

В. В. СТАСОВ

**ИЗБРАННЫЕ
СОЧИНЕНИЯ**

2

ИЗДАТЕЛЬСТВО

В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. Живопись. Скульптура. Музыка. Том второй // Государственное издательство "Искусство", Москва, 1952

FB2: "rvvg ", 27 November 2013, version 1.0

UUID: BEC19D8E-D4A0-436B-BC62-620EE0264373

PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

О значении Иванова в русском искусстве (Художественная критика)



историк искусства и литературы, музыкальный и художественный критик и археолог.

Содержание

I.....	0005
II.....	0037
III.....	0063
IV.....	0095
V.....	0122
VI.....	0133
Комментарии.....	0167

В. В. Стасов
О значении Иванова в
русском искусстве

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, высокопочитанием 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 альмана-

ха 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 выбегал 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 подобострастием 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 оногo 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 начальнический 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 наградой“. 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 включает „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, пом-

ня, 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 необхо-

дима, 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 пенсион, говоря иронически, что Общество так замедлило высылкою этого пенсионна, что он должен был обратиться к частным заказам, поэтому „недостойн“ теперь пенсионна. 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 инструкцией, 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 торже-

ствах Брюллова и ликованиях 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 ле-то 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 влезают те блестящие разговоры 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 упрашивания 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 пенсiona. Легко ли эти упрашивания 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 вдали от художников, вдали 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 сближались 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 бывало 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, издалека 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 сло-

вом, дело все еще так поставлено, что князь Оболенский (один из близких знакомых и доброжелателей Иванова) говорит: „Если давать будут дешево, то надобно 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 отвратить 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 Зарянко написал даже впоследствии («Современная летопись», 1864, № 20) статью, где доказывал, что Иванов понятия не имел о перспективе, и все только напутал 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 впечат-

ление лишь от яркого расцветивания 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 чуждой 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, несмотря 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 смешан-

ные, 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, вспомнили 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 сделан так крепко 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 одном 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 отвлеченности... 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 трогаящийся 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 Голя 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... Таковую 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 прекрас-

ного изображения нагого тела мы не встречали ни у кого из великих художников... Таковую 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 неблагородными, 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-рисувальщиков... 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, взглядываясь 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 кар-

тину 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, другого — 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 видав 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 жиеописи 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, мчащейся 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. Неудача 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!

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 алек-

сандровского 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 обусловлено не только семейными патриархальными преданиями, но и страстной 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 одного 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: большая половина письма его есть инструкция, как должно вести себя — пишет кто-то, за незнанием грамоты, из домашних. — О, инструкция!» Другими словами — «имени уши, да слышит». В том же письме он обращается и к своей матери: «Матушка! вы можете обижаться тем, что водном из 50 или более писем забыл приписать к вам особенную строчку. Вы знаете, что я с колыбели и до сих пор воспитываюсь только бедами, 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 назначение: вы радуетесь нашим успехам, называете их славой, 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 придерживать; 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 назиданиями, 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. Задаст 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. Беспрестанно 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 15000 в год — сумма эта в руках одного умного и одаренного чувством изящного могла бы весьма много значить. Но у них она бог знает как расходится. 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 беспрестанное недо-

умение, каким образом продолжать труд мой, весьма нравящийся, 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 несчастьи других мое благополучие?»

Тот, кто находит Общество «благодетелей» таким, каким тут оно описано, конечно, наверное 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 завладеть собою и постоянно был настороже самой полной своей интеллектуальной, 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 относится 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 распоряжаться 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 писал 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 кар-

тины, ведь и поставить некуда!“ Со времени Брюллова, исторические живописцы приня-ли за необходимость уже являться из Рима в отечество с чем-нибудь значительным, отэк-заменованным в чужих краях, с этим только аттестатом можно у нас найтись и поста-вить себя на ноги. Да кроме того и в Европе, посредством таких картин мы приобретаем к себе веру. Конченная большая картина рус-ского художника, приобретающая европейское внимание, не может быть, чтобы не нашла места в нашем отечестве. Я знаю, что для ком-мерции лучше бы было писать маленькие ве-щицы, но как не стыдно говорить это Васи-лию Андреевичу! При его уме и образовании, я думаю, он войдет гораздо глубже в мое по-ложение, и тогда бы он увидел, что я только что несчастлив, но совершенно прав, видя пришлецов и иностранцев, [1] завладеваю-щих всем вниманием моего отечества, зная, какие громадные суммы издерживаются пра-вительством на покупку самых посредствен-ных картин. Могу ли я, будучи русским, смот-реть на все это хладнокровно?..» Тому же про-фессору Чижову Иванов писал в 1845 году: «Я

грустен — это потому, что при всей моей ежедневной деятельности люди приближаются ко мне, видят во мне бездействие, 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 целостность 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 такою независимостью 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 свежеею, самостоятельную мыслью, с пытливим 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 преимуущества ее и еще менее в понятия, мнения и благотворное влияние на искусство 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 бестолковых метод 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 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 художество на степень высокую, но не создали ни одного гения о сию 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 подвинут 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 оби деть удостоивших. Однакоже я, может быть, попробую об этом намекнуть Григоровичу».

Приехав в Италию, Иванов ничуть не рас-

терялся 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 Пармеджианино (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 бы 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 искусства. 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, Гверчины и проч., не учатся над Джиотто». В другой раз то же Общество отвечало Иванову, что не для чего ему ездить в Палестину, как он просит, потому что «Рафа-

эль 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 удобностей 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 «высочай-

шим 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 по-

воротить 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: «несть болий 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 сходилась 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, приобретших 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.

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 бес-
предельно рассеянной и распущенной жизни
Брюллова, не только в последние годы, в Рос-
сии, 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 мастер-
ской, никогда дома не бывал! О других наших
художниках прежнего времени мы даже и та-
ких, сомнительного свойства, сведений не
имеем. Притом ни на каких произведениях
нашей художественной школы не видать сле-
дов истинного, постоянного, глубокого изуче-
ния какой-нибудь страны, народа, эпохи,
местности, событий, типов, нравов. Что луч-
шим нашим талантливим людям удава-
лось — удавалось прямо без всякой научной
подготовки и изучения, просто и прямо по си-
ле врожденного таланта. Нельзя же назвать
изучением то поспешное и судорожное хвата-
ние и прочтение наскоро каких ни попало
книг, когда дело пойдет о той или другой ис-
торической задаче. Это есть только то, что
меткая русская пословица называет: «на охо-
ту ехать — собак кормить». Когда пришла ми-

нута 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, совещається, переписывается, заказывает ему переводы из известных в то время лучших немецких критических и исторических сочинений по части художеств; в Риме сближается с образованнейшими немецкими ху-

дожниками, 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 подрос 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 Ри-

ме 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: совестьливость труда, 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?

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 забилося, 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 тво-

их видах, а я, привыкнув видеть в молодых пенсионерах 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 каранда-

шом, 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 живопи-

си, 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“.

Однако же 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 каждою из европейских академий: все они, вкупе и в отдельности, исповедывали глубокое почтение к Рафаэлю, Леонардо да Винчи и Тициану, но с глубоким презрением смотрели на все предшествовавшее развитие художества в Европе.

Мог ли думать одинаково с ними Иванов, у которого голова была такая светлая, такая са-

мостоятельная, 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 Булгариным и его знаменитым в то время романом „Выжигиным“, 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, считав-

шегося 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 паллацо 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 случилось ни с одним из тогдашних русских художников). Он пишет брату в начале 1846 года: „Чижев 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 талантливое, 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 прекрас-

ным 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 видавших 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 хва-

лит „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 Франчия, „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 Ива-

нов, 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 Берне 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 общерафаэлевском 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 Ивано-

вым — 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 нику-

да 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 любили, 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 кар-

тины, „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: „Всемирно известно, что от со-

творения мира до сих пор ни одна нация не рвалась столь сильно к просвещению, как отечество наше: конечно, в порывах не без гибели, но частность никогда не мешает восхищаться целым, и я, воспитанный бедою, 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 отно-

шению 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 ощутительное невежество — подавлять таланты, но за то свежесть 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 во все не было ни того „общенародного и инди-

видуального 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 Чижова, 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, предпочитая 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, среди прене-

брежений 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 следовательно, и Европу. Бруни говорит: употребляю 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 той же 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 напитаться 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 паспорт 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 здешней 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 рус-

ский. 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 исполнительской 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 талантливый, 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 Йор-

дан 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 правдам 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 занятие заказной работой — вот вам, господа, и цены; Тон привез работы — вот вам сюжеты, вот меры; вдали — деньги и приставник, чтоб работали, а не кутили, а может быть, и вывоз безвременный в Россию! Прощай все прекрасное, все неж-

но-образованное, прощай соревнование русских с Европой на поле искусств! Мы — пошлые работники, ми пропили и промотали свою свободу“. Таких людей строгий и сосредоточенный Иванов не мог ни любить, ни уважать: то, что казалось и прелестным художественным гусарством, истинною жизнью художник 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 талая 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 заискивание 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 пустынником 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 удесятеренною 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 беспечно-го, 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 хозяйна, 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 особенно 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 скучал с русскими художниками и по временам оставлял их; в 40-х годах он отстранился от их шумной, пустой и нередко совершенно праздной толпы окончательно. В 1845 году, после множества неприятных и непристойных столкновений с нашими художниками, Иванов пишет Чижову: «Не одного вас оставляют 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 заказов императора Николая I), негодные 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 об-

разом, проходят ваши дни в пустых упражнениях, услужливостях, мелких поручениях, в результате коих — самая мелкая пустота в сердце. Проклинаю тот день, когда мне пришла мысль познакомить вас 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...» «Ницета 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 скорее кончить большую картину его; другие уверяли, что ему легко было бы вытти из нужды, производя в промежутках свободного времени маленькие картинки для лотерей или для заказов. Он, как Иов, пораженный проказою, сто-нал от боли и, однакоже, не слушался дру-зей».

Этот рассказ не преувеличен. Иванов не раз и сам себя называет «нищим». «Как груст-но 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 Чи-жову: «Цвет России мною доволен, радуется и с нетерпением ожидает моей картины, но я все-таки остаюсь нищим, а нищий художник большого размера произведений несравнен-но бессильнее поэта, которого произведения все-таки меньше требуют материальных из-держек».

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 не 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 случилось 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 наверное, — 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 Иордан, из ученых-Погодин, Шевырев, Чижов, 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 Чижову 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 запреться от него, хотя и очень любит его; в третьем, сильно не доверяет даже таланту: «Видел я Моллера эскиз (картины „Иоанн на острове Патмосе“) — слабо, виден ученик Брюллова». Чиждова 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 Чиждов «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 Чижову: «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 ху-

дожественные 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 нисколько не знал нравственного облика и интеллектуального содержания Иванова. Правда, Иванов до некоторой степени поддавался пиэтическим привычкам Гоголя и писал ему в конце писем: «Да устранил бог всякое дьявольское наше-

ствие 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 преследованием

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 сострадает, 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 молодой 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, про-

веденного 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 настоящего 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 бед-

ность, 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 келий, 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 удостоения — 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 бежит!

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 избежать 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 художеству и к отечеству».

Но Иванов отказывался не от одних только материальных выгод. Он, в своем высоком чувстве благородства и независимости, прилагаясь 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 безденежье». «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 та-

кого 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 осчастливленными». 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 Киля к себе в мастерскую, и скоро это принесло свои плоды. В 1846 году Ива-

нов 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 наивозможно 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 Киля делало свое дело: оно растревоживало и беспокоивало 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 Ставасера, 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 ненавистни-

ки», — конечно, это генерал-майор Киль. На него, наконец, Иванов подавал жалобу герцогу Лейхтенбергскому, как президенту Академии художеств, предлагая даже возвратить обратно, до окончания картины, 5 000 рублей асс., дарованных императором Николаем I.

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 легко-
стью; мы же со своей стороны не спали. Го-
голь же от 1848 года нисколько не переменил-
ся, и, вместо того, чтобы остаться, во что бы
то ни стало, за границей, чтоб поближе изу-
чить это время, он поспешно уехал в Россию
и потом молиться гробу господню, что, я пом-
ню, немало изумляло брата. Вспомните толь-
ко то, что Гоголь все более и более впадал в
биготство, а брат, напротив, все более и более
освобождался и оттого немногого, что нам
прививает воспитание».

«Новое политическое состояние Рима тре-
бует большого времени, чтобы заметить важ-
ные 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 рус-
ские в Италии, особенно художники, занятые
единственно «мелкими животными удоволь-
ствиями» и заглохшие ко всему значительно-
му и интеллектуальному, чего все они не по-
няли ни «в большое», ни в малое время — си-
лу и глубокое значение начинавшегося ново-

го 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 челове-

ком: 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

невольню 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 входя-

щих». «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 приветливым 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, вовремя 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 долж-

но процвести в самую высокую и последнюю ступень». Точно также, 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 однозначащим со смертью, с окончательной гибелью 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 начи-

нает 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 зложела-

тельного невежества был нечто уже совершенно другое: тут не было более ни начинающегося развития, ни новых высоких требований. Тут была только старая-престарая ту-пость 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 кесари помогли его подкосить в то самое время, как он усталой рукой касался, после целой жизни труда и лишений, лаврового 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 ряду 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 справед-

ливость 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 изощренное 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 Ива-

нов 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 «недостигаемостью» 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 громад-

ных 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 сделается, 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 неоконченного“ 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 Торвальдсеном, „мантия“ на нем, присоветованная пиэтистом-классиком Овербеком, портят общее впечатление. Затем мудроно 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 еврее с косами на голове, в правом углу картины). Но разве эти самые недостатки не при-

сутствуют 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 богоматерь 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 непостижимейшими 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 видевший их употребления в жизни, должен из

собственной головы выдумывать и прилаживать небывалые складки.

Все это недостатки, условленные самою 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, доказывают, как много изучал Иванов живую натуру для своей картины, как он, чтобы найти живую красоту нагого тела, усердно посе-

щал 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 сход-

ства 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 исторически, 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, издали, 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 подоб-

ного 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, фарисеи, косящиеся в бессильной злобе и мечущие лютые взгляды, уверовавшие старики — и молодые, зрелые мужи, и мальчишки-красавцы, упорные в старой вере упрямыцы, 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, особенно в колоритном ландшафте и далях, 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 наполня-

ет 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 разумением Иванова. В своей картине он принадлежит к одной с ними категории: в одном он с ними равен, в другом ниже, но в одном и гораздо выше — и это последнее сделали три столетия, протекавшие 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 неизвест-

ный 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 талантливый [2], — 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 ко-

гда-то, в более счастливые времена, сказать „громкое слово“, умевших быть „великими победоносными образцами“, но даже от Брюллова, умевшего 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 такою жизнью, с такою красотою, с такою полнотою чувства, мысли и движений душевных, как никогда еще не представляла того живопись европейских художников! Забудьте на секунду предрассудки, почерпнутые из учебников, из рабски бого-

творимых авторитетов — и живое чувство покажет вам тотчас, что такое эта чудная, великолепная страница истории, перенесенная Ивановым на полотно с такою 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 натуры, но развитый и взращенный современным движением тогдашней Европы и серьезными, многосторонними „новыми“ чтениями 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 Берне, 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 отделялись — 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. Нель-

зя 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 полуитальянцем, как все, долго засидевшиеся в Италии: это был художник, 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 представлений. 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 глубину 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 идиллические 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 лезитов, 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 более на одной религиозной живописи. Конечно, он не думал совсем оставить в стороне эту последнюю. Всего лучше это доказывается, например, тем, что, придя ко мне, в 1858 году, незадолго до смерти своей, в Публичную биб-

блиотеку, он меня просил показать ему Есе, 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. XXXII). 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. XXIII). 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 совер-

шенно 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 неусыпно трудиться над развитием своих понятий — раньше того я не начну производить новые картины“ (биография, стр. XXXI). 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 художестве 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 художество — „монументальное“, и вне его не в состоянии был понимать что-либо еще другое. Потому-то художество, берущее себе задачи из ежедневной, будничной жизни, казалось ему мелким, ничтожным или „шуточным“. Но безумно было бы требовать от натуры, хотя бы и великой, того, чего в нее не было вложено и что ей было чуждо. И потому я только повторяю 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 непочатой, цельной натуре русской, которую мы знаем чутьем, о которой догадываем-

ся 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.

1880 г.

Комментарии

«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 шко-

лы второй половины века. Стасов оставляет Иванова, как и Брюллова, на прошлом этапе русского искусства. Но вместе с тем для него Иванов — «веха, 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» — «произ-

ведение... 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 академическому 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, широ-

кой 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 производстве, 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 Черны-

шевский, — „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).

Примечания

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

[^^^]

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

[^^^]