлен на девятой выставке передвижников. На этой выставке, кроме портрета Мусоргского, представляющего ценнейший вклад в русское портретное искусство, наряду с другими замечательными произведениями — портретами работы Крамского, Ярошенко, пейзажами Шишкина, картинами В. Маковского, которые мельком отмечены Стасовым, демонстрировалось перед русской публикой и такое выдающееся произведение, как „Утро стрелецкой казни“ В. И. Сурикова (1848—1916).

Краткость обзора выставки, которую Стасов оценивает очень положительно, а особенно умолчание о картине Сурикова, возможно, вызваны тем обстоятельством, что в день открытия выставки 1 марта 1881 года народовольцами был убит Александр II, и под живым впечатлением происшедшего события „Утро стрелецкой казни“, по ряду ассоциаций, воспринималось очень остро. Об этом обстоятельстве писал Сурикову Репин 3 марта: „Картина ваша почти на всех производит большое впечатление... нападают, яре всех паршивая академическая партия... Ну, а потом случилось событие, после которого уже не до картин пока...“ („В. И. Суриков. Письма“, „Искусство“, 1948, стр. 154—155). Однако умолчание о картине Сурикова, которая оценивалась передвижниками как значительное явление, вызвало недовольство. Репин сразу же заявил критику: „...Я сердит на Вас за пропуск Сурикова. Как

это случилось?!. ..Вдруг пройти молчалием такого слона!!! Не понимаю — это страшно меня взорвало* („И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка“, т. II, „Искусство“ 1949, стр. 63). „Картина Сурикова, — писал Репин Третьякову, — делает впечатление неотразимое, глубокое на всех... Она — наша гордость на этой выставке... Могучая картина!“ („Письма И. Е. Репина. Переписка с П. М. Третьяковым“, „Искусство“, 1946, стр. 47). Крамской, отмечая, что девятая выставка „особенно велика и, решительно можно сказать, особенно интересна“, заявил, что Товарищество обогатилось новым и не известным до сих пор талантом „первого разряда (т. е. нашего русского...)“, подчеркивал он, назвав Сурикова (I, 217). Упреки Стасову в недооценке Сурикова были правильны (см. „Выставка передвижников“, „Заметки о 24-й выставке передвижников“ и комментарии к ним, т. 3).

К стр. 122. „КОНЦЕРТ БЕСПЛАТНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ“. Статья была опубликована в 1882 году („Голос“, 17 февраля, № 43).

Стасов периодически давал заметки и статьи о жизни и деятельности Бесплатной музыкальной школы. Он знакомил публику с программами концертов школы, давал характеристику выступлений, отбивал удары, часто наносимые школе со стороны консервативной критики (о деятельности школы см. статьи „Три русских концерта“, т. I, „Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы“, т. 3, и комментарии к ним).

Данная статья посвящена знаменательному событию в жизни школы и истории русской музыки. Балакирев после длительного перерыва возвратился на пост директора и руководителя оркестром школы, которую он еще в 1862 году организовал совместно с Г. Я. Ломакиным и деятельности которой он отдал много сил и энергии. Приводимый Стасовым адрес, преподнесенный Балакиреву 15 февраля 1882 года, красноречиво свидетельствует о большой, исключительно плодотворной работе, которую проводил Балакирев в течение ряда десятилетий на поприще композиторской, дирижерской и культурно-просветительской деятельности. Это знак глубокой признательности великому композитору со стороны лучшей, передовой части русской интеллигенции.

К стр. 124. „НА ВЫСТАВКАХ В МОСКВЕ“. Статья впервые была опубликована в 1882 году („Голос“, 30 июня, № 174).

Написана по поводу Всероссийской промышленно-художественной выставки, которая была организована в Москве в 1882 году. Восторженная оценка этой выставки — „одна из самых блестящих... какие мне случалось видеть“, — вызвана рядом обстоятельств, и прежде всего тем, что на ней было представлено большое разнообразие изделий художественной промышленности. На выставке было уделено должное внимание и народному творчеству, что особенно отмечается Стасовым как положительное явление, характеризующее эту выставку по сравнению с предыдущими с лучшей стороны. Стасов любил прикладное искусство, придавал ему большое значение в жизни, в быту, упорно и настойчиво изучал его. Недооценка народного творчества, барское пренебрежение к произведениям прикладного искусства, созданным руками простых людей, всегда вызывали у Стасова возмущение. Так, в обзоре петербургской выставки 1870 года, которая была организована в Соляном городке, Стасов, отмечая обилие образцов мануфактурных и промышленных товаров, начиная от пеньки, канатов, веревок и кончая продукцией завода Путилова, „обуховскими пушками, ядрами, лафетами“, останавливает внимание читателя на русских народных изделиях, „произведенных крестьянами по собственной их затее, без всяких рисунков и...

¹ В дальнейшем ссылка на это издание дается условным обозначением — „III“.

без всяких почти инструментов". Заявив тогда, что этого рода произведений было на выставке недостаточно, Стасов обрушился на тех, кто недооценивает „народные, в высшей степени самобытные создания". „Всегда есть очень много людей, смотрящих на национальные изделия подобного рода с крайним пренебрежением — прямое следствие невежества и тупого полужнания", — писал в этой статье Стасов. Человек „с неискаленным художественным вкусом", — заявляет Стасов, — не может не понимать „оригинальность и своеобразное изящество этих созданий народного духа", „не может не любоваться на них и не ценить их". Следует подчеркнуть, что Стасов высоко оценивает произведения самобытного творчества всех народов, „будь они не только русские, но какие угодно: немецкие, французские, финские, калмыцкие". „Я всегда буду радоваться всему новому и прекрасному, — писал он в этой статье, — где бы с ним ни повстречался... ничуть не справляясь с премудрой табелью о рангах" („Художественные заметки о выставке" — „С.-Петербургские ведомости", 1870, 21, 23 и 26 мая и 20 июня).

Отмечая, что произведений народного искусства на выставках 1870 года в Соляном городке и Политехнической 1872 года было все же явно недостаточно, Стасов требовал: „... коль скоро дело идет о всероссийской выставке, то не след посылать туда только бархат, зеркала, да золотое шитье, нужные одной маленькой кучке людей... речь идет тут не о том, что кажется всего галантейнее и милее избалованным барским глазам, а о том, что в самом деле *наше*, что национально" („Художественные заметки о политехнической выставке в Москве". — „С.-Петербургские ведомости", 1872, 15 августа и 13 и 21 сентября). С большим ожесточением Стасов обрушился на пренебрежительное отношение к произведениям народного творчества и в своей статье „Наши итоги на всемирной выставке" (1878, см. т. 1), где также этот раздел русского искусства был слабо представлен.

Но статья Стасова „На выставках в Москве" знаменательна не только тем, что она согрета горячей любовью к народному творчеству, к „мужицким" произведениям, которые делаются „в темной избе", руками людей, „весь век проходивших в бедной рубаше или сарафане", любовью к той народной массе, которая несмотря на вековой гнет и насилие сумела в себе воспитать высокое эстетическое чувство. Демократ-просветитель искренне радовался тому, что эта выставка в Москве была оживлена притоками народной массы, что „на выставку нынче ходит сам народ — мужики, бабы, солдаты, фабричные", что эта народная масса сама и по-своему разбирается в многочисленных экспонатах, давая им свою народную оценку. Стасов прислушивается к толкам массы на выставке, желая заглянуть вперед на несколько десятков лет и понять, „что ему (народу) тогда будет нравиться и чего он будет не выносить и выбрасывать за борт?" „Туда бы, на собрание этой многотысячной толпы! — восклицал Репин, прочитав эту статью Стасова. — Вскочить на стол и сказать громко, откровенно, во всеуслышание: „Долго ли вам еще прозябать в невежестве, рабстве и безысходной бедности!..." А между тем, — с грустью констатирует Репин, — вместо живого слова, им (народу) раздают *бесплатно* нелепейшие брошюры, озаглавленные: „Истинная радость!", „Застигнутые врасплох!" и т. п. Какие эффектные заглавия и какой дребеденью наполнены!" (III, 76). В последних словах Репина речь идет о брошюрах религиозно-нравственного содержания.

К стр. 130. „МУЗЫКАЛЬНОЕ БЕЗОБРАЗИЕ". Статья была опубликована в 1883 году („Новости", 12 апреля, № 157).

Статья очень показательна для Стасова — борца за русскую реалистическую музыку. Это протест против гонений, которые претерпевали выдающиеся произведения русской оперной классики со стороны господствующих кругов. В своих „Воспомина-

ниях о В. В. Стасове¹ Репин писал, что „затруднения и даже полное отрицание и устранение со сцены „Бориса Годунова“, „Хованщины“ переживались всей семьей Стасовых как свое родное, самое близкое явление; и хлопоты Владимира Васильевича у всех властей театральной дирекции при неудачах производили истинное горе всей семьи; как и успех, наконец, „Бориса“ был грандиозным торжеством всего круга сочувствующих“ (И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. III, „Искусство“, 1950, стр. 180¹).

В своем резком протесте — „композитору каким-то полицейским кулаком зажимают рот...“ — Стасов в данной статье опирается на мнение прогрессивной части русского общества: „Дайте нам, пускай мы наперед сами прослушаем, а потом решим, хороша или дурна вещь“. Стасов горячо защищал произведения Мусоргского от яростных нападков консерваторов еще при жизни композитора. Тем горше для него была расправа оперного комитета с творцом „Хованщины“, „чье имя стоит уже... в историях и лексиконах музыки“. Через три года „Хованщина“ была поставлена не на казенной сцене, а драматическо-музыкальным кружком. В связи с этим фактом Стасов написал горячую статью, одобряющую творческую инициативу постановщиков (см. „По поводу постановки „Хованщины“, т. 3).

К стр. 133. „ПЕРОВ И МУСОРГСКИЙ“. Статья впервые опубликована в 1883 году („Русская старина“, № 5).

В этой статье Стасов дает интересный сравнительный тематический анализ художественного творчества двух великих представителей русского реалистического искусства, творчества, в основе которого, по убеждению Стасова, лежали „народность и реальность“. „Оба они — живописцы народа...“ — утверждает Стасов. „Превосходная вещь“, — восхищался Репин данной статьей: „...не говоря уже об этой очень остроумной аналогии между двумя этими силачами, — сколько там хороших идей, сближений, бичеваний чего следует и благородных порывов ко всякому человеческому проблеску в жизни!“ (III, 80). Характеризуя последние периоды деятельности Перова и Мусоргского, Стасов с горечью констатирует: „Оба умерли, недоделав своего настоящего дела“. И причины этого критик увидел в социальных условиях своего времени: „Очень может быть, — заключает он, — некоторые элементы той самой русской жизни крепостной эпохи, которую они так талантливо изображали, и были отчасти причиной падения и обезображения их собственной природы и таланта под конец их жизни“.

К стр. 153. „ЗАМЕТКИ О ПЕРЕДВИЖНОЙ ВЫСТАВКЕ“. Статья опубликована в журнале „Художественные новости“ в 1883 году (№ 7).

Одиннадцатая передвижная выставка Товарищества была значительным явлением. Достаточно указать, что на ней экспонировались такие картины, как „Крестный ход в Курской губернии“ И. Репина и „Меншиков в Березове“ В. Сурикова — новые выдающиеся произведения русского искусства.

Краткость статьи и ее особенности объясняются рядом сложных обстоятельств. После убийства народолюбцами Александра II (1881) усиливается политическая реакция. Вокруг выставки с момента ее открытия развернулась страстная журнальная полемика. Линия консервативной критики была направлена против „тенденциозности“

¹ В дальнейшем ссылка на это издание дается условным обозначением — „IV“.

картин Репина, Сурикова и Ярошенко. Центр ее был сосредоточен на отрицании или недостаточном признании художественной ценности картины „Крестный ход“. Высокохудожественное, глубоко содержательное реалистическое произведение Репина, отражавшее правду жизни, претило вкусам и взглядам консервативных служителей „чистого“ искусства и их прислужников. Нападки на картину Репина в печати открыто связывались с огромным влиянием на него Стасова, как и на всех передовых художников, представителей идейного реализма. „Подстрекателями и двигателями этого направления, — писал критик „Гражданина“, — явились вреднейшие для искусства в Петербурге люди“ (1883, 13 марта, № 11, „Разные вести и толки“). „Какие-то злополучные руки упрямо гнут в одну сторону“, — заявляли „Московские ведомости“ (1883, 18 марта, № 77, „Петербургские письма“). В „С.-Петербургских ведомостях“ писали: „Казалось бы, что может быть нелепее, хуже, невежественнее и безобразнее подобных явлений наших доморощенных критиков, а между тем они успели сослужить гибельную службу для русского искусства“ (1883, 28 августа, № 231, худ. А. З. Лед-в, „Искусства и критика“). Даже П. М. Третьяков, ссылаясь на разговор каких-то художников о том, что „у Репина в картинах и этюдах все фигуры некрасивые“, предлагал Репину внести изменения в картину: „... на место бабы с футляром поместить прекрасную молодую девушку, которая бы несла этот футляр с верою и даже с восторгом... Вообще избежите всего карикатурного и проникните все фигуры верою, тогда это будет действительно глубоко русская картина!“ — писал он. На это предложение художник отвечал: „Это все устарелые, самоделковые теории и шаблоны. Для меня выше всего правда, посмотрите-ка в толпу, где угодно, — много Вы встретите красивых лиц, да еще непременно, для Вашего удовольствия, вылезших на первый план? И потом посмотрите на картины Рембрандта и Беласкеса. Много ли Вы насчитаете у них красавцев и красавиц?!.. Выше всего правда жизни, она всегда заключает в себе глубокую идею и дробить ее, да еще умышленно, по каким-то кабинетным теориям плохих художников и ограниченных ученых — просто профанация и святотатство“ („Письма И. Е. Репина. Переписка с П. М. Третьяковым“. „Искусство“, 1946, стр. 61, 62).

В подобной накаленной атмосфере Стасов, не имея к тому же своего печатного органа, не нашел возможности дать развернутый критический отзыв о всех выдающихся произведениях выставки, в том числе и о картине Сурикова. По поводу условий, в которых была написана эта статья, он писал Третьякову: „... у меня больше нет газеты под рукой, как прежде, и я должен молчать. Напечатаю 1 апреля (в журнале у Сомова) маленькую заметку про четыре картины (две Репина, одну Влад. Маковского и одну Максимова). Про прочих всех промолчу“ (письмо от 15 марта 1883 г.). А. И. Сомов являлся редактором органа Академии художеств „Вестника изящных искусств“ („Художественные новости“). Это обстоятельство диктовало свои условия, с которыми Стасов не мог не считаться, так как статью могли бы и вовсе не принять. Спокойно обходя нападки консервативного и либерального лагеря, Стасов с уверенностью в правоте защищаемого им направления дает развернутую и высокую оценку картины „Крестный ход“. Статья Стасова была дана вслед за статьей Сомова, в которой анализировались произведения одиннадцатой выставки, и сопровождалась следующим примечанием от редакции: „В предыдущем номере „Художественных новостей“ уже был сделан обзор жанра на XI передвижной выставке. Тем не менее мы печатаем настоящую заметку В. В. Стасова о том же предмете, так как взгляды и мнения, высказываемые в ней нашим почтенным сотрудником, во многом не согласны с нашими. По этому поводу просим читателей вспомнить, что мы писали, объясняя план нашего издания, в предисловии к I выпуску „Вестника изящных искусств“. — Ред. „Художественных новостей“. А в упомянутом редакцией „плане издания“ было сказано, что журнал оставляет „за собой и другими право опровер-

гать... и спорить... но доказательно и без лишней горячности, с единственной целью способствовать разъяснению истины*.

В комментируемой статье Стасов вновь (см. статью „Портрет Мусоргского“, т. 2) обошел молчанием имя Сурикова, ничего не сказав о картине „Меншиков в Березове“. Следует полагать, что осознание великого значения творчества Сурикова приходит к нему позднее (см. статью „Выставка передвижников“, т. 3).

Исходя из эстетических принципов Чернышевского и Добролюбова, Стасов, анализируя произведения, сопоставляет их содержание с действительностью, причем его выводы переходят в критику самой действительности. Это одна из характернейших черт русской демократической критики. В данном случае привлекают внимание стасовские анализы произведений „Заем хлеба“, „Свидание“, а особенно „Крестный ход“.

В ответ на статью Стасова газета „Новое время“ писала: „Очевидно, и автор картины (речь идет о „Крестном ходе“), и автор статьи сходятся во взглядах на русскую жизнь... оба они обнаруживают лишь низменность своих взглядов“ (1883, 5 апреля, № 2551). Сам Репин о влиянии на него Стасова говорил неоднократно. „Да, только теперь... окрепнув и развившись, — писал он выдающемуся критику в 1881 году, — я вполне понял и оценил Вас и Ваши убеждения. И теперь, более чем когда-нибудь, подаю Вам руку“. „Ведь вот уже лет 16, если не больше, — писал он в 1890 году, — как я, во всех важных и интересных случаях жизни, мыслю и чувствую *только с Вами*... С Вами только чувствуешь широкую свободу и настоящий свет на все“ (II, 19).

К стр. 161. „МОДЕСТ ПЕТРОВИЧ МУСОРГСКИЙ“. Впервые этот очерк был опубликован в 1881 году („Вестник Европы“, №№ 5 и 6).

Данная работа Стасова, скромно названная им „биографическим очерком“, далеко выходит за грани этого жанра. По сути дела она является очень важным документом для изучения жизни и творческой деятельности гениального русского композитора. Написанная в год смерти Мусоргского на основании большого документального материала, согретого страстным дыханием творческой жизни композитора-новатора, она дает яркое представление о чувствах, воззрениях, творческих устремлениях великого музыкального деятеля, подводит итог его безвременной оборвавшейся жизни и утверждает то новое, прогрессивное, что внес Мусоргский в русскую музыкальную культуру.

Творчество Мусоргского неразрывно связано с деятельностью „могучей кучки“, т. е. „того музыкального кружка, к числу замечательнейших членов которого Мусоргский принадлежал, — говорит Стасов, — и который с самого своего появления... привлек к себе столько горячих симпатий, с одной стороны, и столько злобных насмешек с другой“. Как современнику и вдохновителю этого „кружка“ Стасову удалось не только ярко запечатлеть творческий облик гениального композитора, но и прекрасно охарактеризовать деятельность „могучей кучки“ русских композиторов, которая, как сказал А. А. Жданов, „поражала мир своими талантами и прославилась наш народ“ („Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)“. Изд-во „Правда“, 1948, стр. 147). „...Так полно нарисована целая эпоха жизни (может быть, лучшей поры жизни) этих бойцов музыкального мира“, — писал по поводу этой работы Стасова Репин — живой свидетель жизни Мусоргского и его соратников. „Даргомыжский, Балакирев, — пояснял он свои впечатления, — удивительно рельефно выступают в Вашем описании. Как метко Бородин рисует Мусоргского! Бесподобно! И, наконец, сам Мусорянин в немногих собственных словах выражается весь, вся глубокая душа художника-новатора“ (III, 66).

Стасов не только лично знал Мусоргского, но на протяжении всей творческой жизни композитора был его советчиком, наставником, помощником, вдохновителем. Как самый близкий друг он смело входил в его творческую „лабораторию“, знал его замыслы, следил за творческими порывами, всегда готовый оказать любимому им „Мусоргянину“ необходимую помощь. — „Никогда не забуду того времени, — писал Стасов, — когда они (Мусоргский и Римский-Корсаков), еще юноши, жили вместе в одной комнате, и я, бывало, приходил к ним рано утром, застал их еще спящими, будил их, поднимал с постели... И тотчас после... чая мы принимались за наше главное и любезное дело — музыку, начиналось пение, фортепьяно, и они мне показывали с восторгом и великим азартом, что у них было сочинено и понаделано за последние дни, вчера, третьего дня. Как это все было хорошо...“ („М. П. Мусоргский. Письма и документы“. 1932, стр. 212). К своим обязанностям творческого друга и наставника Стасов до конца жизни композитора относился с большой любовью и страстью.

Формирование творческих позиций „могучей кучки“, так же как и передовых русских художников, объединившихся в Товарищество, шло под большим влиянием эстетических воззрений революционного демократа Чернышевского (см. статьи „Г-ну адвокату Академии художеств“, „Академическая выставка 1863 года“ и комментарии к ним, т. 1). Благотворное воздействие оказали взгляды Чернышевского и на Мусоргского, который в молодости жил в „коммуне“, организованной его товарищами по примеру героев романа „Что делать?“ Тут происходило чтение и обсуждение передовой для того времени литературы, пишет Стасов, — тут „укрепился навсегда тот светлый взгляд на „справедливое“ и „несправедливое“, на „хорошее“ и „дурное“, которому он (Мусоргский) уже никогда впоследствии не изменял“.

Под влиянием взглядов революционной демократии шестидесятых годов Мусоргский приходит к материалистическим взглядам. „Человек — животное общественное и не может быть иным“, — утверждает он. Этим основным положением определяется и исходная позиция художника-реалиста: „... в человеческих массах, как в отдельном человеке, всегда есть тончайшие черты, ускользающие от хватки, черты, никем не тронутые: подмечать и изучать их в чтении, в наблюдении, по догадкам, *всем нутром* изучать и кормить ими человечество, как здоровым блюдом, которого еще не пробовали. — Вот задача-то!“ — заявляет он („М. П. Мусоргский. Письма и документы“, 1932, стр. 233).

Задачи художника Мусоргский понимал как задачи гражданского служения родине средствами искусства. Уже в 1861 году он страстно выступает против тех, кто считает, что „художник работает для *славы и денег*“. „Каковы *пределы* ограниченности“, — негодует он: — „слава и *деньги*, и *количество*, а не *качество*... о, *лужа*“ (там же стр. 65). „Искусство — есть средство беседы с людьми, а не цель“ — утверждает Мусоргский.

Большое влияние на формирование взглядов Мусоргского оказала художественная литература, а особенно драматургия Пушкина, Гоголя, Островского. К правильному восприятию существа передовой литературы и драматургии — реализма, идейности, народности, — Мусоргский подготавливался самой жизнью с детства, с того времени, когда он, впечатлительный мальчик, с упоением слушал песни крестьян, сказки своей няни, жил среди „той народной жизни, тех сцен и типов“, которые оставили в его сознании неизгладимые впечатления. Особенное влияние на Мусоргского имело „критическое“ направление русской литературы, т. е. то направление, которое, по определению Чернышевского, „всегда составляло самую живую... сторону „нашей литературы“ (Н. Г. Чернышевский. „Избранные философские сочинения“, т. I, 1950, стр. 424). Критическое направление оказало животворное воздействие не только на литературу, драматургию и театр, но и на развитие русской

национальной реалистической школы живописи. Под знаменем этого направления шла борьба против крепостничества, создавалась демократическая культура, крепились и развивались лучшие передовые традиции русской литературы и искусства. Под влиянием идей Белинского, Чернышевского и Добролюбова, под воздействием творчества Пушкина, Лермонтова, Гоголя воспитываются передовые художники, объединившиеся в Товарищество, и прежде всего сам Стасов — идейный вдохновитель передвижников и „могучей кучки“ композиторов (см. „Училище праведения сорок лет тому назад“, т. 2). По этому же пути пошел и Мусоргский.

Едкими сатирическими штрихами характеризует Мусоргский современную ему действительность: „Что у нас за помещики! что за плантаторы!“, „небо застлано серо-синими жандармскими штанами“, „от русийских порядков тошнехонько“, „думаешь только о том, как бы не провонять и не задохнуться“. Вот почему „выросло требование общества перед современными русийскими художниками!“ Это требование — „великое знамение страшного времени всесловного недовольства“ („Письма и документы“, стр. 94, 232, 250, 340). На эти требования и стремится ответить великий композитор: „Жизнь, где бы ни сказалась; правда, как бы ни была солоня; смелая, искренняя речь к людям а bout portant,¹ вот моя закваска, вот чего хочу и вот в чем боялся бы промахнуться“. Не случайно на конверте этого письма адресат его Стасов написал: „Современные задачи искусства“ (там же, стр. 322).

В области музыкального творчества гениальный композитор пошел вслед за Даргомыжским — „великим учителем музыкальной правды“, по пути, проложенному Глинкой, которого Мусоргский признавал за „великого учителя-создателя... великой школы русской музыки“ (там же, стр. 309). „Глинка и Даргомыжский, Пушкин и Лермонтов, Гоголь и Гоголь и опять-таки Гоголь... — все большие генералы и вели свои художественные армии к завоеванию хороших стран“, — пишет Мусоргский Стасову в 1872 году.

Продолжать их путь, развивать их реалистические традиции в музыке, открыть на этом пути новые „страны“ — такова исходная творческая задача и цель деятельности Мусоргского.

Прокладывая новые пути русской реалистической музыки, отвечающей передовым требованиям времени, Мусоргский стремится идти не только от лучших достижений Глинки и современных ему композиторов, не только от достижений русской реалистической литературы, на что было указано выше, но и от самых передовых образцов живописи того времени. Репина он называет „коренником“ русского искусства, а себя „пристяжной“. Восхищаясь картиной „Бурлаки на Волге“, он в письме к Репину отмечает: „А мусиканты только разнообразием гармонии пробавляются, да техническими особенностями промышляют „меня типы творить“. „Меня все-таки пытается мысль, — пишет он Стасову, — отчего „бурлаки“ Репина... „золотушный мальчишка в Птицелове“ Перова и „первая пара“ его же в „Охотниках“, а также... „Крестный ход в деревне“ живут, так живут, что познакомишься и покажется, — „вас-то мне и хотелось видеть“. Отчего же все, что сделано в новейшей музыке, при превосходных качествах сделанного, не живет так...“ — ставит вопрос Мусоргский (там же, стр. 223, 251). Вот это „равнение“ в композиторских устремлениях на лучшие достижения других искусств является характернейшей чертой творческого мышления Мусоргского. Она во многом объясняет яркую, можно сказать, „живописно-скульптурную“ выразительность созданных им средствами музыки характеров и образов. Подобный метод художественного мышления и критического анализа был свойственен и Стасову. В этом отношении исключительно характерной является его статья „Перов и Мусоргский“ (т. 2).

¹ В упор.

Жизнь, действительность, народ, масса, глубокая содержательность, яркость и реалистическая образность — таковы характерные черты творчества Мусоргского, отмечаемые Стасовым. Закончив свое первое крупное произведение „Ночь на Лысой горе“ (1867), Мусоргский писал: „Форма и характер моего сочинения *российски и самобытны*... для меня важная статья, — верное воспроизведение народной фантазии, в чем бы она ни проявилась... Вне этой художественной верности я не признаю сочинение достойным...“ „Народ хочется сделать, — писал он в 1873 году Репину, восхищаясь картиной „Бурлаки на Волге“: — сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального“. „*Тончайшие черты природы человека и человеческих масс*, назойливое ковырянье в этих малоизведанных странах и завоевание их — вот настоящее призвание художника“ (там же, стр. 125, 251, 233). Говоря словами Пушкина: „Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная“ — такова задача искусства, такова цель, которую ставит перед композиторами Мусоргский. Решение этой главной задачи невозможно на основе старых эстетических канонов, и потому Мусоргский в своих теоретических воззрениях и творческой практике выступает как смелый художник-новатор. „...Границы искусства в сторону — я им верю только очень относительно“, — заявляет он; „*границы искусства* в религии художника равняются *застоя*“; „...пока музыкант-художник не отрешится от пеленок, подтяжек, штрипок, до той поры будут царить *симфонические попы*, поставляющие свой талмуд „1-го и 2-го издания“, как альфу и омегу в жизни искусства“, так как „где люди, жизнь — там нет места предвзятым параграфам и статьям“. Вот почему он страстно призывает: „К новым берегам! бесстрашно сквозь бурю, мели и подводные камни, к новым берегам!“ (там же, стр. 223, 233). Этот призыв гениального композитора-новатора сыграл большую роль в дальнейшем развитии русской реалистической музыки. Он не только нашел свой отклик в балакиревском кружке, но и в среде передовой консерваторской молодежи. Вместе с тем он далеко выходил за область музыкального мира, так как отвечал самым лучшим порывам передовых русских художников вообще, в частности объединенным в Товариществе. Если свой призыв Мусоргский сопровождал красноречивым примечанием: „Репин — „Бурлаки“, Антокольский — „Инквизиция“ — пионеры в новые страны „к новым берегам“, то Репин повторял вслед за Мусоргским: „К новым берегам! Золотыми словами надо записать эти дорогие слова!“ (там же, стр. 233, III, 66). Если Мусоргский считал Репина „коренником“ русского искусства, то создатель картины „Бурлаки на Волге“ определял произведения Мусоргского как „экстракт русской музыки“ (II, 81).

В своем движении „к новым берегам“, идя по пути Глинки и Даргомыжского, Мусоргский неустанно совершенствует себя как композитор-драматург. Прежде чем приступить к решению титанической творческой задачи — средствами оперной драматургии воплотить в музыкальных образах народную драму Пушкина „Борис Годунов“, — задача, решение которой было невозможно на основе канонизированных принципов музыкальной драматургии, Мусоргский упорно работает над оперой „Женитьба“ по тексту Гоголя. Бесконечно восхищаясь произведением драматурга-новатора („И что за капризный, тонкий Гоголь“), он стремится найти новые приемы музыкальной характеристики героев, не отступая от текста комедии. Он хочет, чтобы „действующие лица говорили на сцене, как говорят живые люди, но притом так, чтобы характер и сила интонаций действующих лиц, поддерживаемые оркестром, составляющим музыкальную канву их говора, прямо достигали своей цели“. „...Моя музыка, — заявляет он, — должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее, т. е. *звуки человеческой речи*, как наружные проявления мысли и чувства, должны, без утрировки и насилования, сделаться *музыкой* правдивой, точной... высокохудожественной. Вот идеал, к которому я стрем-

люсь". „Женитьба“ для Мусоргского „Рубикон“, который он должен во что бы то ни стало перейти на пути к достижению этого идеала: „... после „Женитьбы“ Рубикон перейден...“ (письмо Л. И. Шестаковой от 30 июля 1868 года. М. П. Мусоргский. „Письма и документы“. 1932, стр. 142).

В своем устремлении к народности, к яркой и правдивой художественной выразительности характеров и образов, к достижению полного музыкального и сценического ансамбля Мусоргский идет от жизни, от окружающей действительности. „Сколько свежих, не тронутых искусством сторон кишит в русской природе, — пишет он в период работы над „Женитьбой“, — ох, сколько! и каких сочных, славных“. „Подмечаю баб характерных и мужиков типичных — могут пригодиться и те и другие“, „...не даром в детстве мужичков любил послушивать и песенками их искушаться изволил“ (там же, стр. 142, 168).

Мусоргский глубоко уважал Стасова как своего наставника и соратника. Стасов для него мощный борец „за самостоятельность мысли и задач в искусстве, за вечность искусства“. Ему автор оперы „Борис Годунов“ писал: „Я посвящаю Вам весь тот период моей жизни, когда будет создаваться *Хованщина*; не будет смешно, если я скажу: „посвящаю Вам себя самого и жизнь свою за этот период...“ („Материалы и документы“, стр. 340, 228). Следует, между прочим, отметить, что в комментируемой работе в письме Мусоргского о портрете человека, „энергический и вдаль смотрящий лик“ которого „подталкивал“ композитора „на всякие хорошие дела“, речь идет о портрете самого Стасова работы Репина („Письма и документы“, 1932, стр. 326). „...Никто проще и, следовательно, глубже не заглядывал в мое нутро; никто яснее не указывал мне путь-дороженьку“, — писал композитор Стасову. И свои творческие устремления он не отделял от устремлений „большого музыковеда“ и критика. „Если наши обоюдные попытки сделать живого человека в живой музыке будут поняты *живущими* людьми, — писал великий композитор Стасову, — если *прозябающие* люди кинут в нас хорошим комом грязи; если музыкальные фарисеи распнут нас — наше дело начнет делаться и будет делаться тем шибче, чем жирнее будут комья грязи, чем яростнее будут хрипеть о пропятии“. И работая над „Хованщиной“, автор еще не признанной оперы „Борис Годунов“ восклицал: „Да, скоро на суд! Весело мечтается о том, как станем мы на лобное место, думающие и живущие о „Хованщине“ в то время, когда нас судят за „Бориса“; бодро, до дерзости, посмотрим мы в дальнюю музыкальную даль, что нас манит к себе, и не страшен суд“ (там же, стр. 238 — 239).

Творчество Мусоргского сыграло исключительно большую роль в развитии русской и западноевропейской музыки. Правильно характеризуя Мусоргского с позиций современника, Стасов не ошибся и в своем историческом прогнозе, заявив, что оценка всего значения творчества гениального композитора — „задача поколений“. (О творчестве Мусоргского и „могучей кучки“ см. также соответствующие разделы очерков „Двадцать пять лет русского искусства“, т. 2, „Искусство XIX века“ и статью „Память Мусоргского“, т. 3. В этом же томе работы Стасова о соратниках композитора — „Александр Порфирьевич Бородин“ и „Николай Андреевич Римский-Корсаков“.)

К стр. 214. „ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ВЕРЕЩАГИН“. Очерк опубликован в 1883 году („Вестник изящных искусств“, вып. №№ 1 и 2).

Верещагин принадлежал к той плеяде больших деятелей второй половины XIX века, которая прославила русское искусство и является гордостью нашего народа.

Наряду с выдающимися деятелями русского искусства — Репиным и Крамским, Балакиревым и Бородиным, Мусоргским и Римским-Корсаковым, — Верещагин был

любимейшим художником Стасова. К творчеству Верещагина было приковано внимание Стасова, и полная неумной страсти деятельность художника постоянно сопровождалась не менее страстной поддержкой критика-патриота, трибуна русского реалистического искусства.

Жизнь Верещагина была полна больших событий, обусловленных и временем, и энергичной натурой художника, твердо и решительно шедшего по избранному пути. „...Дикость, необузданность, свирепость, младенческая чистота и светлость души, прямота, порывы, бесконечные выдумки и предприятия, страсть передвигаться и ездить“, — так характеризовал Стасов натуру Верещагина („Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова“, т. I, „Искусство“, 1950, стр. 111).

Мировоззрение Верещагина, как и передвижников, формируется под влиянием материалистических идей и эстетических взглядов революционных демократов шестидесятых годов. Объективная действительность, жизнь, натура, реализм — таковы исходные позиции Верещагина в творчестве. Стасов убедительно показывает, как от академического псевдоклассицизма, от ученических картин на темы — „Избиение женов Пенелопы возвратившимся Улиссом“ и им подобных, молодой Верещагин, решительно идет к реализму, к содержательности, к изображению жизни народа. Получив „похвалу“ за картину на „академическую“ тему (1862), Верещагин сразу же сжигает свое произведение с тем, чтобы „не возвращаться к этой чепухе“. Этот решительный акт Верещагина по своей объективной значимости был равноценен отказу писать картины на классические сюжеты и выходу из Академии четырнадцати молодых художников во главе с Крамским в 1863 году (см. статьи: „Г-ну адвокату Академии художеств“, „Академическая выставка 1863 года“, т. 1; „Двадцать пять лет русского искусства“, т. 2; „Двадцатилетие передвижников“, т. 3). Стремясь к реализму и народности, Верещагин в 1866 году, как бы превосходящая репинскую тему, принимается за картину „Бурлаки“. Через восемь лет, в период разгара борьбы передвижников с представителями старой академической школы, Верещагин, прославивший себя „туркестанской“ серией картин, публично отказывается от присвоенного ему Академией звания профессора, что находит большое сочувствие среди передовых художников и вызывает бешеную злобу у реакционеров и консерваторов. Художник-реалист, демократ и патриот своей родины, он подолгу вынужден жить за границей. „Кабы можно было дышать у нас свободно, — писал он Стасову, — конечно, я не поехал бы теперь никуда, кроме России; посудите сами, мыслимо ли это теперь? Нашего брата, свободомыслящего художника, — заявляет он, — пошлют на казенный счет разве на поселение в Сибирь, а уж никак не для наблюдения ее. Разве я стал бы жить в Maisons Laffitte, если бы не видел абсолютной невозможности свободно работать дома?“ („Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова“, т. I, 1950, стр. 8—9). Во Франции он живет в стороне от парижской буржуазной публики, посвящая все свое время творчеству (см. статью „Мастерская Верещагина“, т. 1). Его взгляды на искусство и на задачи художника демократичны, принципиальны и последовательны. Говоря о своих обязанностях как художника, Верещагин заявляет, что никогда не будет писать для публики, которая „*требует за свои деньги*“. „Пусть... за свои деньги хающая публика судит мои работы, когда они готовы, — пишет художник; — но чтобы я пустил всякое неумытое рыло рыться в моих проектах и затеях?“ Никогда не дозволю, заявляет он, — „фабриканту, отдыхающему от стука и пыли своей фабрики, и епископ¹ — от вони запертой в праздник лавочки, давать мне советы...“. „Пусть эта толпа, желающая воспроизведения своих идей и вкусов... обращается к тем фешенебельным мебельщикам... имя которых легион...“ „Публика, и в числе ее железнодорожный король Поляков, негодующий на тень, покрывающую одну сто-

¹ Мелочной торговец.

рону портрета, может и должна все *болтать*... художественный критик — нет*. У публики „...в виду лишь мебель для гнезда, более или менее комфортабельная“, у подлинного критика — „философия природы, жизни“. Публике нужно, чтобы в картине было более или менее ясно сказано, что она стоит больших денег... критику (таких почти нет в Европе) пусть значит, что картина мыслит и говорит* („Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова“, т. I, 1950, стр. 148, 227).

Требую от искусства „философии“ жизни, мысли, содержательности, которые должны быть выражены в образах средствами живописи, Верещагин подчеркивал руководящую роль мировоззрения в творчестве (см. статью „Верещагин об искусстве“, т. 3). Художественные произведения Верещагина, реалистически отражающие жизнь, раскрывающие большое содержание, как и его теоретические воззрения, были принципиально противоположны идеалистическому лагерю в искусстве, творчеству приверженцев и последователей теории „чистого“ искусства, эстетам, формалистам (см. статью „Верещагинские картины“, т. 3).

К методу реалистического изображения военных событий Верещагин пришел не от традиций старой батальной живописи, в которой эффектность картины заслоняла или вовсе искажала жизненную правду. Он пошел по пути изображения народа, солдатской массы, живописного раскрытия характеров действующих лиц, их чувств, настроений. В результате различные явления, связанные с войной или сопутствующие ей, выступили в его произведениях в совершенно новом освещении, далеко от канонизированных форм батальной живописи. Верещагин, — пишет Стасов, — не продолжатель известных традиций, а живописец „войны и потрясающих трагедий“, живописец „такого склада, какого прежде еще никто не выдвигал и не слыхивал ни у нас, ни в Европе“. Стасов подчеркивает, что в картинах Верещагина „из периода ужасной воспалительной болезни человечества — войны“ громко „звучит нота негодования и протеста против варварства, бессердечия и холодного зверства, где бы и кем бы эти качества ни пускались в ход“. Это „негодование против возмутительных событий прежнего и нового времени... дух протеста против безобразий и варварств в истории и жизни“. Следует отметить, что Верещагин, в произведениях которого сказалось „глубокое чувство историка и судьбы человечества“, одним из возмутительных исторических событий считал историю „заграбастания Индии англичанами“, разоблачение которой он поставил себе целью в „индийской“ серии картин. Впоследствии он создал серию „Наполеон в России“, в которой показал величие Отечественной войны 1812 года против иностранных поработителей русского народа. И в этом отношении страстным обличением захватнической политики звучат слова Стасова, сказанные о Верещагине: „Что Тамерлан, которого все считают извергом и позором человечества, что новая Европа, которую никто не считает ни извергом, ни позором, — это все то же!“

Однако говоря о том новом и прогрессивном, что внес в историю живописи Верещагин, следует отметить, что творчество большого художника, гуманиста и патриота не лишено противоречий. Только марксистско-ленинское учение о существовании капитализма как общественно-экономической формации и о войнах „справедливых“ и „несправедливых“ раскрыло человечеству подлинные причины возникновения войн и вместе с тем указало ему путь к прекращению всяких войн. Верещагин был далек от правильного решения этого вопроса. В этом сказалась ограниченность его мировоззрения, проявившаяся в некоторых элементах буржуазного пацифизма. Подобная же ограниченность сказалась и в статье Стасова о Верещагине. Однако путь, которым пошел Верещагин в решении „батального“ жанра, путь изображения народа масс, их характера и отношений к той или иной войне сыграл большую роль в истории живописи. Крамской был прав, сказав по поводу „туркестанской“ серии картин Верещагина, что это „завоевание России гораздо большее, чем завоевание территориальное“.

Жизнь Верещагина оборвалась трагически. В новой войне, развязанной капиталистическими хищниками, он 31 марта 1904 года погиб на броненосце „Петропавловск“, который был потоплен японской миной в районе Порт-Артура.

На вечере памяти Верещагина в апреле 1904 года Репин, обращаясь к академической молодежи, „призывал ее во имя той славной творческой жизни, которую провел Верещагин, идти дальше по его следам, всегда помнить ни с чем не сравнимую верещагинскую любовь к нашему русскому народу, в особенности его глубокий патриотизм, и прокладывать свой путь художника с глубочайшей самостоятельностью и с таким же пламенным воодушевлением бороться всеми силами своего искусства, прежде всего, за великое дело мира, как боролся Верещагин, и так же, как и он, ненавидеть малейшую фальшь в своем творчестве“ (Из записи И. И. Лазаревского, IV, 217).

Стасовскую характеристику творчества Верещагина см. также в „Искусстве XIX века“ (т. 3).

К стр. 267. „ФРАНСИСКО ГОЙЯ“. Статья впервые была опубликована в 1884 году („Вестник изящных искусств“, вып. 5 и 6).

Являясь страстным патриотом своей родины, неустанно пропагандируя русское реалистическое искусство, Стасов вместе с тем знакомил русское общество и с искусством других народов (см. „Искусство XIX века“, т. 3). Из художественного классического наследия стран Запада он обращал внимание русского читателя прежде всего на творчество тех художников, которые были далеки от понимания искусства как средства наслаждения и деятельность которых была тесно связана с общественной жизнью и с прогрессивными идеями времени. Творчество передовых художников прошлого он обращал лицом к современности, и тем самым, раскрывая существо и значение подлинного искусства, вновь и вновь ставил актуальные задачи перед деятелями искусства своего времени, нанося удары всяческим представителям теории „искусства для искусства“.

Творчество Гойи пленяет Стасова прежде всего тем, что у него „везде на первом плане... такие элементы, которые в наше время и, быть может, особенно для нас, русских, всего драгоценнее и нужнее в искусстве. Эти элементы — национальность, современность и чувство реальной историчности“.

Так определил основные характерные черты творчества Гойи, Стасов подчеркивает: „Это все такие элементы, без которых для интеллигентного человека нынешнего времени, искусство — вовсе не искусство, а праздная побрякушка“.

Чувство „реальной историчности“ это, по Стасову, то пламенное чувство художника-патриота, которое воодушевляет его на борьбу со злом окружающей действительности, делает его произведения глубоко содержательными и идейно остро направленными. Сатирическая устремленность Гойи, его беспощадное бичевание „насилия и гнета“ — вот то особенно ценное, что отмечает Стасов в творчестве испанского художника: „Он весь предается одной цели: сатире и грозному бичеванию того, что казалось ему ненавистно и невыносимо в тогдашней испанской жизни“. В подтексте этих слов Стасова нельзя не услышать горячего призыва критика к русским художникам еще более усилить критическую направленность их произведений. Особенное восхищение Стасова вызывают произведения Гойи, изображающие события, связанные с войной. „Раньше Гойи никто не пробовал, — говорит он, — так смело, так дерзко правдиво нарисовать, как происходят нашествия одного народа на другой... и как далеко от сырой правды до тех ложных и красивых реляций, в печати и на холсте, которые потом одни остаются в истории“. В этом отношении знаменательным является стасовское сравнение Гойи с Верещагиным, который „подумал и почувство-

вал то же, что и Гойя насчет войны*, хотя „никогда не видел“ гравюр испанского художника.

В работе над очерком „Франсиско Гойя“ принимала участие М. В. Ватсон, которая подготовила биографическо-историческую часть. Однако рукопись Ватсон была сильно переработана Стасовым. В статье есть некоторые ошибки фактического порядка (например, неправильно указывается, что серия офортов „Пословицы“ была сделана ранее серии „Ужасы войны“), объясняющиеся тем, что материалы о жизни Гойи в то время в научной литературе были слабо разработаны.

К стр. 299. „УЧИЛИЩЕ ПРАВОВЕДЕНИЯ СОРОК ЛЕТ ТОМУ НАЗАД“. Впервые напечатана в 1880—1881 годах („Русская старина“, № 12 и №№ 2, 3 и 6).

Данный очерк ценен как документ культурно-исторического порядка, дающий представление о среде, в которой воспитывался и получил образование будущий большой деятель русской демократической культуры, Стасов, и о идейных влияниях, под воздействием которых формировались его взгляды и мировоззрение.

30-е и 40-е годы XIX века — это время свирепой реакции, проводимой правительством помещиков-крепостников во главе с самодержцем Николаем I, вступление на престол которого было ознаменовано казнью дворянских революционеров—декабристов. „Эпоха крепостная (1827—1846 гг.) — полное преобладание дворянства... Крепостная Россия забита и неподвижна. Протестует ничтожное меньшинство дворян, бессильных без поддержки народа. Но лучшие люди из дворян помогли *разбудить* народ“, — так характеризовал этот период русской истории В. И. Ленин (Сочинения, изд. 4-е, т. 19, стр. 294—295).

Русская культура этого периода характеризуется целым рядом выдающихся явлений, свидетельствующих о росте национального самосознания передовой части русского общества, о нарастании ненависти к существующему самодержавно-крепостническому строю, к чиновно-бюрократическому произволу, гнету и насилию. 30-е и 40-е годы — это время расцвета творческой деятельности лучших литературных восприимчивых Пушкина — Лермонтова, бросившего вызов „палачам“, „стоящим у трона“, и Гоголя — основоположника „критического“ направления в русской литературе, гениального автора „Миргорода“ и петербургских повестей, бессмертной комедии „Ревизор“ (1836) и поэмы „Мертвые души“ (т. I, 1842). Это было время еще продолжающейся деятельности знаменитого К. Брюллова, прославившего русское искусство живописи картиной „Гибель Помпей“ (1832), в творчестве которого отразились лучшие достижения старой русской академической школы живописи, и вместе с тем, время упорной работы Александра Иванова, прокладывавшего путь к реализму, к психологической правде, к большим философским обобщениям, время творческой деятельности Федотова, пошедшего по пути критического реализма в изобразительном искусстве, годы расцвета творчества гениального композитора Глинки и начала замечательной деятельности его последователя — Даргомыжского.

Разнообразное и неповторимое по своей исторической оригинальности творчество всех этих великих деятелей русской культуры — Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Брюллова, Иванова, Федотова, Глинки, Даргомыжского, являвшееся отражением больших сложных процессов, проходивших во всех областях русского искусства, овладевает сознанием молодого Стасова и во многом определяет его дальнейшую деятельность. Но главным идейным вдохновителем, воспитателем и наставником Стасова в вопросах искусства и критики уже на ученической скамье оказывается Белинский — великий русский философ, критик и публицист, революционер-демократ, деятельность которого оказала мощное влияние на последующее развитие освободительного движения и русской демократической культуры. Пламенные выступления Белинского

против гнета, насилия и издевательств над человеческой личностью, его страстное разоблачение язв крепостнического самодержавно-бюрократического государства, преследование представителей теории „искусства для искусства“ и „романтиков“ всех мастей, стремящихся приукрасить жизнь, его неустанные призывы к реализму и народности, пламенная борьба за утверждение гоголевского „критического“ направления в русской литературе — вот что, вместе с творчеством самого Гоголя, дает основной толчок идейному и художественному развитию молодого Стасова, определяет отправные позиции и направление его деятельности. Именно большому идейному влиянию на него в годы учебы Белинского и Гоголя Стасов и уделяет главное внимание в своем очерке об Училище правоведения. Осмысление Глинки и Федотова придет позже, но их творчество будет восприниматься в плане тех же исканий и стремлений к реализму, народности, национальности, к которым призывал Белинский.

Очерк Стасова охватывает только период с 1836 по 1842 год. Потому он не отражает большого увлечения Стасова идеями Чернышевского, деятельность которого развертывается в 50-х годах. Но влияние Чернышевского в области осознания явлений искусства на Стасова было огромным. Диссертация „Эстетические отношения искусства к действительности“ легла в основу суждений Стасова по вопросам изобразительного искусства и музыки. Для Стасова Белинский — „воспитатель земли русской. Не будь его, вся Россия была бы совсем другая“. „Но потом был у нас еще другой такой же человек: Чернышевский. Он тоже был великий воспитатель земли русской. И про него опять надо сказать: не будь его, Россия была бы совсем другая“ (письмо В. В. Стасова к Д. В. Стасову от 8 апреля 1897 года. IV, 246).

На очерке, написанном сорок лет спустя после окончания Училища правоведения, конечно, лежит большой отпечаток более поздних взглядов Стасова. Тем важнее этот документ для нас. В нем Стасов-критик, Стасов — борец за национальное русское реалистическое искусство, идейный вдохновитель передвижников и „могучей кучки“ композиторов, отмечает самое главное, самое важное, что повлияло в молодости на формирование его позиций. Стасов убедительно рассказывает о том, как в 30–40-х годах в среде передовой молодежи, под влиянием Белинского, рождалось обостренное внимание к жизни, к окружающей действительности, стремление к оценке и переоценке установившихся взглядов, мнений, понятий, теоретических воззрений. „В этой непременной потребности споров и храбрых переоценки всего существующего, — подчеркивает он, — лучшая... сторона в настоящем, лучший... задаток могучего и самообразного расцвета в будущем“. В приведенных словах выражено главное требование Стасова-критика к себе, к художникам, скульпторам, композиторам, к людям науки. Обоснование этой позиции, на которой Стасов стоял всю жизнь и которая так ярко выражена во всех его сочинениях, происходит в бытность его в Училище правоведения. С этой позиции Стасов раскрывает недостатки и положительные стороны окружающей его среды учеников и педагогов, дает критику порядков, существовавших в Училище, характеризует преподавание. Поскольку ко времени написания очерка многие из тех, с которыми Стасов приходилось иметь дело в училище, были еще живы, Стасов был лишен возможности в достаточной мере обрисовать их жизнь, показать судьбу своих со товарищей по училищу. Но с ненавистью и гневом звучат его слова: „Кто бы тогда... вообразил, что из этих прекрасных милых мальчиков выйдут: из кого — всепокорнейший раб III отделения, из кого — бестолковейший и бездушнейший деспот, из кого — индифферентный ко всему хорошему и дурному, пошлейший чиновник, хватающий только ленты и аренды и проплясавший на балу одно важное народное дело... Пусть бы всем этим господам показали тогда в зеркале их будущую жизнь и физиономию — и они бы, тогда еще светлые и чистые, наверно с гневом и омерзением наплевали бы на самих себя и на зеркало!“

Очерк представляет значительный интерес в деле выяснения отношений Стасова к Серову, с которым в училище и длительное время после окончания его Стасов был связан дружбой (подробно об этих отношениях см. статьи „Верить ли?“, „Александр Николаевич Серов“ и комментарии к ним, т. 1). В связи с воспоминаниями о Серове, Стасов рассказывает о первых увлечениях музыкой в годы молодости, в частности о большом впечатлении, которое на него и на Серова производили выступления Листа (подробно об отношениях к Листу см. статьи Стасова „Письмо Листа“, т. 2; „Лист, Шуман и Берлиоз в России“, т. 3, и комментарии к ним).

Очерк „Училище правovedения сорок лет тому назад“ Стасов считал второй главой своей автобиографии. В связи с этим в тексте очерка им несколько раз даются ссылки на первую главу. Однако, кроме второй главы, другие части автобиографии не были опубликованы.

К стр. 391: 569. „ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ ЛЕТ РУССКОГО ИСКУССТВА“, „ТОРМОЗЫ НОВОГО РУССКОГО ИСКУССТВА“. Первая из этих значительных работ Стасова была опубликована в 1882—1883 годах („Вестник Европы“, 1882, ноябрь, декабрь; 1883, февраль, июнь, октябрь). Очерк „Тормозы нового русского искусства“ печатался на страницах того же журнала в 1885 году (февраль, март, апрель, май).

Два комментируемых очерка Стасова являются его первыми обобщающими трудами по истории русского современного искусства. В них впервые отдельные историко-искусствоведческие взгляды Стасова, отраженные в его статьях по изобразительному искусству и музыке, даны в единой стройной концепции. Современники великих русских художников и композиторов — Федотова, Перова, Репина, Верещагина, Крамского, Антокольского, Васнецова, Сурикова, Глинки, Даргомыжского, Балакирева, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Кюи и других, с большинством из которых он находился в постоянном творческом общении, — Стасов, несмотря на всю сложность идеологической борьбы тех лет, твердо стоял на позициях реализма и сумел в творчестве этих художников разглядеть то новое, ценное, что они вносили в искусство и музыку. В результате он создал научный труд, без знания которого едва ли мыслимо правильное понимание истории русского искусства и музыки XIX века.

Если работа „Двадцать пять лет русского искусства“ по сути дела является мастерски и талантливо сделанным очерком современного русского искусства 40—70-х годов, то статья „Тормозы нового русского искусства“ представляет очерк искусствоведческой критики тех лет. В нем разоблачаются рутинерские, консервативные, идеалистические взгляды, в борьбе с которыми приходилось пробивать себе дорогу передовому реалистическому искусству. Правильное понимание ведущих тенденций современного искусства обеспечивало Стасову и правильный прогноз в будущее. Вот почему запечатленные в двух этих очерках взгляды Стасова по сути дела остаются у него неизменными до конца жизни и находят свое дальнейшее утверждение и развитие в его итоговой работе „Искусство XIX века“ (1901, т. 3), в которой Стасов раскрывает свою концепцию уже на материалах истории мирового искусства.

Русское искусство второй половины XIX века, представленное в первую очередь передвижниками и „могучей кучкой“ композиторов, Стасов оценивает как гигантский шаг вперед по пути реализма, приближения к народности, к высокой идейности и содержательности, к животрепещущим вопросам общественной жизни. Причем он совершенно правильно рассматривает его как новое явление, многими своими характерными чертами противоположное искусству прошлого. „Те, прежде, создания наши — сени, это — настоящая палата и храмина будущего национального русского музея“, — пишет он. Такова одна из исходных позиций Стасова в оценке русского реалистиче-

ского искусства второй половины XIX века. В своих очерках Стасов высоко поднимает знамя реализма, самобытности и национальности искусства. В годы написания этих работ, вопреки все усиливающимся тенденциям буржуазной науки к космополитизму, к принижению русского национального искусства, к безусловному признанию первенства Запада, Стасов ставит обнаженно и остро вопрос о приоритете русского искусства. Указывая на то, что в 1861 году Курбе заявил, что „он первый в Европе поднял знамя реализма“, Стасов пишет: „У нас то же самое началось в нашем углу, неведомо для Европы, без шума, без грохота на весь мир... и все-таки без заимствования откуда бы то ни было“. И он приводит в пример творчество Федотова, падающее, как известно, на 40—50-е годы, и с которого Стасов и ведет „родословную“ новой русской национальной школы живописи. Более того: игнорированию со стороны буржуазной науки философского и эстетического наследия Чернышевского, явившегося выражением нового, наивысшего этапа материалистической философии и эстетики домарковского периода, Стасов противопоставляет приоритет эстетических позиций Чернышевского. Эта позиция Стасова полностью выдержала проверку временем.

Высоко оценивая и отстаивая основные характерные черты русского национального искусства, Стасов далек от игнорирования достижений в области искусства других наций — „это была бы задача и нелепая и смешная“, — пишет он, так как „у каждого народа есть свои великие люди и свои великие дела“.

Громадные успехи русского искусства второй половины XIX века Стасов во многом объясняет тем, что передовые русские художники и композиторы были далеки от рутинерства, от преклонения перед раз и навсегда установленными образцами и канонами в области живописи, скульптуры и музыки и, не чуждаясь лучших достижений искусства народов стран Запада, вели упорную борьбу с космополитизмом. Именно в работе „Двадцать пять лет русского искусства“, характеризуя русских передовых композиторов, Стасов пишет те знаменательные слова, которые были процитированы А. А. Ждановым на совещании деятелей советской музыки в 1948 году. „Очень хорошо об отношении русской музыки к музыке западноевропейской сказал в свое время Стасов... — говорил тов. Жданов: — „Смешно отрицать науку, знание в каком бы то ни было деле, в том числе и в музыкальном, но только новые русские музыканты, не имея за плечами, в виде исторической подкладки, унаследованной от прежних столетий, длинной цепи схоластических периодов Европы, смело глядят науке в глаза: они уважают ее, пользуются ее благами, но без преувеличения и низкопоклонства. Они отрицают необходимость ее суши и педантских излишеств, отрицают ее гимнастические потехи, которым придают столько значения тысячи людей в Европе, и не верят, чтоб надо было покорно прозябать долгие годы над ее священнодейственными таинствами“ („Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)“. Изд-во „Правда“, М., 1948, стр. 139). Отмеченное А. А. Ждановым стасовское понимание ведущих тенденций развития русской музыки определялось общей позицией Стасова и его концепцией истории русского искусства и критики, которые являлись отражением лучших традиций русской эстетической мысли, обоснованных Чернышевским и Добролюбовым.

Русская критика в лице таких титанов революционно-демократической философской мысли своего времени, как Белинский, Чернышевский и Добролюбов, была поднята на высоту, которой никогда не достигала западноевропейская литературная и эстетическая критика домарковского периода. Исходя из требований революционно-демократической эстетики, Стасову пришлось решать многие вопросы в области изобразительного искусства и музыки, имевшие исключительно большое историческое значение. В решении этих вопросов он исходил из ведущих тенденций русской литературы и искусства (см. статью „Училище правоведения сорок лет тому назад“ и комментарии к ней, т. 2).

Было бы неправильным отождествлять позиции Стасова с позициями вождей революционной демократии 60-х годов. Стасов, — говорит в своих воспоминаниях Е. Д. Стасова, — „никогда не был революционером, но он презирал царский режим“ („В. В. Стасов. К 125-летию со дня рождения“. „Искусство“, 1949, стр. 84—85). Однако заветы Белинского, Чернышевского и Добролюбова в области эстетики являлись той путеводной звездой, за которой следовала критическая мысль Стасова.

Знаменательным является письмо Стасова Н. Г. Чернышевскому от 2 января 1889 года по поводу комментируемых работ. „Я бы необыкновенно желал... поговорить с Вами, снова, о том предмете, — писал Стасов, — который для меня всего важнее, и который наполняет мою жизнь: *искусство*. Мне бы очень хотелось знать, случилось ли Вам видеть „Вестник Европы“ 1882 и 1885 года и там — ряд моих статей под заглавием, — одни: „25 лет Русского Искусства“, другие — „Тормозы нового русского искусства“. Как здесь, так и в других моих статьях, я ставлю выше всех *русских* книг об искусстве — „Эстетические отношения искусства к действительности“, — хотя в ином тут и иначе думаю. Как бы я хотел поговорить с Вами обо всем этом, хоть письменно!.. Мне кажется... я мог бы выслушать от Вас много такого по интересующему меня вопросу об *искусстве*, чего я больше не найду ни у одного писателя современного, не только у нас, но и где бы то ни было в Европе“. (Н. Г. Чернышевский. — „Литературное наследие“, т. III, ГИЗ, 1930, стр. 598—599).

В основе двух комментируемых работ лежит требование такой критики, которая на каждом этапе была бы связана с основными задачами времени, с передовыми идеями и демократическими стремлениями. Только такая критика, по мнению Стасова, способствовала и будет способствовать успехам развития искусства. Критик, в его понимании, — гражданин, трибун, обязанность которого раскрывать общественное значение явлений искусства и содействовать умственному нравственному и политическому подъему народа, развитию родины. Идеалам такого критика-трибуна, бойца, просветителя всю свою жизнь беззаветно служил и сам Стасов, которому приходилось в защите русского национального реалистического искусства отбивать жестокие удары.

„Художник имеет право делать и творить, что ему только угодно, я — публика — имею право думать и высказывать, что мне ни кажется справедливым“, — писал Стасов в одном из писем В. В. Верещагину. „Пусть, впрочем, художник повертывает спину сколько ему угодно к нам, публике (если не чувствует надобности обмениваться мыслями), это ничуть не резон для нас — принимать на коленях и с подобострастием что ни вздумает кинуть художник нам, дуракам (т. е. публике)“ — так Стасов ставит вопрос об отношениях художника и народа, художника и критики. Право обсуждения „всегда принадлежало и будет принадлежать нам, потребителям, и в самых широчайших размерах“, — утверждает Стасов. „Нет такого предмета и подробности художественной, на которые не мог бы и не должен был бы простираться наш контроль и наша мысль“, — заявляет он: „Рабства и фетишизма перед художниками и перед искусством мы ни за какие пряники не согласны принять“.

Эти высказывания Стасова красноречиво говорят о том, что его позиции опираются на традиции русской демократической критики, исходящей в своих требованиях к искусству и художникам из потребностей и чаяний народа. Они остро противостоят позициям приверженцев лагеря „искусства для искусства“. „Прежние художники, — пишет Стасов, — считали себя какой-то привилегированной, богоизбранной кастой и племенем — оттого сидели на одиноких, недоступных вершинах, не желали смешиваться с презренной толпой. Нынешние — чувствуют свою принадлежность к народной массе и потому постоянно желают быть с нею в сношении, выслушивают, что она думает и чувствует“ („Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова“, т. I, „Искусство“, 1950, стр. 147).

В комментируемых очерках Стасов главное внимание сосредоточивает на раскрытии ведущих прогрессивных тенденций русского искусства и музыки и с большой силой негодования обрушивается на реакционные, консервативные силы, выступающие враждебно против передового искусства. Борьбу в области искусства он воспринимает как борьбу историческую, обусловленную не прихотью отдельных лиц, а силами истории (см. статьи „Хороша ли рознь между художниками“ и „Двадцатилетие передвижников“, т. 3). Обширные знания по истории развития всех видов изобразительного искусства и музыки, большой опыт борьбы русского реалистического искусства за свое утверждение, борьбы, в центре которой стоял он сам, дают возможность Стасову четко видеть различие направлений, течений в современном ему искусстве, определять лагеря друзей и врагов русского реалистического искусства. С одной стороны, реалистическое национально-демократическое искусство и музыка, с другой — академическое направление в изобразительном искусстве и консерваторское в музыке. Первое имеет свои идейные центры в Товариществе передвижных выставок и в „могучей кучке“ композиторов, организовавшей арену своей деятельности в Бесплатной музыкальной школе. Второе — в Академии художеств, в консерваториях и в Русском музыкальном обществе (подробно о Бесплатной музыкальной школе и Русском музыкальном обществе см. статьи: „Три русских концерта“ и „Заметка на статью П. И. Чайковского“, т. 1; „Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы“ „Русское музыкальное общество и Римский-Корсаков“, т. 3, и комментарии к ним). Между этими двумя лагерями — „сторонниками старого и нового направления, между представителями консерваторий и классицизма, с одной стороны, и представителями национального русского движения — с другой“ и происходили главные „битвы“, — пишет Стасов. Русское музыкальное общество, — говорит он, — или вполне игнорировало новую русскую музыкальную школу, или же относилось к ней только со снисхождением, — точь-в-точь наша Академия художеств к новой русской школе живописи“. В такой обстановке борьбы развивалось, крепло и мужало русское искусство идейного реализма в 60—80-х годах прошлого века, творчество художников передвижников и композиторов „могучей кучки“.

Говоря о развитии русской национальной музыки, Стасов исключительно большое внимание уделяет народному творчеству, русской народной песне, созданию опер и особенно программной музыки. „Хота“, „Ночь в Мадриде“ и „Камаринская“ Глинки „явились первыми прототипами программной музыки в России“. Последователи и восприемники Глинки проявили „крайнюю наклонность к программной музыке“, в результате чего „почти вся, без исключения, русская симфоническая музыка — программна“ — такова одна из характернейших черт русской музыкальной школы. Это утверждение Стасовым программной музыки знаменательно. „Известно, что русская классическая музыка была, как правило, программной“, — говорил А. А. Жданов на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б): „Забвение программной музыки есть тоже отход от прогрессивных традиций“ („Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)*. Изд-во „Правда“, М., 1948, стр. 140).

Работы Стасова „Двадцать пять лет русского искусства“ и „Тормозы нового русского искусства“ сыграли значительную прогрессивную роль. При появлении их в свет на Стасова обрушился лагерь консервативной критики и среди них прежде всего реакционеры нововременцы. Суворин напечатал клеветническую по адресу Стасова статью Буренина „Таран художественной критики“ („Новое время“, 1885, № 3275; ответ Стасова на эту статью см. в т. 3 — „По поводу г. Буренина“).

В ожесточенной борьбе за демократическое искусство идейного реализма со всеми врагами его, в борьбе, в которой шла и новая разработка вопросов, и уточнение позиций борющихся лагерей, Стасову естественно приходилось особо акцентировать прогрессивные черты „нового“ искусства в его противопоставлении „старому“.

Эти страстные выступления критика вызывались условиями борьбы. В центре борьбы стоял вопрос о правах старого и нового в новых исторических условиях. В решительном отстаивании прав нового заключена историческая прогрессивность взглядов Стасова во второй половине XIX века.

Однако комментируемые работы Стасова не лишены отдельных ошибочных положений и утверждений. Прежде всего следует отметить, что Стасов переоценивает значение отмены крепостного права в 1861 году, подходя к ней с либеральных позиций. Эта переоценка отчетливо выступает, например, в его анализе картины Мясоедова „Чтение манифеста“. Правильно утверждая во многих своих работах, что новый подъем русского реалистического искусства со второй половины XIX века непосредственно связан с бурным ростом демократических настроений в конце 50-х — и в начале 60-х годов и с деятельностью Белинского, Добролюбова и Чернышевского, он, вместе с тем, все же „перелом в направлении искусства“, „громкий переворот“, в результате чего „оно вступает на новый путь“, связывает „с началом нового царствования... Александра II...“. Как этот, так и иные ошибочные взгляды Стасова определяются непоследовательностью в осмыслении основных положений эстетики революционной демократии 60-х годов. Хотя в своих суждениях Стасов, как правило, идет от произведения к действительности, породившей его, выявляя правду жизни, отраженную в произведении и перенося „приговор“ художника на явления самой жизни, он все же не всегда поднимается в своих выводах до обличений политического порядка, как то делали революционеры-демократы Белинский, Чернышевский и Добролюбов. Будучи пламенным пропагандистом демократического искусства передвижников и „могучей кучки“ композиторов, Стасов в резком противопоставлении их творчества искусству прошлого недооценивает и преуменьшает значение отдельных художников, деятелей XVIII и первой половины XIX века (Венецианова, К. Брюллова, Шубина, Мартоса, Козловского, Пименова, Опекушина, Воронихина). Утверждение Стасова: „Настоящее наше искусство, в самом деле стоящее этого имени, самостоятельное, никому не подражающее, никого и ничего не повторяющее, преследующее свои собственные национальные цели, — такое искусство началось у нас только недавно“, — явно неправильное. Недопонимает он и большого исторического значения Чайковского, создавшего величайшие произведения во всех музыкальных жанрах.

Противоречиво отношение Стасова к консерваториям вообще, особенно к русским. Он характеризует консерватории как „музыкальную чуму Западной Европы“ и недооценивает их значения как школ. Правильно предвидя, что консерватории будут взяты под идеологическую опеку правительством и явятся в первую очередь учреждениями, в которых, как и в Академии художеств, будущие деятели русской музыки станут воспитываться в духе господствующих официальных понятий и вкусов, консервативных космополитических воззрений, низкопоклонничества перед искусством Запада и игнорирования русских национальных начал, как оно во многом в действительности и получилось, Стасов приходил к выводу, что консерватории принесут больше вреда, нежели пользы. Его отношение к консерваториям по существу такое же, как и к Академии художеств (см. статьи: „Двадцатилетие передвижников“, „Хороша ли рознь между художниками“, „Заметки о 24-й выставке передвижников“ и комментарии к ним, т. 3). С этих позиций он выступает и в очерках „Двадцать пять лет русского искусства“ и „Тормозы нового русского искусства“. Но яростно нападая на космополитические устремления, Стасов недооценивает того обстоятельства, что внутри консерваторий того времени также постепенно шло формирование сил, противоборствующих официальным академическим установкам. Музыка Глинки, Даргомыжского, композиторская и пропагандистская деятельность „могучей кучки“ оказывали свое влияние на консерваторскую молодежь. „Призыв Мусоргского „К новым

берегам», — пишет в своих «Воспоминаниях» М. М. Ипполитов-Иванов, — всколыхнул консерваторию. Молодежь открыто стала на сторону новаторов. Образовались кружки, которые сперва потихоньку, а потом все громче и громче стали пропагандировать новые идеи» («Воспоминания», М., 1934, стр. 20).

Несмотря на отдельные противоречия и ошибочные утверждения, комментируемые очерки Стасова представляют большой интерес и являются ценными литературно-критическими пособиями при изучении истории русского искусства второй половины XIX века. (Об отношениях Стасова к Серову см.: «Верить ли?», «Александр Николаевич Серов» и комментарии к ним, т. 1.)

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрикосов** 129
Авсеенко, В. Г. 623
Аксаков, К. С. 142
Александров, Т. А. 300
Алье 310
Алонцо 284
Альма Тадема 264
Амерлинг, Ф. 106, 113, 264
Андреев, А. С. 337, 338
Антокольский, М. М. 153, 239, 264, 471, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 635
Аристотель 114
Аристофан 310
Арнольд, Ю. 598, 652
Артемов, А. И. 8
Арцыбашев, Н. С. 60
Аткинсон, Т.-У. 237, 238
Айвазовский, И. К. 473, 575
- Базилевский, В. Я.** 261
Байрон, Дж.-Г. 28, 170, 180, 421
Бакунина 50
Бальзак, О. 34, 418
Балакирев, М. А. 32, 33, 36, 122, 123, 166, 167, 168, 169, 170, 180, 181, 182, 183, 184, 189, 190, 191, 200, 203, 526, 536, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 552, 553, 554, 558, 560, 561, 567, 573, 650, 651, 652, 658, 671, 672, 684, 685, 687, 688
Басин, П. В. 419, 452
Бах, И.-С. 37, 213, 347, 348, 375, 378, 379, 384, 544, 545, 643, 658, 672
Бахман, Г. 517, 519
Бахметьев, Н. И. 685
Бегров, А. К. 24
Бейдеман, А. Е. 219, 220, 221, 425
Бейне 517
Беллини, В. И. 541, 656, 657, 658, 664, 670
Белинский, В. Г. 312, 332, 384, 397, 413, 441, 592, 612
Бенуа, А. Н. 515, 517
Берар 327, 330
Березин, И. Н. 267
Беркен 331
Бердюз, Г. 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 123, 180, 181, 190, 202, 203, 204, 209, 213, 350, 378, 381, 383, 524, 528 529, 542, 543, 545, 546, 553, 554, 567 649, 651, 669, 670, 673, 677, 679
Бермудес, С. 268
Бернар, Д. 27, 29, 30, 31, 32
Бернгардт, Г. 517, 519
Берне, К. Л. 341
Бернштам 498
Бертенсон, Л. Б. 117, 120
Бессонов 425
Бетховен, Л. 13, 28, 29, 30, 31, 33, 122, 163, 167, 168, 180, 190, 202, 209, 213, 347, 350, 378, 379, 380, 381, 383, 527, 528, 529, 542, 544, 545, 658, 662, 663, 664, 667, 669, 670, 671, 672, 674, 675, 676, 677, 679
Бидá, А. 223, 224, 225, 227, 228
Блан, Ш. 222, 476
Боборыкин, П. Д. 615, 616, 617, 618, 620
Бобров, В. А. 8, 425
Боголюбов, А. П. 24, 425, 473, 474, 634
Богомолов, И. С. 472, 512, 519, 521
Богословский, М. И. 310, 311
Бокль, Г. Т. 221
Бок 10
Бонна, Л. 424
Бонштед, Л.-Ф.-К. 425
Боровиковский, В. Л. 470
Бородин, А. П. 35, 36, 37, 164, 169, 171, 180, 181, 182, 190, 191, 200, 206, 545, 546, 559, 560, 561, 562, 567, 568, 679, 684, 685, 687
Боссе, Д. 517, 519
Боткин, Д. П. 252
Боткин, М. П. 87, 122, 466
Боткин, С. П. 119, 472
Бочаров, М. И. 475
Брандт, И. 9, 237, 250
Бретон, Ж. 424
Бриккар 222
Бронзино, А. 61
Бронников, Ф. А. 466, 615
Бруни, Ф. А. 406, 419, 425, 452, 591, 607
Брюллов, К. П. 13, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 51, 56, 64, 65, 66, 70, 71, 84, 383, 384, 393, 394, 397, 398, 405,

- 406, 413, 419, 425, 432, 452, 454, 470,
471, 479, 517, 573, 581, 583, 584, 587,
588, 589, 591, 594, 606, 607, 611, 624,
654, 670, 688
- Брюллов, А. 425
Брюллов, Ф. 425
Брянский 425
Буальде, Ф. А. 666
Буланже, И. 585
Булгарин, Ф. Б. 60, 336, 591, 594, 653,
667, 670
Буренин, В. П. 624
Бурго-Дюкудре 567
Буслаев, Ф. 484
Бушман 309
Бэм 466
Бюлов, Г. 30, 36, 567
Бюффон, Ж.-Л. 356, 357
- Вагнер**, Р. 123, 190, 196, 198, 200, 202,
203, 204, 528, 533, 534, 539, 540, 541,
542, 543, 546, 547, 573, 666, 667, 668,
670, 672, 674, 675, 677, 680, 682, 685,
686
- Вальберг, А. И. 517, 521, 522
Вальдес (Вальдес-Леаль) 284
Вальтер-Скотт 56, 341
Вамбери 230
Ван дер Гус 156
Ванлярский, Ф. А. 164, 165
Варламов, А. Е. 650, 680
Варнек, А. Г. 425, 470
Васильев, Ф. А. 471, 473, 634
Васильев, С. 621, 622, 624
Васнецов, В. М. 20, 255, 425, 465, 471
Ватто, А. 285, 290, 291
Ватсон, М. В. 268
Ваутерс 156
Вебер 323
Вебер, К.-М. 348, 356, 378, 379, 523, 524,
528, 529, 544, 653, 670
Веласкес, Д. 120, 268, 271, 277, 278, 282,
283, 284, 285, 286, 292, 424, 586, 616
Вениг, Б. 220, 419
Венецианов, А. Г. 432
Венявский, Г. И. 33
Верещагин, А. В. 219, 225
Верещагин, В. В. 15, 26, 90, 91, 92, 93,
94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102,
103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110,
111, 112, 113, 114, 115, 116, 214, 215,
216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224,
225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232,
233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240,
241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248,
249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256,
257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264,
265, 266, 297, 409, 422, 425, 432, 437,
445, 446, 449, 450, 451, 467, 490, 491,
574, 575, 581, 604, 615, 624, 626, 627,
628, 629, 630
Верещагин, В. П. 13, 419, 452, 454
Верещагин, Н. В. 216, 218, 226
Верещагин, М. В. 218
- Верещагин, С. В. 258
Верещагина, А. Н. 215, 219
Верещагина, Е. К. 257
Верди, Д. 535, 551, 572, 657, 658, 664, 665,
671, 681
Вергилий 441
Верне, О. 61, 86, 92, 96, 102, 240, 241,
263, 406, 446
Вернер, А. 264
Вернет 50
Верон, Э. 585, 586
Веронезе, П. 12
Версилова-Нерчинская 466
Верстовский, А. Н. 522, 527, 652, 667
Виардо (критик) 269, 282
Виардо, П. 383, 472, 656
Виганд, Т. 64
Винчи (да) Леонардо — см. Леонардо да
Винчи
Виолле-ле-Дюк 580
Виллевальде, Б. П. 425
Вистенгаузен 318
Витберг, А. Л. 501, 502, 503, 517
Витали 479
Владиславлев 38
Волков, Е. Е. 24, 110, 465, 470, 634
Волконский, С. М. 68, 73
Волоцкий 318
Вольтер, Ф.-М. 284, 294
Воробьев, С. М. 425, 592
Вотье, В. 393, 424, 434
Врангель, Н. Н. 306, 328
Вранкен 310
- Габерзанг 312
Гаварни, С. 358, 395
Гайдн, Ф. И. 30, 658, 672, 677, 687
Галаган, Г. П. 50
Галеви, Ж. Ф. 530
Ганслик, Э. 553
Гартман, В. А. 126, 127, 128, 197, 251, 426,
475, 512, 517, 518, 520, 521, 636
Гаугер 318, 466
Гверчино, Ф.-Б. 53, 54, 608
Гвидо Рени 608
Ге, Н. Н. 425, 431, 451, 452, 453, 471, 597,
607, 608, 611, 614, 634
Геденонов, С. А. 206
Гедике, Р. А. 517
Гейне, Г. 28, 34, 175, 230, 233, 234, 236,
240, 247, 255, 341, 385, 421, 561, 645
Гендель, Г. 378, 544, 545, 643, 658, 672
Гензельт, А. Л. 348, 350, 356, 374, 375
Геншта, И. И. 652
Георгиевский, А. И. 309
Герке, А. А. 118, 163, 164, 167, 374, 375, 376
Геркомер, Г. 424
Гернер 217
Герц 163
Гершен, А. И. 43, 77, 78, 89, 502, 503
Гете, И.-В. 170, 172, 383
Гизо 309
Гиллер, Ф. 30
Гильфердинг, А. Ф. 198

- Гинзбург, И. Я. 119
 Гиппиус 519
 Глазунов, А. К. 566, 567, 568
 Глинка, М. И. 21, 27, 31, 32, 119, 122, 131, 166, 167, 180, 182, 183, 185, 188, 196, 198, 202, 209, 228, 322, 378, 379, 380, 382, 383, 440, 475, 504, 505, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 553, 555, 560, 561, 562, 563, 568, 572, 636, 639, 646, 648, 649, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 659, 660, 661, 663, 667, 669, 670, 672, 674, 675, 678, 679, 680, 682, 688
 Глюк 30, 182, 183, 213, 530, 533, 544, 670, 672, 677
 Гогарт, В. 395, 397, 599
 Гоголь, Н. В. 42, 45, 47, 51, 62, 63, 64, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 82, 83, 134, 136, 145, 155, 183, 186, 187, 191, 193, 198, 332, 336, 337, 339, 340, 360, 394, 395, 397, 398, 399, 410, 411, 412, 413, 414, 418, 420, 424, 432, 433, 436, 439, 532, 554, 556, 569, 570, 571, 587, 588, 594, 612, 623
 Гойя, Ф. 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298
 Гойя, Х. 273
 Голенищев-Кутузов, А. А. 152, 210
 Гольбейн, Г. 54
 Гольдшмидт 56
 Гончаров, А. И. 424, 472
 Гораций 596
 Гордиджани 12
 Горностаев, А. М. 509, 513, 514
 Горностаев, И. И. 509, 511
 Горшельт, Т. 233, 236, 211, 242
 Готье, Т. 269, 282, 290, 296, 400
 Гофман, Т. А. 341, 358
 Гранвиль, Ж.-И. 269
 Греч, Н. И. 336
 Грибоедов, А. С. 134, 183, 418, 424, 523
 Григорович, В. И. 53, 73
 Григорович, Д. В. 472
 Григорьев, А. 220, 592
 Григорьев, П. А. 122
 Гримм, Д. И. 8, 249, 514, 517, 519
 Гро, А. 400, 419
 Гудон, Ж.-А. 491, 498
 Гуммель 350, 356, 658, 677, 681
 Гун, К. Ф. 426, 454, 466, 516, 517, 519, 521
 Гуно, Ш. Ф. 535
 Гуревич 129
 Гурко 259
 Гусаковский, А. С. 167
 Гюго, В. 338, 339, 340, 341, 624
 Гюе, П. 585
 Давид, Ж.-Л. 53, 272
 Давид, Ф. 525, 528
 Д'Аженкур 60
 Д'Аламбер, Ж. 294
 Даль, Л. В. 509, 517
 Данилевский, Н. Я. 472
 Даргомыжский, А. С. 27, 37, 73, 118, 119, 122, 131, 135, 136, 137, 165, 166, 167, 168, 170, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 196, 198, 200, 205, 209, 440, 475, 523, 524, 525, 526, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 540, 543, 545, 546, 547, 549, 550, 551, 552, 554, 555, 556, 560, 562, 563, 564, 571, 572, 573, 648, 649, 650, 651, 652, 659, 660, 661, 663, 668, 672, 674, 679, 680, 681, 684, 686, 687
 Дебюкур, Л. Ф. 288
 Девериа 223, 224
 Дегранж 326
 Делакура, Э. 585
 Деларош, П. 26, 86, 413, 630
 Демерт 39, 80
 Демидов, Г. А. 164
 Ден 525, 526
 Державин, Г. Р. 56, 106, 332, 441
 Дестунис 44
 Детайль, Э. 95, 102
 Джонсон, С. 287
 Джиготто ди Бондоне 54
 Дидони 26
 Дидро, Д. 294
 Дидрон 505
 Дик де Лонэ 97
 Диккенс, Ч. 419
 Дмитриев, Н. 601, 602, 609
 Дмитриев-Оренбургский, Н. Д. 220, 425, 465, 615
 Добролюбов, Н. А. 592, 612
 Доминикино 359, 608
 Доницетти, Г. 551, 656, 657, 658, 664
 Достоевский, Ф. М. 424
 Дотцауер, Ю. 353, 356
 Дружинин, А. В. 394, 599
 Дурново 66
 Дьяконов, М. В. 216
 Дьяченко, В. А. 13
 Дюма, А. (отец) 339, 340, 341
 Дюккер, Е. Э. 425, 474
 Дюпре, Ж. Л. 524
 Дюрер, А. 54
 Егоров, А. Е. 39, 425, 452, 470
 Епанчин, А. П. 217
 Ефимов, И. С. 66
 Жакоб, М. 331
 Жебелева, О. Г. 352
 Жемчужников, В. М. 225
 Жерар, Ф. 53
 Жеребцов 215
 Жерико, Т. 419
 Жером, Ж.-Л. 10, 96, 109, 630
 Жиро, П.-Ф.-Г. 31
 Жироде, А. Л. 53
 Жоанно, Т. 341
 Жорж Санд, А. Д. 34
 Жуков, И. Н. 465

- Жуковский, В. А. 51, 68, 70, 106, 398, 587
 Журавлев, Ф. С. 14, 20, 425, 463, 464, 466
- З**
 Забелло, П. П. 498
 Завьялов, Ф. С. 65, 74, 425, 591, 592
 Замятнин 312, 332
 Заремба, Н. И. 203
 Заряно, С. К. 43, 363, 470, 607
 Званцов 203
 Зейфриц 32
 Зеленый 233
 Зикке 685
 Зичи, М. А. 12
 Зотов, Р. 654, 657
 Зурбаран 284
- И**
 Иванов, А. А. 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 413, 421, 425, 426, 442, 451, 495, 573, 574, 590, 592, 606, 607, 609, 626
 Иванов, С. А. 49, 52, 57, 59, 67, 72, 75, 85, 86, 89
 Иванов, М. В. 685, 689
 Ивановский, С. А. 169
 Ильинский 261
 Иордан, Ф. И. 70, 72, 607
 Ириарте, Ш. 284, 287
- К**
 Кавос 517
 Кайданов 309
 Калайдович, К. Ф. 369
 Калам, А. 473
 Калло, Ж. 297
 Калмыков 365
 Каменев, В. К. 24, 216
 Каменский, Ф. Ф. 485, 486, 487, 635
 Камуччини 53, 55, 56
 Каневский 66
 Кано 284
 Канова, А. 54
 Канон, Г. 114, 115, 116, 263
 Капков, Я. Ф. 470
 Карамзин, Н. М. 60, 61, 106, 332
 Караччи 54, 359
 Кардерера 286, 287, 294
 Карель 347, 350
 Кармалина, Л. И. 73, 165, 179, 524, 533, 660
 Карцев, А. П. 221
 Карцева, Е. Н. 221
 Катков, М. Н. 595, 678
 Каульбах, В. 26, 238, 400, 405, 630
 Кауфман, К. П. 228, 230, 232, 233, 234, 236, 247
 Келлер, Г. 471
 Кенель 517
 Кившенко, А. Д. 14
 Киль 74, 75
 Кипренский, О. А. 68, 425, 470, 592
- Киреевский, И. В. 47
 Китнер, И. С. 517, 519
 Клареси 97, 224
 Кларети, Ж. 231
 Клебек 318
 Клевер, Ю. Ю. 14, 634
 Клементи 677, 681
 Клименченко 66
 Клодт, М. К. 23, 471, 634
 Клодт, М. П. 22, 427, 466
 Клодт, П. К. 425, 479, 481, 482, 483
 Кнаус, Л. 393, 424, 434
 Козлов, И. И. 311, 312
 Козловский, М. И. 482
 Кокарев 216
 Колинъон 219
 Комаров, М. 163
 Комиссаржевский, Ф. П. 200, 535
 Кондратьев, Р. П. 200
 Коржевский 318
 Корзухин, А. И. 14, 220, 425, 453, 464
 Корнель, П. 310
 Корнелиус, П. 26, 55, 400, 405
 Корреджо, А.-А. 40, 54, 608
 Кочетова, О. А. 14, 119, 466
 Коцебу, В. Е. 237, 249
 Кошелев, Н. А. 425, 465
 Кравченко 324
 Краевский, А. А. 370
 Кракау 515, 517
 Крамской, И. Н. 20, 21, 22, 119, 120, 121, 220, 409, 425, 430, 431, 451, 471, 472, 581, 582, 585, 586, 609, 615, 626, 634
 Крейтан 220
 Крылов, И. А. 423, 470, 482, 523, 689
 Крылов, В. А. 168
 Кудрявцев 425, 466, 516, 521
 Кузнецов, Н. Д. 119, 466, 467
 Кузьмин, М. А. 512, 519
 Кузьмин, И. К. 327
 Куинджи, А. И. 23, 425, 474, 475, 634
 Кукольник, Н. В. 32, 44, 505, 524, 528, 529, 531, 542, 544, 591, 593, 594, 654
 Кулиш 44
 Купер, Ф. 341
 Курбе, Г. 393, 417, 419, 437, 439, 585
 Куриар 473
 Кюи, Ц. А. 35, 36, 166, 167, 168, 169, 170, 180, 181, 183, 190, 191, 193, 200, 203, 206, 536, 545, 546, 550, 551, 552, 553, 554, 561, 562, 567, 679, 680, 683, 684, 685, 687
- Л**
 Лабзин 503
 Лагиори, Л. Ф. 221
 Лагода-Шишкина, О. А. 119, 473
 Ладыженский 565
 Ланин 129
 Лансере, Е. А. 11, 425, 499
 Лапченко 48, 65
 Ларош, Г. А. 32, 203, 553, 649, 650, 651, 658, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 688
 Лафатер 163

- Лашин 465
 Лебедев, М. И. 473
 Левашев 173
 Левицкий, Д. Г. 470
 Левкович 8
 Ледаков, А. 609, 613, 614, 615, 635, 689
 Лейтон, Ф. 93, 264
 Леман, Ю. Я. 22, 119, 467
 Лемох, К. В. 20, 220, 425, 466
 Ленц 28, 542, 663
 Леонардо да Винчи 46, 47, 59, 61, 81, 84, 85, 405, 407, 608
 Леонова, Д. М. 201, 211, 212
 Леонтьев, К. Н. 595, 596, 597
 Лермонтов, М. Ю. 134, 168, 183, 228, 244, 311, 384, 443, 549, 594, 636
 Лесаж, А. Р. 341
 Летурнер 341
 Лефевр, Р. 443
 Лефор, П. 288, 294, 295, 296
 Либериx, Н. И. 499
 Линденшмидт, Л. 250
 Лист, Ф. 30, 31, 34, 35, 36, 123, 163, 180, 181, 190, 202, 205, 209, 213, 341, 350, 375, 376, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 523, 527, 528, 540, 542, 543, 545, 546, 549, 553, 554, 560, 562, 567, 661, 667, 669, 670, 677, 679, 682
 Литовченко, А. Д. 21, 220, 453
 Литольф 682
 Лобковский, Н. 173
 Логинов, В. 173
 Логинов, Л. 173
 Логинов, П. 173
 Ломакин, Г. Я. 180, 546, 661
 Ломоносов, М. В. 332, 441
 Лонгинов, М. Н. 609
 Лопес, В. 280
 Лоренц, Т. 201
 Лорч 254
 Лукашевич, Н. А. 200
 Лухан-Мартинес (Лусен), Х. 270
 Львов, Ф. Ф. 217, 218, 219, 228
 Людовичи 12
 Люкке (историк) 285, 286, 289
 Лютцов 112
 Лядов, А. К. 35, 36, 37, 562, 565, 566
 Лядов, К. Н. 167
- Мавромихали, М. П.** 542
 Макаров 516
 Макарт, Г. 12, 26, 106, 240, 264
 Маковский, В. Е. 16, 17, 18, 119, 141, 154, 155, 427, 431, 461, 462, 463, 605, 606, 634, 638, 639
 Маковский, К. Е. 22, 119, 155, 220, 425, 427, 465, 466, 467, 470, 471, 575, 615, 625, 626, 628, 629
 Маковский, Н. Е. 474
 Маковская, А. Е. 119, 473
 Макс, Г. 13
 Максимов, В. М. 19, 154, 426, 466, 468, 469, 634
 Мальтус, Т. Р. 368
- Манизер, Г. М. 467
 Манц, П. 271
 Мариетт 341
 Марков, А. Т. 66, 73, 425
 Марлинский, А. А. 332
 Мартен, Д. Г. 12
 Мартос, И. П. 482
 Мартынов 509
 Маршнер 668
 Матейко, Я.-А. 26, 424
 Маццини 77
 Мегюль 670, 677, 681
 Мей, Л. 189, 311, 386
 Мейербер, Д. 30, 34, 198, 351, 356, 524, 541, 547, 651, 664, 665, 666, 670, 682, 688
 Мейсонье, Ж.-О. 113, 264, 424
 Мельгунов, Н. А. 32
 Менгс, Р. 273
 Мендельсон, Ф.-Я.-Л. 30, 31, 169, 528, 529, 544
 Менцель, А. 264
 Микель-Анджело 54, 296, 582, 596
 Микешин, М. О. 452, 483, 484, 485, 601
 Милле, Ж.-Ф. 419, 438, 439
 Михайлов, Г. К. 75, 186
 Михальцева 466
 Мицкевич, А. 552
 Монжуае 224
 Мозерби 323
 Мокрицкий 39, 46, 581, 582, 583, 584, 587
 Моллер, Ф. А. 64, 66, 70, 72, 218, 401, 402, 425, 452
 Мольер, Ж.-Б. 310
 Молчанов 629
 Монигетти, И. А. 66, 516, 517, 521
 Монтеглон 476
 Монтескье, Ш. 287
 Монферран 481
 Монюшко, С. 550
 Морган, Д. 237
 Мордовцев, Д. Л. 197
 Морозов, А. И. 220, 467
 Моцарт, В. 30, 347, 348, 361, 527, 539, 542, 544, 649, 653, 658, 659, 663, 665, 667, 671, 672, 677, 678, 687
 Мошелес, И. 375
 Мункачи, М. 424
 Мурашко, Н. 631
 Мурильо, Б.-Э. 273
 Мусоргский, М. П. 117, 118, 119, 120, 121, 130, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 526, 536, 540, 545, 546, 554, 555, 556, 557, 560, 561, 564, 565, 567, 573, 680, 681, 683, 684, 685, 687
 Мусоргский, Ф. П. 162, 163, 167, 173, 183

- Мусоргский, П. А. 163
 Мусоргская, Ю. И. 162
 Мясоедов, Г. Г. 430, 431, 467, 468
- Назаров** 231, 232
 Направник, Э. Ф. 685
 Нарышкин 261
 Натуар, Ш.-Ж. 286
 Невилль, А. 95, 102, 264
 Неврев, Н. В. 425, 453, 462, 465
 Некрасов, Н. А. 134, 138, 145, 177, 185, 421, 424, 434, 439, 612
 Нибур, К. 56
 Ниеверкерке 222
 Никитин, И. Н. 66
 Никольский, В. В. 195, 198
 Никонов, 512, 516
- Обер, Д.-Ф.-Э.** 530, 550, 667, 668
 Обернеттер 239
 Оболенский, Н. А. 163, 167, 318
 Обухов 68
 Овербек, Ф. 44, 45, 54, 55, 56, 62, 81, 86, 401, 402, 405, 411
 Оголин, А. 304, 311, 312, 323
 Одоевский 530, 652, 653
 Оленин 597, 598
 Олимпиев 339, 340
 Оловянишников 129
 Опочинина, Н. П. 195, 196
 Опочинин, А. П. 190, 195, 196
 Орловский, А. О. 14
 Орлов, П. 163
 Орфано 163
 Остаде (ван), А. 359, 602
 Островский, А. Н. 24, 25, 134, 140, 177, 183, 198, 435, 436, 612, 623
 Оуэн, Р. 288
- Шалестрина, Д.** 213
 Панофка 350
 Пареха, Х. 284
 Парнетт 113
 Парланд, А. А. 517, 519
 Пармеджианино, Ф. 54
 Паскаль, Б. 287
 Патти, А. 541, 673
 Пелевин, И. А. 453
 Перов, В. Г. 16, 121, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 243, 251, 252, 264, 410, 422, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 441, 445, 446, 461, 462, 471, 472, 570, 574, 575, 578, 579, 581, 582, 599, 600, 601, 602, 604, 608, 614, 619, 634, 635, 638, 639
 Перуджино, П. 62
 Песков, М. И. 220, 463
 Петров, О. А. 118, 201, 210, 211, 535, 557
 Петрова, А. Я. 141, 210, 211
 Петров, Н. П. 220, 423, 425, 426, 465
 Петровский 425
 Пехт, Ф. 438
- Пилоти, К. 106, 238
 Пименов, Н. С. 43, 66, 74, 425, 479, 480, 481, 485, 588, 607
 Писарев, Д. И. 612
 Писемский, А. Ф. 464
 Пискарев, В. В. 411
 Пистолькорс 232
 Плавт, Т.-М. 310
 Платон 114
 Платонова, Ю. Ф. 200, 535
 Плетнев, П. А. 70
 Плюшар, Е. А. 267, 592
 Погодин, М. П. 42, 63, 70, 597
 Погуляев 318
 Подести 50
 Позен, Л. В. 153, 499
 Полежаев, А. И. 175
 Поленов, В. Д. 12, 24, 615
 Полянский 318
 Попов, А. А. 9, 10, 11, 423, 425, 465
 Попов (доктор) 165, 169
 Потапов, А. Л. 248
 Пошман, С. А. 301, 305, 322, 324, 326, 333, 334, 345, 354, 356
 Пошман, А. П. 306
 Прудон, П.-Ж. 288
 Приудон, П. 394, 419
 Прянишников, И. М. 119, 392, 425, 431, 465, 605, 634, 638, 639
 Пуальпо 222
 Пужен 567
 Лукирев, В. В. 425, 426, 458, 464
 Пургольд, А. Н. 187, 188, 193, 195, 200, 204, 206, 562, 563
 Пургольд, Н. Н. 187, 188, 193, 562, 563
 Пургольд, В. Ф. 187, 200
 Пуссен, Н. 26, 83, 359
 Пушкин, А. С. 56, 60, 106, 134, 141, 142, 151, 181, 185, 191, 195, 197, 228, 311, 312, 332, 333, 336, 397, 398, 399, 418, 424, 433, 441, 480, 496, 504, 523, 532, 587, 588, 611, 636, 654, 676, 680
- Рабус** 41, 49, 57, 425
 Рамазанов, Н. А. 43, 56, 66, 602, 610
 Ранке, Л. 56
 Ранцони 112, 113, 264
 Рапен 222
 Рафаэль 26, 46, 47, 54, 59, 61, 62, 65, 81, 84, 85, 359, 405, 407, 421, 596, 608
 Рахау, К. К. 517, 519
 Рачков, Н. Е. 466
 Резанов, А. И. 515, 516, 521
 Рейнольдс, Д. 282
 Рейнбот 128
 Рембрандт 96, 113, 120, 278, 282, 283, 284, 292, 424, 472, 586, 616
 Реньо, А. 96, 239, 246, 419, 494
 Репин, И. Е. 12, 24, 25, 26, 119, 120, 121, 155, 206, 239, 264, 422, 425, 432, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 445, 467, 472, 491, 574, 575, 615, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 634

- Рибера, Х. 270, 284
 Рикардо, Д. 368
 Риман, Г. 567
 Римский-Корсаков, Н. А. 35, 36, 132, 167, 180, 181, 182, 190, 192, 200, 206, 526, 545, 546, 547, 553, 558, 559, 560, 561, 562, 566, 567, 671, 674, 679, 681, 683, 684, 685, 687
 Риттер, Т. 30
 Рихтер 341
 Рицони, А. А. 423, 425, 466
 Робер, Л. 291, 413
 Ропет, И. П. 127, 511, 517, 518, 520, 521, 636
 Рор 8
 Росси, К. И. 517
 Россини, Д.-А. 347, 377, 547, 653, 657, 658, 665, 666, 667, 670, 672, 673
 Ростислав (Толстой, Ф.) 542, 657, 658, 663, 665, 672, 673, 674, 678, 679, 685, 689
 Ресту 286
 Розлас, Х. 284
 Рубенс, П.-П. 26, 285, 359, 442
 Рубини, Д.-Б. 341, 382, 524, 541, 649, 665
 Рубинштейн, А. Г. 128, 167, 187, 380, 535, 536, 546, 564, 565, 646, 649, 672, 674, 682, 685
 Румянцев 487
 Руссо, Ж.-Ж. 585
 Рюмина 163
- Савицкий, К. А. 19, 119, 469, 634
 Саврасов, А. К. 431, 474
 Саспедес 284
 Сведомский, П. А. 12, 426, 466
 Северцев 233
 Седов 425, 453, 465, 466
 Семирадский, Г. И. 419, 425, 451, 454
 Сенковский, О. И. 336, 591, 594, 654, 655, 657
 Сен-Санс, Ш. К. 36, 209
 Сен-Симон, А. 288
 Серебряков 53, 68, 425, 511, 512
 Сересо 284
 Серов, А. Н. 106, 172, 174, 202, 203, 204, 317, 318, 319, 347, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 378, 380, 381, 382, 383, 389, 475, 529, 535, 539, 540, 541, 542, 543, 551, 552, 558, 561, 573, 602, 645, 659, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 678, 679, 681, 683, 684, 685
 Серов, Н. И. 351, 361
 Серова, С. 351
 Сеченов, И. М. 72
 Скобелев, М. Д. 258, 260
 Скотти 66
 Скарлатти 658
 Скрыдалов 258
 Смит, А. 368
 Смирдин, А. Ф. 336
 Снегирев 509
- Собко, Н. П. 265
 Сокальский, П. 661
 Соколов, П. И. 14
 Солдатенков 392
 Солнцев, Ф. Г. 68, 508
 Соловьев, М. 32, 131, 613, 622, 624, 685
 Соловьев, Г. Н. 685, 689
 Соломаткин, Л. И. 465
 Сомов, А. И. 595
 Сорокин, Е. С. 68, 419, 452
 Софокл 310
 Спенсер, Г. 233
 Сперанский, М. М. 365
 Спонтини 653
 Старчевский 267
 Степанов 378
 Стравинский, Ф. И. 557
 Ставассер, П. А. 66, 75, 479
 Страшинский 452
 Струков 259
 Судковский 634
 Суриков, В. И. 457
 Сутгоф 163
- Тайлор, Т. 90
 Танеев, С. И. 318
 Тальберг, С. 350, 375, 376, 377
 Татаринцов 233
 Тенирс, Д. 359, 602
 Тимофеев 590
 Тимошко, А. И. 517, 519
 Тиггоретто, Я. 46
 Тициан, 26, 46, 54, 55, 56, 59, 80, 285, 441
 Толбин 43, 626
 Толстой, А. К. 152, 170, 443, 475
 Толстой, Л. Н. 99, 100, 228, 250, 399, 424, 446, 623
 Толстой Ф. — см. Ростислав
 Толстой, Ф. П. 379, 380
 Тон, К. А. 58, 66, 74, 425, 504, 505, 507, 520
 Торвальдсен, Б. 55, 56, 81, 359
 Трепов, Д. Ф. 313
 Третьяков, П. М. 118, 121, 152, 225, 226, 250, 251, 252, 261, 392, 575
 Трутовский, К. А. 425, 466
 Тургенев, И. С. 45, 316, 424, 588, 589, 639, 642, 643, 688
 Турчанинов 351, 352
 Тыранов, А. В. 66, 470, 592
 Тьеполо, Д.-Б. 290
 Тютрюмов 98, 99, 100, 248, 249, 250, 262, 626, 627, 630
- Улыбышев 542, 544
 Урлауб 12, 426
 Урусов 248
 Уткин 68
- Фаминцын, А. С. 32, 203, 389, 553, 558, 673, 674, 678, 679
 Фарнезе 60

- Федотов, П. А. 135, 136, 393, 394, 395, 396, 414, 426, 430, 432, 433, 437, 439, 595, 596, 597, 598, 600, 619
- Фегис, Ф.-Ж. 32
- Фегисов 665
- Филимонов 509
- Филиппов, Т. И. 212
- Фильд, Д. 163, 677, 681
- Финляндский 129
- Флавицкий, К. Д. 419, 457, 463, 609, 611
- Флакман, Д. 358, 480
- Флобер, Г. 176
- Флорида-Бланка 272, 274
- Флотов, Ф. 664
- Фонвизин, Д. И. 338
- Фрагонар, Ж.-О. 284
- Франкони 341
- Франча, Ф. 61
- Фук, О. 567
- Фурье, Ш. 288
- Жатов 216**
- Харламов, А. А. 424, 425, 466, 472, 618
- Хвостова, А. А. 200
- Хлебовский 452
- Хлудов, И. А. 229
- Хомяков, А. С. 46, 47
- Хосе де Лухан-Мартинес 270
- Черпинский 313, 314**
- Цшюкке 341
- Чайковский, П. И. 128, 563, 564, 573, 682, 683, 686, 687**
- Чаплыгин 318
- Черняев 233
- Чернецов 592
- Чернышев, Н. М. 423
- Чижов, М. Ф. 10, 42, 51, 52, 55, 60, 63, 64, 65, 68, 69, 70, 72, 74, 76
- Чистяков, П. П. 425, 454
- Чмутов 68
- Чуйко, В. В. 636
- Чумаков, Ф. П. 419, 452
- Шамшин, П. М. 425, 592**
- Шапошников 519
- Шварц, В. Г. 26, 422, 425, 432, 442, 443, 444, 445, 451, 457, 475, 494, 610, 611
- Шебальский, П. Н. 632, 633
- Шебуев, В. К. 53, 425, 452, 470
- Шевченко, Т. Г. 185
- Шевырев, С. П. 42, 60, 63, 70, 73, 591
- Шекспир, В. 56, 341, 529
- Шель 131
- Шено 476
- Шестаков 167
- Шестакова, Л. И. 163, 183, 195, 200, 207, 210, 535, 562, 563, 570
- Шиллер, Ф. 56, 566
- Шиповалов 72
- Шифнер 367
- Шишкин, И. И. 20, 23, 119, 472, 473, 634
- Шишков 475
- Шнейдер, А. 365, 388
- Шнерринг 309
- Шопен, Ф. 350, 375, 376, 379, 380, 544, 651
- Шпор, Л. 347, 348, 677, 681
- Шрадер 443
- Шретер 516, 517
- Штакеншнейдер 425, 517
- Штейбен 592
- Штектгардт 348
- Штернберг 425
- Штраус, И. 76, 77
- Штром 517
- Шуберт, Ф. 167, 168, 180, 181, 187, 202, 375, 378, 380, 527, 542, 545, 651, 669
- Шуберт, К. 348
- Шувалов, П. А. 248, 253
- Шульгин 309, 368
- Шуман, Р. 30, 34, 167, 168, 169, 180, 181, 187, 202, 205, 209, 375, 376, 378, 523, 542, 543, 545, 546, 550, 566, 642, 648, 651, 661, 662, 669, 670, 677, 678, 679, 682
- Шуппе 66
- Шустов 220, 491
- Щедрин, С. Ф. 425**
- Щербачев 565
- Эврипид 310**
- Эдельфельт, Х. 12
- Эппингер 517
- Эрнст 350
- Ювенал 596**
- Юнге, Е. Ф. 473
- Юшанов 465
- Языков, Н. М. 70**
- Якоби, В. И. 13, 425, 463, 466
- Яковлев 327
- Ярошенко, Н. А. 18, 22, 463, 466, 472, 634

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

М. М. Антокольский	
Спиноза	693
В. М. Васнецов	
Аленушка	694
Битва русских со скифами	695
Витязь на распутье	696
Эскиз декорации к опере „Снегурочка“	697
В. В. Верещагин	
Хор дуванов, просящих милостыню	698
Парламентеры: „Сдавайся!“ — „Убирайся к чорту!“	699
У крепостной стены: „Пусть войдут!“	700
Смертельно раненный	701
Шипка Шейново	702
Под Плевной. Перед атакой	703
А. И. Корзухин	
В монастырской гостинице	704
И. Н. Крамской	
Портрет М. Е. Салтыкова (Н. Щедрина)	705
Портрет И. И. Шишкина	706
Портрет неизвестной (в коляске)	707
Неутешное горе	708
А. И. Куинджи	
Ночь на Днепре	709
В. Е. Маковский	
Осужденный	710
В камере мирового судьи	711
Крах банка	712
К. Е. Маковский	
Русалки	713
В. М. Максимов	
Больной мужик	714
Слепой хозяин	715
Бедный ужин	716
Заем хлеба	717
Г. Г. Мясоедов	
Косцы	718

Л. В. Позен	
Нищий	719
И. Е. Репин	
Царевна Софья	720
Портрет Мусоргского	721
Отказ от исповеди	722
Крестный ход в Курской губернии	723
Не ждали	724
В. И. Суриков	
Утро стрелецкой казни	725
Утро стрелецкой казни (деталь)	726
Стрелец в шапке (рисунок к картине „Утро стрелецкой казни“)	727
Меншиков в Березове	728
И. И. Шишкин	
Дубы	729
Н. А. Ярошенко	
Заклученный	730
Портрет П. А. Стрепетовой	731



СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

	Стр.
Художественные выставки 1879 года	7 735
Письма Берлиоза	27 736
Письмо Листа	35 737
О значении Иванова в русском искусстве	38 738
Еще о выставке Верещагина в Лондоне	90 740
Конец выставки Верещагина в Париже	95 740
Оплеватели Верещагина	98 740
Венская печать о Верещагине	104 740
Некролог М. П. Мусоргского	117 742
Портрет Мусоргского	119 742
Концерт Бесплатной музыкальной школы	122 743
На выставках в Москве (1882)	124 743
Музыкальное безобразие	130 744
Перов и Мусоргский (1834—1882 и 1839—1881)	133 745
Заметки о передвижной выставке	153 745

МОНОГРАФИИ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ОБЗОРЫ

Модест Петрович Мусоргский	161 747
Василий Васильевич Верещагин	214 751
Франсиско Гойя	267 754
Училище правоведения сорок лет тому назад	299 755
Двадцать пять лет русского искусства	391 757
Наша живопись	391
Наша скульптура	475
Наша архитектура	499
Наша музыка	522
Тормозы нового русского искусства (двадцать пять лет нашей художественной критики)	569 757

¹ Цифры, набранные курсивом, обозначают страницы комментариев.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Иллюстрации	693
-----------------------	-----

ПРИЛОЖЕНИЯ

Комментарии	735
Указатель имен	763
Список иллюстраций	771

Редактор Е. Астафьев

Художник М. Разулевич

*Художественный редактор
Н. Дембо*

*Технический редактор
С. Николаи*

*М-47314. Подписано к печати
11/XI 1952 г. „Искусство“
№ 651. Бумага 70×108^{1/8} бум.
л. 24,5. Печ. л. 66,45. + 4 вкл.
Уч.-изд. л. 60,9. Тираж 30 000.
Цена 57 р. 40 к. Заказ № 407*

21-я тип. им. Ивана Федорова.
Главполиграфиздата при Совете
Министров СССР, Ленинград,
Звенигородская, 11.