

В. В. СТАСОВ

**ИЗБРАННЫЕ
СОЧИНЕНИЯ**

1

СЕРБОСЛОВЕНСКО

В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах Том первый. Живопись. Скульптура. Музыка Редколлегия: Е. Д. Стасова, С. К. Исаков, М. В. Доброклонский, А. Н. Дмитриев, Е. В. Астафьев Государственное издательство "Искусство", Москва, 1952 //Государственное издательство "Искусство", Москва, 1952
FB2: "rvvg ", 27 November 2013, version 1.0
UUID: 449C3952-0991-4E31-B8E1-B2C5FEF3136E
PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

Нынешнее искусство в Европе

(Художественная критика)



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

Содержание

I Общий обзор	0006
II Архитектура всемирных выставок: лондонской 1851 года, парижской 1867 года и венской 1873 года	0025
III Какую роль нынче играет расположение предметов на выставках. — Что доказывает присутствие красоты и фантазии в этом расположении	0046
IV Разные устройства на венской выставке 1873 года: австрийские, немецкие, французские, голландские и проч	0062
V Восточные отделы венской выставки и роль восточного элемента в нынешней европейской производительности	0066
VI Европейский почин в создании современных художественно-промышленных предметов. — Роль Франции. — Барбедьен, Кристофль, Дек	0077
VII Европейское искусство	0085
VIII Живопись. Французская школа. Реньо. — Нелли Жакмар. — Бонна. — Деларош. — Ипполит Фландрен. — Перро. — Берн-Белькур. — Проте. — Бретон. — Антинья. — Маршалль. — Бертон. — Жером. — Мейсонье. — Биланже. — Фишель. — Жиро. — Мюллер. — Глез. — Жиронд. — Лефебвр	

.....	0098
IX Живопись. Немецкие школы	0133
X Живопись Венгерская школа: Мункачи. — Брук. — Шекели. — Горовиц. — Тан. — Тирольская школа: Дефреггер. — Шмидт. — Габель. — Польская школа: Матейко. — Жеримский. — Брандт. — Родаковский. — Курелла. — Паховский. — Гротгер. — Тена ..	0173
XI Живопись Английская школа. — Голландская школа. — Бельгийская школа: Виллемс. — Стевенс. — Галле. — Воутерс. — Лейс. — Итальянская школа: Усси	0189
XII Скульптура Итальянская школа: Монтеверде. — Ольдофреди. — Французская школа: Кабе. — Буржуа. — Трюфем. — Шапю. — Кодрон. — Каэн. — Английская школа. — Немецкая школа: Вагмюллер. — Бегас. — Датская школа: Иерихау. — Швейцарская школа: герцогиня Колонна	0194
XIII Архитектура. Английская школа. — Французская школа. — Немецкая школа. — Итальянская школа	0216
XIV Русская школа	0221
Комментарии	0253

В. В. Стасов
Нынешнее искусство в
Европе
Художественные заметки о
всемирной выставке 1873 г. в
Вене

*Посвящается Илье Репину, Мордуху
Антокольскому и памяти Виктора
Гартмана*

I Общий обзор

Нужны или нет нынче всемирные выставки? — Что думает о них рабочий народ в Европе и что — русские писатели? — Вид русского отдела на всемирных выставках в 1867 и 1873 году.

С тех пор, как существуют всемирные выставки, много раздавалось повсюду самых враждебных криков против них. И напрасные-то они игрушки, и лишняя-то они трата времени и денег, и развращение-то они истинной народной серьезности, и подрыв-то строгой науки, и шарлатанство-то непомерное, и не что иное, как заговор аферистов против общего кармана, и так далее до бесконечности. Ничему-то и никого-то не научали эти всемирные выставки, и чем скорее им вечный капут, тем лучше. Впрочем, и желать-то этого нечего. Эти глупые и дорогие затеи скоро сами собой лопнут: ведь не век же люди останутся слепы; пройдет мода, и всемирные выставки канут бесследно туда, куда им дав-

но пора — в Лету.

Много подобного каждый из нас слышал и читал, и при этом нас всегда усердно уверяли, что вот эта выставка — самая, самая последняя и никаких больше никогда не будет. Факты громко говорили что-то совсем другое, и вместо того, чтобы благоразумно очнуться, народы затевали все новые и новые выставки; едва успевала кончиться одна, как уже разносилась весть о предпринятой новой. Наставало время, и новая всемирная выставка являлась на свет с новым блеском. Но мудрецы не теряли куражу и не унимались, злоещее карканье их не прекращалось. Нынче, в 1873 году, было то же самое, и из всероссийских статей против всемирной венской выставки, проникнутых негодованием и насмешками, наполненных пророчествами и зложеланиями, можно было бы составить хорошенький томик — всем нам на славу.

Что говорить с людьми, которые не могут, да и не хотят ничего понимать! Что им указывать на громадность и человечность той мысли, которая создала всемирные выставки, — мысли, какой не способно было родить, рань-

ше XIX века, ни одно из прежних столетий. Тогда народы смотрели ведь друг на друга лишь исподлобья и думали только об одном: как бы утаить, как бы спрятать от всех других свои усовершенствования, свои открытия, свои новые средства облегченного производства! Какому узкому филистеру понятен и дорог тот гениальный подъем народный, тот неслыханный почин, где народы уже не прячутся ревниво один от другого, а ищут друг друга, и щедро, великодушно раскрывают напоказ всем каждое свое умение, каждое тончайшее свое мастерство? Какое ему дело до этих широких, величавых картин, куда материалами служили жизнь и работа, творчество и изобретательность людская, принесшая сюда со всех концов света: ведь у него от этого невиданного зрелища ничего внутри души не загорается, никакого энтузиазма и восторга; ни единая из всех спавших по ту пору фибр не проснулась и не задрожала радостным трепетом среди этого чудного нового мира, сложившегося тут новыми, громадными массами. На филистера не подействовало бы, наверное, даже и то, что он увидел бы на все-

мирной выставке целые толпы всех, так называемых, низших классов народа, ремесленников, мастеровых, крестьян, простых поденщиков, землепашцев, скотоводов, работниц-женщин по всевозможным отраслям труда, толпы людей, на время оторвавшихся от своих станков и пялец, от молотов, иглоков, машин и веретен, для того, чтобы на скудные, сбереженные копейки приехать за сотни и тысячи верст, подышать свободно и отдохнуть на возвышающем их зрелище всемирной человеческой деятельности. Филистеру все это пустяки, вредные траты; но тем бедным работникам, что не утратили еще, за премудрыми резонерствами, человеческой мысли, им другое говорит всемирная выставка, они громко слышат, что тут их торжество, наконец, что тут их и дворец, и университет, и бальная зала, и триумфальная арка.

Я помню, в 1867 году, во время парижской всемирной выставки, как я видел целые партии работников и мастеровых, то французских, то немецких, то английских, сложившихся большими группами и приехавших из глубины своих провинций в Париж: они всей

своей ватагой расхаживали по залам выставки (а впоследствии и по залам Лувра, Люксембурга, Клюни и других музеев). Всегда был между ними один, более подготовленный, образованный, который шел вожаком впереди, останавливался в каждом отделе выставки или музея, кругом него толпилось его капельное войско, и он читал им что-то вроде маленькой лекции, воодушевленной, быстрой, горячей, про то, что у них было перед, глазами. Я помню глубокое молчание слушающих, по целым часам не утомлявшихся, я помню эти устремленные взоры, полные разумения, эти смысленные вопросы, и потом — этот гром рукоплесканий при каждом удавшемся, особенно затронувшем всех рассказе; я помню эту радость на загорелых, на вид загорбелых лицах, я помню эти сверкающие счастьем глаза, эти поднимающиеся довольством груди. И я себе говорил: «Вот теперь начинается приходиться и ваш час, бедные труженики: в глубине своих захолустий вы поняли, что эти всемирные выставки — ваш спектакль и ваша школа, и вы всей душой рванулись туда, где почуяли истинную свою науку»

и истинное просветление своего ума. Как эти вот образчики всемирной работы, как эти поразительные картины творчества и изобретательности человеческой должны расширять вашу интеллигенцию и зажигать дух на новые подвиги творчества и создания!» Случалось мне даже и говорить с иными из тех приезжих провинциалов: все они живо сознавали, что такое небывалые всемирные выставки, нарожденные гением XIX века, и всеми силами души и ума чувствовали, до какой степени их место тут, на лондонской, парижской, венской выставке, до какой степени здесь, среди расставленных и разложенных сокровищ целого мира, они научаются глубже и поразительнее, чем бывало прежде из всевозможных учебников и иллюстрированных атласов. Факты, цифры, рассказы, изложения слишком часто забываются и бледнеют в озабоченной голове, но грандиозное впечатление всемирной выставки поразительно и неизгладимо, как всякое глубокое, прохватывающее до корней явление; оно способно светить потом маяком сквозь целую жизнь труда и лишений и благотельно направ-

лять, будить и окрылять все лучшие силы тех, чья жизнь от начала и до конца посвящена изобретению, работе и движению вперед разнообразнейших жизненных условий. На это нечего жалеть затраченных миллионов. Ведь народ тут развивается и мужает.

Всемирные выставки не только не кончили своей задачи, они только начинают ее. Ими до сих пор успели еще слишком мало воспользоваться. Вся роль их еще впереди, в будущем; небывалые в истории задачи их только что, только что начинают теперь развертываться перед глазами мыслящего, лучшего большинства, и пусть какая-нибудь враждебная, злобная сила реакции тупо и бессмысленно уничтожит их — в то самое мгновение один из могущественнейших факторов современного развития и возвышения масс будет разом вычеркнут вон. Страшно подумать, что совиные зловещие крики филистеров, пожалуй, и в самом деле когда-нибудь одержат верх, и хоть на минуту затопчут в грязь здравый человеческий смысл. Двинувшаяся на наших глазах вперед народная волна, быть может, опять надолго откачнулась

бы тогда назад. Всемирные выставки — это одно из самых всемирно-доброжелательных, истинно демократических созданий нашего века. Поэтому глубоко надо желать, чтобы и венская выставка, как все ее предшественницы, не только не была последнею в своем роде и заключительным звеном ненужной от начала и до конца цепи, но чтобы она вышла, как все лучшие люди уповают, лишь одною из первых в ряду длинной вереницы других таких же выставок, но только все лишь более и более разрастающихся в глубину и ширину, как и само будущее человечество.

Уж если есть на свете страна и народ, кому выставки более чем кому-нибудь нужны и полезны, — то это именно Россия и русский народ. Никто еще до сих пор так мало не извлек из них пользы, как мы. Всемирные выставки существуют на свете уже почти целую четверть века, а в наше время четверть века — это ужасно много: их хватало каждому из нынешних народов на то, чтобы увидеть свои недостатки и поскорее догонять других. Оставаясь в пределах одного того, что специально составляет предмет настоящих страниц, по-

смотрите, как другие нации сумели пользоваться временем и примером. Возьмем хоть Англию. После первой всемирной выставки (лондонской 1851 года) англичане тотчас заметили, до чего они отстали от других по части художественного вкуса и всякого вообще художественного творчества, не только по части собственно самого искусства, но и всей художественной промышленности. Отложив в сторону ложный стыд и щепетильную патристическую обидчивость, они громко стали обличать, в сотне журналов и книг, свою художественную несостоятельность и отсталость. Где так жестоко себя бичуют и где не любят дремать в ориентальном бездействии, там скоро находят и лекарство для своего порока или болезни. Англия сообразила и приняла в одну минуту целый ряд самых решительных мер для того, чтобы привить художественное чувство, художественный вкус народу — но не одной которой-нибудь его частице, или привилегированному классу (как это часто бывает), а в самом деле народу, всему народу. Заведено было множество школ и музеев, куда английский народ повалил, как

к живому источнику, напиться и смыть кору, слишком давно загрубевшую на его прекрасном, здоровом чувстве, — и через немного лет, являясь на новые всемирные выставки, Англия несла туда из дому произведения, свидетельствовавшие о глубоком успехе и развитии. То же самое случилось и с Германией. После первых всемирных выставок и она тоже покрылась бесчисленными художественными школами для народа, везде пошла тревога, везде насторожили уши и упрямо принялись за работу. Каждая из этих стран может теперь прямо пальцем указать на то, в чем именно и до какой степени помогли ей всемирные выставки образовать и возвысить народное художественное чувство. Поставить рядом художественно-промышленные предметы первых выставок 50-х годов с нынешними — это значило бы поставить неуклюжий лепет младенца рядом с выработавшеюся и воспитавшеюся речью взрослого человека. А у нас? Навряд ли можно было бы сказать что-нибудь подобное. По части художественного вкуса и чувства мы с тех пор двинулись ужасно мало, и большинство проходивших перед

нашими глазами примеров остались от начала и до конца втуне. И добро бы народ был не талантлив, не способен, мало одарен от природы (как уверяют почти всегда наши добрые друзья из иностранцев) — так нет же, наш народ, без всякого сомнения, один из способнейших и талантливейших на свете. Только над ним тяготеет одна чума — лень и неповоротливейшее равнодушие к чему угодно. Сидеть спокойно и жаловаться на все, даже на самого себя — это его дело; но что-нибудь начать, затеять и предпринять, избавиться от чего-нибудь тяготящего или обезображивающего — этого он не знает и не разумеет, для подобной работы его нет! И вот, при таком прекрасном настроении, мы в течение 20 лет посылает на всемирные выставки постоянно все одно и то же, ничего не выдумавши нового сами, не приладивши собственным умом, как-нибудь на новый манер, для потребностей своей собственной жизни, даже и чужих-то выдумок и изобретений. Какое же утешение иностранцам видеть у нас все то же повторение созданного их собственной инициативой (я все продолжаю говорить о произ-

ведениях художественно-промышленной техники), что им за радость узнавать, как именно мы их копируем! Вот они и кричат поминутно о недостатке оригинальности и инициативы у нас; никто тут не виноват, кроме нас самих, а постоянно жаловаться все только на какое-то недоброжелательство, на вечную злобу или зависть — ведь, наконец, это просто нелепо!

Войдите, например, в русский отдел на венской выставке — знаете ли, какое чувство овладевает тотчас же всяким, даже человеком, который самым доброжелательным, самым дружеским образом был бы настроен в пользу нашей промышленной деятельности? Чувство самой тоскливой, самой непобедимой досады. Быть может, тут, между сырыми и обработанными продуктами (особливо между первыми) и много есть предметов действительно чудесных, примечательных, но в какой беспорядочной, несчастной, тощей куче они все свалены — это превосходит всякое понятие! Настоящий какой-то угол Толкучего рынка перед вами, и больше ничего. Масса самого разнокалиберного товара нагружена, на-

пихана и набросана по этим столам и витринам с безобразием и безвкусицей, истинно примерными, с бестолковщиной и разбросанностью, превосходящими всякое воображение. Исключения есть, но их ужасно мало. Мне так и представляется, как, должно быть, все это происходило. Какой-нибудь Иван Иванович, решившись сам собой или уговоренный другими, послать на выставку что-нибудь из своих товаров (иногда в самом деле прекрасных), вдруг с радостью слышит, что его земляк или приятель Петр Петрович тоже что-то посылает в Вену, на выставку. «Ради бога, пожалуйста, — молит он, — возьмите вы мои вещи, да и пристройте их там как-нибудь, как знаете, — вот и деньги». И Петр Петрович, смысла в этом столько же, сколько и Иван Иванович, а главное столько же ленивый и равнодушный, едет и сваливает где-нибудь в зале, на выставке, все свое и чужое, точно так, как будто вот только пришел откуда-то обоз, и его только что распаковали. Другой раз мне еще казалось, точно будто поручили все дела каким-нибудь чиновникам, да и то еще самым мелким, а им скучно, и некогда — им и

гулять пора, и в café, и в театр — всюду, только не на выставку. Вот они, уходя вон, и говорят сторожам и плотникам: «А ты, брат Сидор, да ты, брат Трифон, возьмите-ка вы, когда я уйду, гвоздиков побольше да молоточки, и приколотите все это по стенкам, вот тут, да вон там, а иное тоже по шкафчикам разложите». И вот брат Сидор да брат Трифон тотчас взяли по молоточку, да побольше гвоздиков, и развесили и рассовали туда и сюда, что было приказано. Но что тут вышло — просто руками всплеснуть! Идите к русскому отделению с которого угодно конца, справа или слева, везде на выставке около вас порядок, великолепие, благоустройство самое чудное, бездна воображения и изобретательности было везде потрачено, чтобы создать бесконечно приятные для глаза и для эстетического чувства группы, сооружения, чтобы воздвигнуть на всех концах выставки монументальные массы из разнообразнейшего материала, материй, бронз, стекла, фаянса, фарфора, дерева, резанного на тысяч потреб и на тысячи манеров; ценою бесконечных усилий, изобретательности, пущенного на всех парах и всю-

ду удесятаявшагося воображения, получалось впечатление грандиозное, широкое и великолепное, — один только наш угол представлял печальную фигуру чего-то приниженного, загнанного, бедного и несмелого. И это-то и была выставка одного из громаднейших народов в мире, это-то и было все, что только способно выказать, на публичном, всемирном экзамене, огромное население в 80 почти миллионов людей!

Целых десять лет тому назад, после лондонской всемирной выставки 1862 года, я принужден был жаловаться (в тогдашнем «Современнике») на точно такое же безвкусие, неслыханный беспорядок и безалаберщину русского отдела, как и нынче. Мне и тогда, как теперь, казалось возмутительным видеть крайнюю нашу неумелость и беспечность в отношении к материалам, подчас великолепным, рядом со старательностью, бесконечною заботой и трудолюбием разнообразных наших товарищей по выставке. Как тогда я говорил, так и теперь повторяю, из «квартета» Крылова: «И инструменты, и ноты есть у нас, скажи лишь, как нам сесть». Десять лет про-

шли втуне, ничему они не научили, ни от чего не отучили нас. Когда же придет настоящее-то время, когда мы, наконец, о чем-нибудь и в самом деле подумаем и чего-нибудь в самом деле захотим?

Выставка парижская, 1867 года, показала нас Европе капельку в более приличном и причесанном виде: у нас было выстроено, внутри общего дворца, что-то вроде большой галереи в национальном русском архитектурном стиле. Над рядом толстопузых кубышек, покрытых резьбой и красками, возвышались острые треугольники наших изб, опять от одного конца до другого покрытых вырезными орнаментами и раскрашенными узорами; внутри наших участков, огороженных этой разноцветной русской стеной, виднелись шкафы, витрины и столы, опять-таки в народном русском стиле, с конскими головами, выступами, перехватами и колонками. Иностранцы любовались и довольны были этими национальными образчиками в такой степени, что иные из этих шкафов были куплены и поставлены в разные художественно-промышленные музеи (например, в эдинбург-

ский и берлинский), другие были нарисованы в больших и серьезных печатных изданиях. Мы, русские, тоже могли до некоторой степени радоваться нашему успеху, едва ли не первому в этом роде. Но под лаврами крылись для нас и тернии: мы, знающие хорошо свое дело, должны были, несмотря на иностранные комплименты, немножко вытягивать (по секрету) свое лицо: мы ведь знали и видели, что во всем тут была одна чья-то единственная инициатива. Один который-то из распорядителей [1] взял да заказал приличные рисунки с немного прилганною, впрочем, национальностью, да потом эту заготовленную уже наперед архитектуру натянул, как мундир, на всю русскую выставку сплошь. Распорядителю-то честь и слава, и мы должны ему, на нашей бедности, отвесить добрый поклон в пояс, но все-таки собственно мы сами ничего тут не выиграли, и по-прежнему остались толпой людей ленивых, тяжелых, неизобретательных и восхищенных всякий раз, когда кто-нибудь один возьмет да что-нибудь сделает за нас всех. А мы лежим на боку, да поглядываем.

Не так ведется в других местах. Частная инициатива, изобретательность и фантазия, заботливость и старание каждого отдельного человека так и лезут в глаза со всех сторон, и, чтобы нас разбудить и дать очнуться, чтобы мы взглянули, наконец, на себя и спохватились, с краскою в лице — на это всего бы нужнее нам именно всемирные выставки. Мы теперь, последнее время, уже что-то слишком привыкли к мысли, так хорошо придуманной для нашей лени, что, дескать, какое нам дело до других, мы не Европа и не Азия, а так что-то особенное, сами по себе. Ну да, извольте, пускай мы будем что угодно (зачем об этом спорить!), но, проходя по залам и павильонам всемирной выставки, скоро позабудешь эту нашу «особую статью» и с грустью признаешься себе, что даже в турецком, румынском, венгерском, наконец, в любом отделе какой угодно маленькой страны гораздо более благоустройства, порядка, красоты, элегантности, чем в наших безурядных углах и захолустьях. Нет, господа, на всемирной выставке одних конторщиков, писарей, да артельщиков со сторожами — еще мало! Тут требуется

что-нибудь лучше, поважнее: тут нужны художники, нужны люди со вкусом и смыслом, нужны люди с художественным воображением и изобретательностью, нужны люди, которым безурядица и «кое-как» и «поскорее» — ненавистнее всех семи смертных грехов вместе. Не то — вот и будем вечно так отличаться, как всякий раз отличаемся на каждой всемирной выставке.

Если кому-нибудь нужны эти выставки, как громовая улика, как призыв к пробуждению, к мысли, к порядку, к труду и деятельности в художественном смысле, то именно нам. У нас слишком много даровитости, чтобы наконец всемирные выставки не повлияли и на нас, как на всех.

Таково было общее впечатление, произведенное на меня нашим отделом выставки, в сравнении с большинством прочих ее отделов.

II

Архитектура всемирных выставок: лондонской 1851 года, парижской 1867 года и венской 1873 года

Многие венские и даже, несмотря на прусскую ненависть, берлинские журналы сказали, что венская всемирная выставка превзошла все предыдущие главным, т. е. размером и достоинством выставленного. Она, говорят эти журналы [2], без всякого сравнения самая громадная из всех бывших доньше выставок, точно также, как первая лондонская (1851 года) была между ними — самая очаровательная (die bezauberndste), а вторая, парижская (1867 года), самая изящная по внешности. Нельзя с этим не согласиться, начиная даже с самого здания выставки.

Созданный безвестным каким-то садовником, Пакстоном, «Хрустальный дворец» 1851 года явился чем-то неведомым и неслыханным: он выступил первою истинно гениальною попыткой дать нашему веку архитектуру

совершенно новую, всю из одного железа и стекла, такую архитектуру, какой даже и во сне не снилось прежним столетиям. Она была полна какой-то беспримерной в летописях искусства смелости, она дерзко шла наперекор всем преданиям и принятым правилам, но тут же сооружала чудные палаты, поразительные волшебством впечатления, воздушной легкостью, громадными пространствами, залитыми светом.

Созданный тоже гениальным человеком нового склада, дворец французской выставки 1867 года носил черты не менее поразительные и самостоятельные. Правда, этот дворец не был красив снаружи, и сам Наполеон III, несмотря на все желание хвастаться созданною им выставкою, назвал это здание большим, некрасивым «газометром». Но дворец выставки точно будто взял пример с восточных домов и построек; у них всегда гладкие, неприятные, пустынные стены на улицу — и бесконечные сокровища красоты и художества внутри, когда переступишь порог и войдешь внутрь этих угрюмых, печально вас сначала поразивших стен. Внутри дворец 1867

года являлся образцом современного архитектурного творчества, все до сих пор неиссякающего наперекор клятвенным уверениям классиков и только празднующего с каждым днем все новые и новые торжества. Ничто не может быть грандиознее входной залы, прорезавшей от портала и до самого сердца здание, концентрические кольца, одни в другие вдвинутые, из которых состоял план дворца. Эта громадная палата, кончавшаяся вверху сквозными железными стропилами кровли и везде по сторонам, высоко вверху, сиявшая всеми цветами колоссальных разноцветных окон, стояла тут на выставке, словно целая катедраль, с ее величавым и подавляющим впечатлением. Направо и налево от этой палаты начинались концентрические кольца галерей, и ни которая из всех монументальнейших построек старого и нового времени не превзошла той картинности, той красоты, какую образовали на каждом шагу эти круглящиеся перед глазами зрителя, уходившие вглубь великолепными загибающимися линиями круглые улицы внутри дворца выставки. Отдельные здания во всех стилях, во всех

вкусах, какими был усеян парк вокруг главного здания, тоже представляли неслыханную, небывалую выставку архитектурной красоты и творчества: египетские и мексиканские древние храмы, из них первые с целыми аллеями сфинксов напереди, вторые с нарисованными вдоль наружной стены чудовищами и с жертвенным камнем наверху широкой лестницы, где жрец во время оно всенародно закалывал замученную долгим бегом человеческую жертву; тунисские дворцы с глубокими розетками разноцветных окон и изразчатými стенами; испанские, словно бальные палаты, полные узоров и резьбы; английские коттеджи, шведские крестьянские избы, древнехристианские катакомбы, арабские и турецкие бани, мечети и серали, румынские церкви и павильоны, огромные готические церкви — и все это окруженное колоссальными пальмовыми оранжереями, неслыханными аквариумами, где со всех боков и над головой стояли стеклянные бассейны морской воды с плавающей рыбой, так что невольно воображал себя в ту минуту всякий словно в недрах самого океана, — все это, залитое по-

токами зелени и цветов и осененное широкими лапами столетних, откуда-то вдруг перенесенных сюда деревьев, производило впечатление ослепительное, поражающее душу до самых корней.

Архитектура нынешней венской выставки даже издалека не может равняться с французскою. Много потрачено было тоже и здесь труда, знания, умения, но недоставало только французской гениальности и французского изящного вкуса. Что было тут интересного, что центральная ротонда венской выставки шире и огромнее всех ротонд в мире, даже купола св. Петра в Риме: пусть себе этим гордятся и чванятся, если это им приятно, все немцы и австрийцы, вместе сложенные. Что до меня касается, я к этому равнодушен: даже и самый-то купол св. Петра в Риме, сколько угодно препрославленный, ровно ничего мне не говорит и ни на единую йоту мне не нравится. Ни красоты, ни таланта я в нем не открываю. Что мне за дело до величины венской ротонды, когда она приземиста и расплылась, как передержанный в печке пирог, когда верх ее спускается от верхнего фонари-

ка к главному корпусу точно такими же неприятными линиями, как покатые плеча у чахоточной девочки, когда сама ротонда внутри вся такая темная и мрачная, как подвал, а снаружи наверху венчающий ее фонарик кончается какой-то ужасно некрасивой нахлобученной на нее, словно втиснутая на глаза, шапка, золотой австрийской короной, настолько же тут неудачной и неизящной, как папская тиара наверху знаменитого ватиканского собора. И потом, на что нужно было сделать входной портал, со стороны бассейнов, фонтанов и главной подъездной аллеи, в римском классическом стиле, в виде древней классической арки? Эти аллегии сверху арки, эти крылатые субъекты, протягивающие короны из своих гипсовых академических рук, эти преторианские драпировки, эти консульские тоги и хламиды — куда как они все тут интересны и нужны! Но на средних, главных порталах так и кончились римские, классические шалости. Крылья здания деланы уже были другими архитекторами, видно, менее тех схоластиками и педантами — вот и пошел направо и налево другой стиль архи-

тектурный. Но все-таки нужды нет, и тут немного можно похвалить. Протянулись по лицевому фронту бесконечные арочки галерей на колонках, вышло что-то вроде длинного и ничуть не изящного гостиного двора: ни грациозности всемирного здания, ни ширины замысла, ни новизны, ни изящества, — ничего тут не оказалось. Сзади, по ту сторону ротонды, вышло еще хуже: там не было уже ни колонок, ни арок, зато остались широкие окна, в виде полукругов наверху стены — представьте себе, как приятно видеть целую версту каких-то конюшен! Пересекающие их однообразие павильоны опять-таки приземисты, ординарны и кончаются вверху узенькими перехватами с узенькими отверстиями, точь-в-точь отдушины вверху у уличных фонарей. Внутри здания оба громадные крыла выставки, идущие направо и налево от центральной гигантской ротонды, по крайней мере не представляли ничего положительно дурного или отталкивающего: это были просто два колоссальных сарая с железным верхом, вроде дебаркадеров, только без стекла сверху; может быть, с железной крышей оно

и легче и удобнее справиться, — да, но зато сколько красоты и живописности, сколько световых эффектов и чудных случайных освещений пропало безвозвратно! Никакие боковые, наилучшие, умнейшие освещения не в состоянии померяться с блестящими поразительными картинками, какие поминутно, на каждом шагу дают солнечные лучи, падающие сверху. Художественное отделение (Kunsthalle), в виде трех особых зданий, поставленных отдельно от главной промышленной выставки, тоже не стоит особенного внимания: это опять-таки постройки без всякого вкуса, сделанные по известным архитектурным прописям. Ничего тут не было ни нового, ни хоть сколько-нибудь оригинального, своеобразного. Верно, именно потому-то так и были довольны ими массы немцев, как среди публики, так и художественных критиков. Ординарность в чем бы то ни было очень редко колет немцу глаза.

Но если мало утешительного представили главные постройки, явно затеянные разными бесталанными педантами, в твердом убеждении, что у них тут выйдет что-то до крайности

сти солидное и капитальное, то, в награду, множество интересного и в самом деле изящного, а подчас даже и талантливое представили легкие деревянные постройки, предпринятые, по всему видно, без всякого самодовольства и цехового высокомерия, а просто так, потому что вдруг нужда потребовала и надо было тут же, тотчас же удовлетворить этой нужде. Австрия — страна лесистая, а ее художники, по крайней мере лучшие, само собою разумеется, вышли не иначе как из народа; поэтому, сколько ни юлили они с академическими и классными формами, а все ничего из них не выжали нового и оригинального. Зато когда дело дошло до родного, близкого им материала, с которым они от самой юности видели и знали, как надо справляться, когда их выпустили на волю и поручили делать что-то такое, где уже не требовалось никакого школьного корсета и не взыскивалось никакого «стиля», тут-то они, наскоро и шутя, создали как раз вещи наиболее примечательные. Не говорю: необычайно талантливые, гениальные, полные великой художественности — нет, этого я не говорю, но вещи

изящные, чрезвычайно даровитые, живописные, свежие и самостоятельные; во всяком случае, стоящие во сто раз больше, чем эти тяжелые и неуклюжие, безвкусные, ординарные каменные постройки, на достойное возвеличение которых, как великолепного проявления современного немецкого искусства, потратили столько страниц и столбцов немецкие критики. Они вовсе не заметили и обошли полным молчанием, как вещи ничтожные, те деревянные постройки, про которые я говорю, или же взглянули на них с порядочным презрением. А между тем тут одна из лучших сторон венской выставки. Не хватало места внутри главного каменного здания для множества предметов, приспавших в Вену почти в самое последнее время перед открытием выставки, — вот и построили наскоро кое-какие деревянные дома, да только эти «кое-какие» очень много весили в мнении всякого, кто привык ценить вещи помимо всяких предрассудков. Ничего не было в этих домах лишнего, ни единой черты, употребленной тут потому, что «так требуется» в учебниках и классах. Они были продиктова-

ны от начала до конца потребой, коротким сроком времени и необходимою дешевизной. От этого-то они и вышли так красивы и оригинальны. Вот их портрет вкратце. Большие деревянные параллелограммы, с более или менее значительными параллелограммными же выступами вперед или вбок, без всякой педантской симметрии, просто как приказала надобность; иногда они справа и слева заканчивались полукруглыми большими выступами. Весь верх под прямой длинной крышей с флагами занят непрерывным рядом закругленных вверху окон: они шли сплошь, одно против другого, и составляли одну громадную стеклянную стену, в которую сторону ни посмотри. Под ними протягивался необозримый ряд точеных толстеньких столбиков, с перехватами, словно браслеты. Каждый ход шел под навесом из трех тоненьких, словно прутики, полукруглых арок на тоненьких же деревянных жердочках, и вверху этих арок было вписано по деревянной сквозной розетке; все это расписано красками, немногочисленными, но очень гармоничными и цветистыми: тут был всего только общий тем-

но-желтый фон, красные жилки на обрезах и толщине дерева, еще кое-где бледно-голубые фоны и тоненькие, очень элегантные гирляндочки из желтых, точно осенних листьев, — вот и все. Внутри вам представлялись обширные храмины, затопленные светом, и с потолком, где шел, перекрещиваясь и перепутываясь, целый лес откосин, наклоняющихся от стен, и тонких столбиков, стоящих около них парочками; и эти откосины, всего более красивые в своих сплетениях там, где сходились идущие на один центр четыре крыла крестом, опять-таки держали ряд воздушных стропил, так прямо и несущих крышу. Все это вместе, необыкновенно легкое и стройное, было изящно раскрашено и глядело еще красивее от висящих повсюду, вниз со стен и балок, разноцветных флагов. Дома, про которые я здесь рассказываю, поместились на самой середине, между северным порталом главного здания выставки и средним порталом машинного отделения (Maschinenhalle): тут поместилась выставка прусского министерства народного просвещения, выставка горных изделий Германской империи, выставка сталь-

ных, железных и медных чудовищ Круппа, наконец, выставка песчаниковых и вообще каменных монументальных изделия Германской же империи. У каждого отдельного здания, при общности главного мотива, были свои отдельные черты и подробности, своя особая живописность и красивость, в форме того или другого особо выделившегося окна, той или другой капители, арки, стены.

Точно столько же были оригинальны и красивы разные другие деревянные устройства выставки. Во-первых, решетчатые, транспарантные галереи, служащие для перехода из одного отделения выставки в другое, и многочисленные выездные и входные ворота, рассеянные по разным окраинам выставки. Ничего торжественного и монументального они не заключали, но были до крайности стройны и воздушны, усеяны вверху и по сторонам прелестною сквозною резьбой, поминутно выделявшеюся на голубом, солнечном фоне неба, и давали своею живописностью благодатную отраду после педантской каменной архитектуры главных «монументальных» построек. Бродя по выставке, я сто

раз говорил себе: «Как было бы чудесно, если бы, отбросив все предрассудки, решились всю венскую выставку создать из подобной же оригинальной, свежей, глубоко национальной деревянной архитектуры! Так нет же, непременно подавай арки, колонны, карнизы, весь туалет как есть, все, как оно стоит в книжках! И добро бы за дерево боялись, — опасно, дескать, от пожара. Так ведь ничуть же не бывало — вся беда только в том, что школьные порядки одолели. Из дерева, да еще какая-то „ничтожная“ орнаментистика, да еще краски — это еще что такое! Где же монументальность, с ее белой, единственно приличной краской, где же достоинство, где же „Grossartigkeit“?»

Кроме сейчас указанных мною, по парку выставки было рассеяно еще множество других построек, тоже деревянных, тоже раскрашенных, тоже с резьбой и тоже примечательных, или, по крайней мере, интересных и милых. Я уже не говорю о таких в высшей степени важных архитектурных образчиках, как венгерский дом, с арками на выгнутых столбиках, с острой четверугольной башенкой

наверху и целой шахматной доской выпуклых зеленых стекол, вставленных в рамку каждого окна, как один общий набор, или про шведский домик — весь из деревянной чешуи и с человечьими лицами вместо капителей на колонках; про словацкий, штирийский, кроатский, тирольский крестьянские домики, низенькие, бедные, но оригинальные и веселые в своих разноцветных окрасках — глубоко народные создания всегда оригинальны и живописны, как бы ни были бедны или грубы. Но мне хотелось бы обратить внимание читателя на множество построек деревянных, которые хотя и в новое время возникли, но имеют в себе черты чего-то особенного, самобытного, почти равняющегося силе национальности. Всего утешительнее сказать себе, уходя со всемирной выставки, что эти постройки чрезвычайно многочисленны и вместе чрезвычайно разнообразны, а главное, точно будто и в самом деле в их создании не участвовал никакой профессор, никакой академик, даже никакой художник, а создавала их сама рука народа. Сколько разнороднейших планов тут вдруг сложилось,

всевозможнейшие геометрические фигуры легли в основание их, и от этого так разнообразна и вышла их внешность. Начиная от каких-нибудь ресторанов, приютившихся под самыми оригинальными крышами и стенами, и кончая целыми зданиями, где какие-нибудь богатые вельможи (например, герцог Кобург-готский или князь Шварценберг) разложили и расставили богатства всех трех царств природы, заключающиеся в их миллионных поместьях, или целые ведомства (например, австрийские министерства — земледелия и торговли, или горных и соляных дел) в группах и пирамидах чудесной красоты выставили серые и обделанные продукты свои целыми массами, горы соли, меди, каменного угля, громады вина в бутылках и бочках, горное масло, — всюду эта новая деревянная архитектура ярко блещет своими формами, перекрецивающимися бревнами, резными наверху решетками и балкончиками, красивыми рядами зубцов и прорезных узоров, живописными крышами, то острыми и высокими, то низкими и плоскими, наконец, бесконечным разнообразием окон и дверей, окружен-

ных колонками, пилястрами, узорчатыми наличниками и навесами — и все это покрытое богатыми, прекрасно сложившимися красками.

Не иначе, как сюда, могу я, между прочим, отнести и „русскую избу“ г. Громова. Как национальная постройка, как образчик русского народного жилища, эта изба, конечно, забавна и карикатурна. Отроду русский народ не жил в таких элегантных, дорогих, лакированных, франтовски напомаженных домах, и никакая критика не могла бы беспощаднее утопить эту „лже-избу“, как русские плотники, строившие ее собственными руками, но по плану архитектора-рисовальщика. „Господи! — говорили они, — хоть бы одно такое бревнышко дали, так, кажется, им прожил бы припеваючи весь свой век, да еще с семейством!“ Итак, тут ровно никакой русской избы и жилья не было, и кто из иностранцев-воображал, что так именно и живет по деревням русский люд, был непростительно введен в грубейшее заблуждение. Но если видеть в этой, постройке лишь новейшую вариацию на старинные, в самом деле национальные

темы — то отчего же бы и не похвалить ее? Который-то глубокомысленный критик из „Отечественных записок“, удостоивший Вену своего посещения и великих философских соображений, подхвалявая вкривь и вкось всякую дрянь и посредственность и нападая на все то, что на всемирной выставке было даровитого и хорошего, счел тоже необходимым поразить всю силою своих остроумных перунов эту русскую избу. Этому молодцу понадобилось отличиться и над нею, но только он даже и издалека не уразумел, сколько было красивого и талантливое в этом домике, построенном из русских архитектурных мотивов; не понимал, что такие попытки нового творчества на старые темы хороши, что в этом нам отставать от других нечего, и чем более мы будем хлопотать о том, чтобы двигаться в архитектуре, опираясь на давнишние, коренные наши мотивы — тем лучше. Все пропорции этой постройки, ее ворота, двери, окна, размеры комнат, форма печей, все мотивы резьбы внутри и снаружи, по большей части взятые (по нынешней очень хорошей моде) с вышивок и полотенец, —

прекрасны и элегантны.

Но что касается до блеска и бесконечной оригинальности, то первое место между всеми постройками в парке, вокруг главного здания выставки, заняли восточные здания: персидский дворец с фасадом, усеянным миллионами стеклышек, расположенных узорами как персидский ковер: стена эта блистала словно колоссальная бриллиантовая звезда Льва и Солнца, превратившаяся в архитектурные формы; турецкий фонтан Ахмета, целиком перенесенный сюда с константинопольской площади, с широкими нависшими кровлями и золотыми решетками около мраморных резных бассейнов; турецкий дом, весь в затканых коврах и уставленный всюду кругом широкими узорчатыми диванами; японский базар на открытом воздухе с микроскопическими садиками, мостиками, павильонами, бронзовыми драконами и змеями, и, наконец, бамбуковым буддийским храмиком со священными барабанами и музыкальными инструментами; мароккский чудный домик, с комнатками, капельными, как каютки на пароходе, но полными всех сталактитовых, рас-

цветенных золотом и красками, роскошнейших красот мавританской архитектуры.

Но крупнее и грациознее всех, настоящим перлом архитектурного Востока явился на выставке — дворец египетского хедива и, с ним в связи, целая каирская мечеть, целиком скопированная здесь с беспримерным тщанием и верностью. Все, что только есть самого невообразимо прелестного в арабской архитектуре, — ее купола в виде фески, изящно надвинутой на лоб и испещренной звездчатыми узорами; стройные минареты со сквозными мраморными перилами; сетчатые окна, словно широкие клетки, выставившиеся наружу; круглящиеся подковы окон и дверей; глубокие дворики с группами раскинувшейся южной зелени и фонтанами; гаремы, все в цветном свете, упавшем на ковры и диваны из высокого купола с прорезными в стене разноцветными розетками окон; открытая галерея на колонках; наконец, сама мечеть со стенами из разноцветных полос и кончающаяся вверху, над рядами священных ламп под арками, бесчисленными надписями из корана и бесчисленными орнаментами из цветов и

звезд внутри закругляющейся шапочки купола, — все это было передано здесь с таким совершенством, с каким у нас редко строятся даже соборы и монументы, назначенные жить сотни лет, все это стояло такой красотой, таким чудом формы и нежнейших, тончайших линий, что с ним не могло сравниться на выставке никакое другое архитектурное создание старого или нового времени.

Даже и на парижской выставке 1867 года, безмерно богатой образцами высшего и совершеннейшего художества, арабский дворец с его мечетью был бы одним из поразительнейших — не по величине, не по размерам — нет, а по красоте и бесконечно глубокому вкусу произведений человеческого творчества.

III

Какую роль нынче играет расположение предметов на выставках. — Что доказывает присутствие красоты и фантазии в этом расположении

Нет, говорил я себе, переглядывая одну за другой залы всемирной выставки, — нет, ретрограды теперь еще не одолели, и не на их улице покуда праздник. Франция еще не погибла, она все еще сидит на великом своем престоле. Пускай злая и завистливая старуха, английская «Times», хоть всякий день продолжает печатать по сто столбцов о том, как эта Франция, которая так давно у ней торчит бельмом на глазу, навеки побита и уничтожена, и ей только остается поскорее уходить со сцены, уступив место другим, более здоровым и свежим народностям; пускай немецкие лжепатриоты трубят ту же песню; пускай наши славянофильские Соломоны толкуют друг

другу всласть о погибели западной, совсем изжившейся и износившейся расы, я бы всех их привел на нынешнюю всемирную выставку и показал им, что за роль там играет Франция. Смотрите, сказал бы я им, вот она, та Франция, которая погибла и сослана вами, как дрянная калека, в богадельню. Видите вы все это безмерное богатство, эти горы промышленных сокровищ, эти великолепные ряды художественных, чудных созданий? Понимаете вы, какая сила и ширина, какое могучее творчество и неистощимая изобретательность, какой все более и болеедвигающийся вперед талант горят в груди у этого народа? Нет, нет, так не погибают народы.

Пять миллиардов, уплаченных победителю точно шутя, две кровавейшие войны, шедшие по пятам одна за другою, все гасительные подвиги ретроградов, предпринятые в продолжение долгих лет на то, чтобы отравить и обезнервить великолепную французскую натуру, не способны были уменьшить беспредельное народное богатство и затушить столько же беспредельную энергию и жизненность народную. Ни на одну йоту не

убавилась неугомная предприимчивость и не иссяк поток огненного творчества, великий почин создания. Другие считают этот народ основательно затоптанным, уже надежно сброшенным в грязь, а он себе идет да идет вперед, он себе роет и пробивает новые тропинки, он пролагает на каждом шагу новые пути, разметывая по дороге, как негодный сор, как отсталых калек, всех домашних врагов своих, черных — длинно-кафтанников, и белых — золотомундирников. Посмотрите на нынешний Париж, на нынешнюю Францию. Могучее, чем когда-нибудь, поднимается здоровая народная волна и с удесятенною силой идет битва против предрассудка и подгнивших авторитетов. Женщина перестает быть там покорною рабой монастырского зачумляющего воспитания; она тоже, бросив в сторону поглощавшие ее домашние и светские и любовные мелочи, начинает выступать, с просветленной головой, на арену общей борьбы и движения. Потoki таланта и страсти кипят в бесчисленных журналах, с каждым днем все лишь размножающихся и стоящих настороже верными, указующими

маяками. Человечность нарастает, но вместе с нею и непримиримая ненависть ко всему, что пытается тянуть назад и вздевать колодки — это ли погибель, это ли понижение народной жизни? Нет, Франция все еще прежняя, великая и передовая масса людская, и ни одна еще ее мышца не ослабела и не замолчала. И посмотрите, как по-своему, на свой собственный лад и собственною рукою справляется этот народ со всяким своим делом. Пускай ему представится какое-то обстоятельство, прежде не попадавшееся, пускай вдруг очутится у него поперек дороги какое-то новое, небывавшее прежде у него бревно — он мигом бросается туда, и усилиями железной энергии справляется с ним, но справляется по-новому, по-небывалому, не поворачивая головы ни к каким старым примерам и нища там себе ни наставления, ни совета. И орудия, и способы действия, и манера справляться — все это каждый раз новые, продиктованные неистощимою силою творчества и создания. Франция не погибла, она ни на единую ступень не сошла ниже прежнего, и венская выставка вышла точно всемирное

торжество, нарочно выдуманное и устроенное для того, чтобы во всей ослепительности выказалось все величие этой европейской учительницы.

Да, учительницы. Это не я один говорю, это много раз повторяли прежде, и новый еще раз повторили теперь, по поводу нынешней выставки, и англичане, и немцы, всего более чувствующие себя ей обязанными. Кто выдумал всемирные выставки, у кого раньше всех блеснула в голове эта идея? Первая всемирная выставка была английская, но сами же англичане никогда не скрывали ни от себя, ни от других, что первые подумали о ней французы конца прошлого и начала нынешнего века. Три четверти столетия тому назад французы вздумали устроить всемирную выставку, где должна была воздвигнуться колоссальная картина искусств, наук, исторической жизни, всяческого творчества и домашнего быта народов земного шара. Но, как не раз случалось с Францией в ее начинаниях, эта грандиозная попытка не совсем удалась при рождении на свет, а новую мысль перехватили и осуществили другие: англичане.

Потом, когда начались, наконец, эти всемирные выставки, кто, среди громадной пользы, доставленной каждым отдельным народом всем другим, — кто доставил этой пользы более всех остальных? Все та же Франция. Начиная с 1851 года можно, по признанию лучших и серьезнейших умов Англии и Германии (не говоря о самой Франции), начинать счет новой эры в промышленности и художественном творчестве главнейших европейских народов: так много пришлось перенимать у Франции, так много переустройства у себя дома в промышленных и художественных учреждениях, школах, нравах, деятельности. Конечно, свет не на Франции клином сошелся, и не достались же ей одной в удел, вроде какой-то монополии, талант и творчество; она тоже, в свою очередь, получала громадную долю пользы от узанных ею созданий других наций; но у нее вечно была опережающая всех способность — тотчас же пустить в оборот новый материал и добыть из него столько процентов, сколько навряд ли извлекают другие.

И во-первых, чтобы начать хоть с малень-

кого конца, Франция научила Европу тому, с какою стройностью и красотой должны являться, на глаза всем, предметы, в том или другом отношении примечательные. Она научила, как можно и должно расставлять, раскладывать и развешивать массы предметов, назначенных для зрелища народных масс. Еще в прошлом столетии, в блестящих галереях парижского Пале-Рояля началось это учение: в Париж ведь целый свет ехал тогда любоваться и тратить деньги. И вот блеску и красоте внешней обстановки стали учиться у французов сначала англичане, а потом немцы. Франция мало-помалу выдрессировала другие нации, и европейские выставки превратились во что-то элегантное и красивое, начиная от базаров промышленности и от громадных магазинов, где из-за зеркальных окон с ворота величиною глядят тысячные шали, ковры, люстры, бриллианты и кружева, и до маленьких лавчонок, где сквозь маленькие рамы, выглядывают гирлянды нитяных мотков, пуговиц и стеариновых свечей. Впоследствии, когда приспело время всемирных выставок, Франция опять взяла указку в

руки и стала опять учить, как надо постоянно во всем быть элегантным, стройным и красивым, от самых громадных групп и до самых маленьких пучков и связок, как не надо ничем пренебрегать, а напротив, на все обращать внимание, все соображать и улаживать, и постоянно думать о том, как бы подействовать на художественную струнку в каждом человеке. Вот в этом-то отношении парижская выставка 1867 года была истинным chef d'oeuvre'ом, а венская, нынешняя, тем и значительна, что последовала чудесному примеру и доказала, что французские уроки пошли Европе впрок.

Как! — воскликнут многие, — да стоит ли говорить о такой мелочи, как раскладывание, расставление и развешивание товаров! Но дело в том, что совершенен каждый предмет только тогда, когда доходит до степени изящества, художественности, и нынешние люди понимают это в такой степени, что высшею наградой в любой группе явились не «диплом за достоинство», не «медаль за достоинство» или «за усовершенствование», наконец, даже не сам «почетный диплом» (это бы-

ли награды сравнительно низшие), а везде и во всем — медаль «за художественность». Многие у нас еще этого не только не оценивают, но даже не понимают, даже знать не хотят, и вот отчего очень часто можно было видеть в разных местах русского отдела то же самое, что и в американском (ведь американцы тоже покуда порядочные прозаики): превосходные естественные или промышленные материалы, но до того безвкусные или до того безвкусно или неуклюже представленные, что никакое внимание не способно на них остановиться и увидеть в них предметы, достойные современной жизни. Нужно, чтобы чья-то другая, более художественная и взрослая, рука прошла по ним и дала им окончательную форму или выставила их в настоящем свете. Какой именно облик и какая форма представления будет у предметов, у каждого в отдельности или группами — это не все равно, это не такое условие, через которое можно безнаказанно перескочить.

Есть еще пропасть людей, которые воображают, что нужно быть изящным только в музеях, в картинах и статуях, в громадных собо-

рах, наконец, во всем исключительном, особенном, а что касается до остального, то можно расправляться как ни попало — дескать, дело пустое и вздорное. Что может быть несчастнее и ограниченнее таких понятий! Нет, настоящее, цельное, здоровое в самом деле искусство существует уже лишь там, где потребность в изящных формах, в постоянной художественной внешности простерлась уже на все сотни тысяч вещей, ежедневно окружающих нашу жизнь. Народилось настоящее, не призрачное, народное искусство лишь там, где и лестница моя изящна, и комната, и стакан, и ложка, и чашка, и стол, и шкаф, и печка, и шандал, и так до последнего предмета: там уже, наверное, значительна будет и интересна, по мысли и форме, и архитектура, и вслед за нею и живопись, и скульптура. Где нет потребности в том, чтобы художественны были мелкие, общежитейские предметы, там и искусство растет еще на песке, не пустило еще настоящих корней; там оно покуда — аристократический гость, изящное препровождение времени привилегированных, исключительных индивидуу-

мов, иной раз талантливых и достойных всего нашего почтения, но горами отделенных — быть может, еще надолго — от массы народной. Они еще только блестящие выродки.

Поэтому-то всемирные выставки — громадные Jardins d'acclimatisation искусства и художественности, оспопрививательные заведения для спасения человечества от суши и ординарности, так долго наполнявших все внешние формы его ежедневной жизни.

Понимая такое значение нынешних выставок, нельзя не преклоняться с почтением перед Францией, которая с каждым днем все более обращается за помощью художника при совершении каждого промышленного своего дела. Там уже не выдумывают на фабриках и заводах кое-кто и кое-что, когда дело идет о создании или выборе форм; там нет даже и того, чтобы взять какого-нибудь беднягу юношу за несколько грошей и сделать его своим поставщиком любых рисунков или моделей. Там художники в почете, там они на высоком счету и в глубоком уважении, и их имя не прячется за фабричной маркой. Посмотрите французский каталог не только ху-

дожественный, но даже промышленный (оба они чрезвычайно полны, чрезвычайно обстоятельны): тут везде вы найдете списки всех «Collaborateurs» главного производителя — если он, например, архитектор, — и всех «Coopérateurs» главного производителя — если это будет фабрикант фаянсов и скульптур из обожженной глины или фабрикант серебряных, золотых, бронзовых, стеклянных, деревянных предметов, обоев, ковров и т. д. И этим «сотрудникам» выставка дает медали десятками, дюжинами — вот как высоко ценится теперь художник и художественная изобретательность. Чтобы привести один только, но едва ли не самый блестящий и поразительный пример того почета и уважения, про которые я только сейчас говорил, довольно будет указать вот на какой факт. Парижский фабрикант Дек прислал на венскую выставку изумительную коллекцию предметов из обожженной глины (*terres-cuites*) и вместе прислал туда же фаянсовую доску, очень изящно сочиненную, где столбцом отпечатаны в глине красками имена всех десяти «сотрудников», сочинивших или разрисо-

вавших предметы этой блистательной коллекции. В числе их есть даже имя одной женщины-художницы.

Люди, строившие выставку, воображали себе, что не будет там ничего важнее и величественнее их срединной ротонды и всего в ней помещенного. Этого, однакож, не случилось. Я уже говорил выше, что такое, в архитектурном отношении, эта прекрасная ротонда. Относительно всего там находившегося надо сказать то же самое: от начала и до конца почти все сплошь так-таки никуда не годилось. Мне кажется слишком неудачною и странною даже самая мысль поставить одно какое-то «главное» здание или отделение для каких-то «главных» произведений на таком состязании, где условия для всех должны быть равные, как для лошадей перед скачкой, и где устроители не должны подавать никакого своего мнения, ни за, ни против: не их дело судить и оценивать, на то есть судьи. Пожалуй, иные возразят, что ротонда была назначена не для лучших, а для крупнейших по формату предметов: но это неправда, потому что рядом с действительно очень рослыми (и

столько же неизящными) произведениями было тут много вещей, групп, товаров и витрин самых небольших размеров. Итак, это была зала для всего самого превосходного и примечательного, по мнению организаторов и архитекторов. Но на деле этого не вышло.

В ротонде поместились точно нарочно, чтобы засвидетельствовать дурной вкус директора выставки, барона Шварца, и двух главных архитекторов, австрийского — Газенаура и английского — Скотт-Россея, все самые неизящные и неудачные произведения целой выставки: всякие нелепые игрушки, вроде пирамид из мыла, неуклюжих колонн из гуттаперчи, какие-то шпигцы из свинца и стали, рогатые киоски со спиртом и духами, некрасивый большой фонтан с разными мифологическими фигурами посередине, безобразные башни с часами, громадные группы и статуи для двух швейцарских монументов, некрасивое столпотворение из несносных колоколов, модель полуклассической биржи для Брюсселя, плохие по наружности и звуку органы — и вот все в таком же роде. Исключение составляли выставка серебряных скульп-

турных вещей венского серебреника Германа, великолепная же группа, целый квартал, с горю величиной бронзовых статуй, отлитых на французском заводе Тьебо, киоск с шелковыми вышивками по салфеткам и платкам, на манер грузинских, пражского фабриканта Лёвенфельда, беседка с брокателями, попелинами и другими шерстяными материалами хемницкого фабриканта Вильгельма Фогеля, быть может, еще одна или две сколько-нибудь значительные выставки — вот и все. Какой крупный процент для громаднейшей в мире ротонды!

Фогель построил беседку очень оригинальную: в сущности это был просто куб, с колонками по углам, с куполом наверху, но любопытно было вот что: внизу, кругом каждого угла этого домика, шло по полукруглому большому налою, и тут положено было по громадной переплетенной книге, открытой для перелистывания каждого проходящего: всякий лист представлял какой-нибудь великолепный аршинный образчик шерстяной материи; выше же, в самой беседке, каждая сторона имела особое назначение и носила

особое название: на одной — материи в европейском вкусе, на другой — в азиатском, на третьей — назначенные для вывоза в далекие страны, на четвертой — смесь всяких мелких шерстяных производств, и все это подобранное и расположенное цветистыми и элегантными полосами.

Лавесьер сделал точно крепость какую-то из своих медных предметов, боковые башни были составлены из нескольких десятков крупных и мелких труб, поставленных стоймя: в середине над проходом, вместо купола, висел плоский медный котел; перила у подъемного будто бы мостика образованы были из пушек стоймя, и тут от одной до другой, вместо веревки или поручня, шел медный витой канат, какой употребляется на корабли и на подводные телеграфы. Вся постройка сделалась до крайности оригинальна.

Про скульптурные группы ротонды австрийские и французские я буду говорить впоследствии, когда дело дойдет собственно до скульптуры.

IV

Разные устройства на венской выставке 1873 года: австрийские, немецкие, французские, голландские и проч

Но если неудачна вышла ротонда со всем, что в ней находилось, то интерес начинается сейчас же за ее пределами, сейчас же у самых ее краев. С одной стороны, на юг, тянулась широкая и громадно высокая галерея, с сотнями ковров и материй в персидском, турецком и средневековом стиле, знаменитой венской фабрики Гааса. Одни из этих ковров и материй целыми саженьями повисли высоко вверху под потолком, словно паруса какие-то, другие — разноцветными потоками льются сверху вниз, в огромных стеклянных шкафах; третьи — наполняют целые площади по обеим сторонам направо и налево; наконец, еще иные выстилают ряд комнаток, в разных стилях, расположенных внизу. Здесь,

в этих бесконечно разнообразных и великолепных узорах, хорошо слышны результаты французских примеров, и выгода изучать до глубины все стили, для того, чтобы потом свободно делать свои и мастерски производить новые сочетания форм, красок и орнаментов.

По другую сторону ротонды, в pendant колоссальной австрийской выставке Гааса, в точно таком же поперечном крыле здания, поместился громадный шкаф, сажень в пять вышины и, может быть, в десять ширины, целый стеклянный дом, у которого по углам и в разных местах по фасаду стоят толстые колонны тёмнокрасного мрамора, вышиной с дерева; над ним мраморные карнизы, внизу мраморный пьедестал и ступени. Шкаф — выставка компании мраморщиков, а внутри его соединенная выставка всех северо-германских шелковых фабрикантов. Размеры этой выставки и шелковых полос ее — колоссальны, а краски и линии чрезвычайно изящны.

Потом, внутри двух главных длинных крыльев выставки, составляющих по бокам ротонды крест с двумя короткими крыльями — австрийским и прусским, про которые я толь-

ко что сказал, — идет множество изящных устройств и целых зданий: их всех и не перечислишь. Одно из лучших — пирамида с усеченным верхом, вся составленная из кувшинов, флажек, бутылей и глиняных кружек с пивом, водкой, ликерами и спиртом; наверху, со всех четырех сторон, арки из тех же кружек и кувшинов; внизу по углам золотые грифоны с поднятой лапой и высунутым языком, на вершине — такие же грифоны, и между ними — голландский герб, потому что это выставка амстердамского заводчика Вийнанда Фокинка. Другая красивая выставка — это огромный сталактитовый грот в бразильском отделе: тут и весь свод, и стены, и повисшие висяльки — все из хлопчатой бумаги, мастерски сложенной и разметанной и сверху покрытой там и сям слюдой; вышла настоящая фантастическая пещера из белых сверкающих кристаллов. Потом еще, в отделе Швейцарии, вдруг стоял фонтан, с потоками воды и льющимися во все стороны струями; все это было из длинных пучков расчесанного, удивительно гладкого и белого льна. В австрийском отделе четырехугольный киоск венского

серебреника Бахмана, сложенный из серебряных ложек, ножей и вилок, а сверху над пирамидальной кровелькой стоял павлин, у которого все тело и хвост были составлены из всяких серебряных вещей; все вместе образовало волшебный сияющий храм. Потом еще любопытно было посмотреть на внутреннее устройство земледельческих горных и соляных выставок, французских и австрийских: что тут было наделано из бочек, обвитых, вместо гирлянд и сияний, колосьями и снопами, как тут красивы были целые здания из земледельческих орудий, саженные узоры из сотен разнообразнейших горных инструментов и приборов, вся геометрия фигур, какие, кажется, только есть на свете, сталактитовые холмы и горы из глыб соли, наконец, громадные декорации и колонны из винных бутылей и фляг, из голов сахара и разноцветных минералов — к этому способны только люди, у которых есть глубокое художественное чувство форм и красок и изумительнейшее создавательное воображение.

V

Восточные отделы венской выставки и роль восточного элемента в нынешней европейской производительности

В числе созданий французского изобретения надо считать устройство выставок: турецкой, персидской и египетской. Во всех трех странах французские художники давно уже работают и изучают страну, и когда приходит время всемирных выставок, эти правительства тотчас же поручают своим гостям свои выставки. Сами они еще не умеют справиться с европейскими затеями, но наверное знают, что стоит только доверить дело, в котором не хотят отстать от других, старинным знакомцам, худо не будет. И действительно, всякий раз выходит самая чудесная, самая живописная картина восточных стран, во всем их блеске. Всякий, кто был в 1867 году в Париже, припомнит, до какой степени были

хороши, по устройству, все три выставки эти: турецкая, персидская и египетская, и с каким удивительным вкусом и тонким чувством были разложены великолепные восточные сокровища, эти ковры, шали, костюмы, транспарантные материи, затканые серебром и золотом, глиняные сосуды чудесных форм, перламутровые табуреты и столы, чубуки и оружие. Нынче французские художники создали не менее красивые и совершенно новые сочетания и группы из таких же вещей.

Так, например, Турция, которой было отведено очень значительное помещение (кажется, гораздо более русского), представляла залу точно внутри живого леса. По обеим продольным стенам все колонки у окон были окружены растениями, а наверху, под сводом, от них свешивались вниз снопы листьев и древесных гроздий. Входные двери, тройными арками в несколько сажен вышиною, были увешены сотнями ковров всех величин и цветов, и среди этой необыкновенно изящной галереи шли рядами все предметы турецкого обихода и производства. Тут были и костюмы разнообразных турецких провинций (надетые на

прекрасные манекены, изображающие людей всех сословий), и восточные экипажи, и кайки, и великолепное шитье шелком и золотом, и оружие, и сосуды, и деревянная утварь, и золотое кружево — все это еще не тронутое европейскими переделками и чрезвычайно живописное.

Нечто подобное создано и в египетском отделе; общая декорация была и тут чрезвычайно оригинальна. Центром всего был портрет хедива, во весь рост. Направо и налево выстроились стены из великолепных арабских шкафов и сундуков с инкрустациями — все предметы высшего художественного достоинства, покрытые звездами, розетками и всякими лабиринтами из перламутра и серебра; вокруг, полукругом, целые горы сосудов, орудий, опахал и оружия, а в середине прямо против портрета — громаднейший сноп из всевозможных питательных растений Египта, и кругом него еще более громадная клумба из тамошних же трав, кустарников и плодов. Прибавьте к этому, что среди предметов восточной роскоши и обихода тут же поместились, в отделах Турции и Египта,

рельефные планы Константинополя, Суэцкого канала, Иерусалима, модель мечети Омара, стоящей на месте великого иерусалимского храма, — и судите потом сами: живописны ли и интересны ли были эти выставки?

Выставки китайская и японская не представляли нынче ничего замечательного по внешнему расположению, но масса присланного была громадна. Еще никогда эти обе страны не привозили в Европу такого огромного количества ваз фарфоровых и бронзовых, начиная от самых огромных размеров, гораздо более роста человеческого, и до самых миниатюрных; потом лакированных подносов, ширм, шкафов, столов, опахал, стеклянных и фарфоровых сосудов удивительной тонкости; наконец, материй, покрытых уродливыми рисунками, но в великолепнейших красках. И что же? Вкус к восточным вещам (быть может, всего более к японским и китайским) возрос в последние годы до такой степени и мода на них сделалась до того сильна, что в короткое время почти решительно все китайское и японское было на венской выставке распродано, и комиссары этих двух

стран должны были требовать из своего отечества новых транспортов.

Выставка индийская также не представляла в своем внешнем устройстве ничего замечательного и изящного и, сверх того, значительно уступала в роскоши и многочисленности предметов подобным же отделам на всемирных выставках: лондонской 1862 года и парижской 1867 года. Но все-таки и тут было несколько великолепных ковров, висевших над залом словно громадные наметы древних индийских царей, тут были затканые золотом и серебром материи, с узорами и бахромами, идущими по рисункам своим в глубь веков; тут была многочисленная коллекция индийских чалм, тиар и повязок на голову, употребляемых, даже до сих пор, и раджой, и его гаремом, и простым людом; тут были опахала из бычьих хвостов, с богатой и колоссальной золотой рукоятью, серебряные ножки от диванов и кроватей, с инкрустированным золотом, множество серебряных ваз с чернью, великолепнейших форм, женские браслеты на руки и на ноги, толще и тяжелее всяких колодок, деревянная мебель с удивитель-

тельной тончайшей резьбой, представляющей целые цветники всевозможных индийских цветов, переплетающихся чашечками и листьями, шкатулки и сундуки со врезною слоновой костью, наконец, целый базар деревянных вещей и утвари, сильно напоминающих по формам и краскам наши русские народные деревянные вещи.

В числе восточных выставок очень значительную роль играла также превосходная коллекция яванских и батавских вещей в нидерландском отделе. Тканые и печатные материи, плетеные корзины из разной древесины и растительных фибр, красивые рогожи, оружие, деревянная и глиняная посуда — все это составляло собрание, в высокой степени изящное и достойное изучения.

Именно изучения. Многие у нас еще того не подозревают, что по части художественно-ремесленных производств Западная Европа в очень многих случаях не побоялась теперь пойти в науку к Востоку и не нашла тут ничего постыдного для себя. Чем выше и чем образованнее тот или другой западный народ, тем более он понимает необходимость

учиться, и потому учиться у всех веков и у всех народов. Везде уже теперь стоят музеи, отведенные под предметы художественно-промышленного производства, своего собственного, национального, а также и чужеземного, и вот именно поэтому-то целые коллекции подобного рода поместились в особом отделе нынешней венской выставки. Церковные вещи, средневековые и эпохи Возрождения, реликварии, кресты, евангелия, потиры, серебряные и золотые здания, в виде соборов, для хранения мощей или причастия, митры, цепи, жезлы, статуйки, образа, собранные из бесчисленных церквей и европейских монастырей и музеев, наполняют одно крыло здания, отведенного для этого рода выставки, тогда как другое крыло занято народным узорчатым тканьем и плетеньем, грубыми, но красивыми вышивками шведских, датских, чешских и венгерских крестьян, изящными кружевами сицилийского простонародья, серьгами и перстнями, браслетами, шерстяными, узорчатыми цветными перчатками, рубахами, коврами и оригинальной посудой всех этих и многих других национальностей.

Современное европейское искусство обратило, наконец, свое внимание на все национальное, и извлекает оттуда огромную, существенную пользу для новых своих созданий: оно продолжает, таким образом, порванную было одно время аристократическим непониманием и лжеклассическим невежеством национальную традицию. Везде вы увидите теперь возвращение к национальным формам, каждая отдельная страна ждет себе самой громадной помощи от богатых национальных музеев и не задумывается сажать в них тысячи. Но рядом с этим сильным, благодетельным влиянием действует нынче в Европе еще другое необыкновенно могучее влияние — влияние Востока. В Германии это влияние будет, пожалуй, несколько послабее, кроме Австрии, которая далеко опередила остальную Германию во всем промышленно-художественном, и опять-таки вследствие тех самых влияний и стремлений, какие действуют во Франции и Англии; но зато в Англии и Франции оно поразительно на каждом шагу и высказывается с самою решительною силой.

Взгляните на их бронзы, эмали, золотые и серебряные вещи, предметы из стекла, обожженной глины — везде вы найдете формы и сочетания китайские, индийские, японские, персидские. Кто послабее — повторяет эти чужие формы и краски, только старается достигнуть их оригинальности, мастерства производства и чудных красок; кто сильнее, кто окреп уже в этом учении, кто проделал всю школу и сам достиг технического совершенства — бросает копирование и устремляется вперед, творит новые создания и формы. Взгляните на фарфоровые и фаянсовые выставки Минтона, Копленда, ворчестерской королевской фабрики, Колинно, Дека, прибавьте сюда стеклянные вещи Брокара, бронзовые Барбедьена, серебряные и вообще металлические Кристофля — и вы найдете тут громадные собрания ваз, сосудов, тарелок и блюд, чаш, групп и фигур, всевозможных восточных форм, величин и красок с японскими драконами, зверями и чудовищами, карабкающимися вместо ручек на верхний борт, с китайскими и персидскими розами, камелиями и лилиями на брюшках, или днах и горлыш-

ках; вы увидите врезную по золоту эмаль, занимающую огромные площади, которая в тонкости работы и удивительных сочетаниях цветов ничем не уступит совершеннейшим производствам древнего Востока, до сих пор считавшимся неподражаемыми. Взгляните на ковры королевской нидерландской мануфактуры (Deventer), покрывающие по целой стене каждый; взгляните на нидерландские перламутровые, с живописью масляными красками, картины по черному фону, на подносах и ширмах, поразительные удивительным подбором цветов и оттенков, необыкновенно художественно передающих вечерние и солнечные освещения в пейзажах и картинах: ведь они все обязаны своим происхождением батавским и яванским образцам; взгляните на колоссальные ковры английские и австрийские: ведь они прямо исходят из образцов индийских и персидских. Француз Коллино выстроил даже из великолепного цветного фаянса целый павильон в персидском стиле, высокий, большой, с широкими пролетами вместо окон и весь усеянный бесподобнейшей персидской орнаментистикой

[3].

VI

Европейский почин в создании современных художественно- промышленных предметов. — Роль Франции. — Барбедьен, Кристофль, Дек

К числу копий и подражаний в чужом стиле я отношу очень многое. Например, все производство знаменитой флорентийской фаянсовой фабрики маркиза Джинори: тут технического мастерства и внешнего, хотя немножко однообразного, изящества — бездна, но все это лишь более или менее близкое повторение средневекового или итальянского производства времен Возрождения и Рафаэля. Все тут чужое, нигде ни единого слова своего, нового. Сюда же я отношу и весь знаменитый, изящный, элегантный по краскам и формам, но все только живущий старыми преданиями богемский цветной хрусталь, не

производящий ничего нового. Сюда же я отношу многое другое еще из числа знаменитых нынче европейских производств. Но выше всего этого я считаю то, что современное художественно-промышленное производство создает самостоятельного, собственно своего, нового. Сюда принадлежат громадные массы вещей, столь многочисленные, что перечислить их все нет, конечно, никакой возможности. Поэтому я принужден, в виде примеров, указать лишь на некоторые, самые примечательные.

Я укажу сначала на чрезвычайно изящные предметы из кожи, в соединении с золотом, серебром, эмалью и живописью, каких целые груды выставил венский фабрикант Август Клейн: тут и переплеты, и футляры, и рамки, и множество других крупных и мелких вещей ежедневного употребления. Все это почти всегда ново, самобытно и художественно. Потом я упомяну о золотых и мозаичных вещах, из микроскопических цветных камешков по черному фону, серьгах, брошках, браслетах, и проч., римского золотых дел мастера Кастеллани и некоторых его итальянских по-

следователей: тут все формы свои, разнообразие изумительное — это опять-таки красоты и создания нового нашего времени. Потом я укажу на парижского фабриканта Валена, который под названием «Nouveau genre de décorations des soieries pour décoration d'appartement» выставил целую палату обоев, до того поразительно хорошо рисованных и отпечатанных, что на расстоянии нескольких вершков думаешь, что это драгоценнейшие штофные, парчовые или шелковые материи; при этом рисунки, геометрические или цветочные, все самостоятельны: такого искусства и мастерства не знало ни одно предыдущее столетие, а мастерство это делает общедоступным, вводит в частную жизнь каждого то, что прежде могло быть доступно лишь немногим: Потом я укажу на подобные же обои, но уже с целыми картинами, парижских фабрикантов Верла и Делиня: обои эти деланы истинными художниками: сочетания цветов, медальоны среди орнаментов, перспектива тонов, удаляющееся небо или море, закат солнца, деревья — все это настоящие картины, только отпечатанные в тысячах эк-

земляров. Потом укажу на французские ковры и ковровые обои (tapisseries) Клемана, Гравье, Вальмеца и братьев Саландруз. Все они работают на своих фабриках при помощи целого полка художников (которые все поименованы у французов в их каталоге) и поэтому-то и могут выставлять, как свои произведения, истинные chef d'oeuvres'ы краски и линии. Всякий знает, до чего дошло нынче мастерство большой гобеленовской фабрики, удивительнейшие создания которой (оставляющие далеко за собою старинные гобелены) украшают Аполлонову галерею в Лувре: это ряд портретов старых французских художников времени Людовика XIV, le grand siècle, как называют его французы; каждый из великолепных портретов сделан тут с таким совершенством, что так и хочется побиться об заклад, что это масляные краски, а не ткань [4]

Такие фабрики иных частных людей навряд ли уступают теперь, в этом отношении, старинной исторически знаменитой королевской фабрике гобеленов: и, например, ковры с сюжетами из библейских картин Ораса Вер-

не, выставленные Вальмецом, до того превосходны, что трудно представить себе что-нибудь лучше. Потом я укажу на работы отличных резчиков из дерева: французских (например, Гере-братьев) и итальянских (например, Панджера-Безарель в Венеции, Дзанетти в Виченце и фабрики Гугенхейма в Венеции). У этих последних мастерство резьбы, тончайшей и изящнейшей, особливо в группах амуров и всяких фигур в рамах, карнизах, шкафах, спинках кроватей и т. д. — истинно изумительное.

К этим примерам замечательнейшего художественно-промышленного творчества можно было бы, и следовало бы, прибавить множество других еще, по части бронзы, стекла, обожженной глины и т. д. Особливо бронзовые и фаянсовые фабриканты поражают смелостью своих приемов и энергией своих попыток: нет, кажется, тех оттенков краски, нет тех сочетаний разнородных цветов, которых бы они ни пробовали на своих фигурах, группах конных, пеших, сидящих, лежащих, идущих, обнимающихся, дерущихся, читающих, молящихся, объясняющихся в любви.

Перед вами тянутся на выставке длинные, сплошные ряды каюток или домиков, где в каждом целая выставка: здесь прелестнейших фигур из красноватой бронзы; там новый ряд совершенно других, из зеленоватой бронзы; еще далее — из желтой, серебристой, матовой, глянцевой и т. д. до бесконечности. То же самое увидите на выставке предметов из фаянса или обожженной глины: вазы, фигуры, блюда, чаши, сосуды в стиле всех эпох, какие только, кажется, бывали когда-нибудь на свете, сменяются перед вами поминутно все новыми и новыми группами, каждая из них имеет свою специальность, преследует свою техническую задачу в употреблении краски, в побеждении трудной формы, в пробе стиля. Перечислить их здесь просто невозможно: слишком велика и разнообразна масса.

Но выше остальных товарищей своих опять стоят, во всех этих отношениях, выставки трех капитальных французских фирм: бронзы Барбедьена, серебряные и металлические вещи Кристофля и предметы из обожженной глины Дека. Многочисленные ху-

дожники, работающие на этих фабрикантов, мастерски умеют воспроизвести любой предмет своей специальности, в стиле древнем, классическом, средневековом, Возрождения или новом — до того мастерски, что величайшие знатоки иной раз, пожалуй, с трудом отличат оригинал от копии. Примеров довольно. Но, кроме того, они льют, чеканят, лепят, режут, оттискивают в формы, обжигают, разрисовывают красками также и создания своей собственной фантазии, свои большие статуи, свои маленькие фигурки и группы, свои вазы и люстры, свои канделябры и громадные металлические корзины для цветов на парадные обеды, свои фаянсовые тарелки, покрытые чудною живописью из птиц, цветов и растений, свои большие блюда с грудными великолепными изображениями трагической, рыдающей Антигоны, кроткой, умоляющей Эсфири в еврейском уборе, грозного Карла Великого, варварского ассирийского царя, свои громадные фарфоровые пластины (для покрытия стен), на которых с глубочайшим художественным чувством представлены целые исторические картины и сцены или сме-

лые, полные жизни фигурки бедного парижского оборвыша, девочки с вязанкой дров за спиной, идущей босыми своими ножками по снегу среди оголевшего леса, — и все это с таким совершенством, что они стоят во главе современного промышленного производства и занимают первое место на венской выставке.

VII

Европейское искусство

Центральная художественная зала. — Ленбах. — Винтергальтер. — Канон. — Пилоти. — Кабанель. — Вириц. — Кампгаузен. — Келлер. — Иерихау-Бауман. — де Кейзер. — Клеман. — Робер Флери.

Я уже говорил о том, как устроитель и распорядитель выставки, барон Шварц, придумал, вместе со своими двумя архитекторами, дать ей центр, чрево и голову, и собственно из-за этого выстроил, свою огромную ротонду. Когда речь дошла до художественного отделения, стоящего особым зданием, то эти же господа решили, что и здесь надо соорудить главный центр, чрево и голову вместе. Они так и сделали: они и здесь возвели, по середине дома, громадную залу, только на этот раз четырехугольную. Успех ее и результаты вышли точь-в-точь такие же, как у ротонды: в ней нет никакого склада, ни лада, и, вместе со всем, что в ней поставлено, она никуда не годится. Во-первых, я опять-таки спрошу, как и

по случаю ротонды: кто из устроителей имеет право наперед решать, которые произведения выше, которые ниже, которые следует выставлять в «почетной зале» и которые — в простой? Во-вторых, чтобы показать, что это за «почетная зала» и что за художественная глубочайшая премудрость присутствовала при ее наборе, довольно будет сказать, что в центре ее, — значит, в самом центре центра всего художественного всемирного отделения, — стояла — что бы вы думали, вот уж никто на свете никогда не отгадает — группа нашего соотечественника, г. Бродзкого «Последний день Помпеи», на которую, по ее крайней посредственности, у нас никто до сих пор не обращал никакого внимания (хотя она была выставлена много раз), и даже, кажется, ни одна рецензия не удостоила ее ни единой строки своей. Вот какой прекрасный был центр у центра всемирного искусства! Такова была нота, заданная этим характеристичным камертоном, все остальное так уже и шло в один шаг с этой нотой.

Войдя в «почетную залу» художественного отдела и повертываясь поочередно ко всем

стенам, оглядывая их сверху донизу, просто досадно и тошно становилось.

Вот что тут можно было увидеть прямо против входа: в высшей степени ординарный и даже неприятный по тону портрет императора австрийского — венского живописца Ленбаха, обыкновенно, впрочем, превосходного в своих портретах; в pendant к нему портрет императрицы, Винтергальтера, живописца всегда шикарного, но на нынешний раз потерявшего единственное свое достоинство: бойкость и элегантность. Среди этих двух, столько же официальных, сколько и неудачных портретов, поместилась большая картина венского живописца Канона, содержащая сюжет религиозный, очень оригинальный и даже интересный. Тут представлена «апофеоза» всех религий; ветхозаветную олицетворил Моисей, новозаветную — апостол Иоанн, католическую — папа, восточную — патриарх, протестантскую — немец-лютеранин и англичанин-евангелист. Все они сгруппированы в одно общее благочестивое целое и устремили глаза к словам Иоанна Богослова: «Любите друг друга», начертанным в

книге, которую держит лютеранин — комплимент германскому племени, само собой разумеется, первому в мире, в глазах каждого порядочного современного немца. Но, несмотря на все это, и на задачу, в самом деле, довольно человечную, и особенно удачную на всемирной выставке, и притом тотчас после такой варварской войны, — несмотря на это, картина все-таки пошловата по симметричному расположению фигур и выражению лиц, а по колориту — слишком посредственное подражание тициановским приемам. Если бы не знать по каталогу, что тут есть на картине вот такая кудрявая «апофеоза», просто всякий бы прошел мимо, даже и не заметивши картины, даром, что австрийский император в первые же дни выставки поспешил купить ее для государственного музея.

На другой стене, напротив, множество квадратных сажен, целую площадь, занимает колоссальнейшая (по формату) картина мюнхенского профессора Пилоти. «Пилоти! О, Пилоти!» восклицают немцы в безмерном энтузиазме и по целым часам наводят на нее свои очки, свернутые трубкой кулаки и бинокли.

Они, потрясая юными гривами или седыми лысынами, сверкают глазами, рассказывают друг другу про величие этой «общегерманской» картины и пишут про нее бесчисленные столбцы в своих газетах и книгах. Но для нас, не германцев, не чувствующих при этой картине патриотических вдохновений, картина Пилоти представляет зрелище несносное и некрасивое. Очень часто бывает между художниками (особенно так называемыми «историческими»), что у кого не хватает таланта и свободной творческой силы, тот, пригнувши голову, ныряет в доктринерство и оттуда выносит на свет те специи, которые должны подогреть и беречь чувство зрителей. К числу таких людей принадлежит и Пилоти. У него нет ни настоящего исторического смысла, ни истинного драматизма, и он пишет все только огромные машиницы, где присутствует мейерберовский элемент декоративности и внешности, но с потухшим огнем и шириною (иногда бывающими у Мейербера), и с беспощадною его же сушью, так целиком и выдвинувшеюся наружу. Кто видел и помнит его «Нерона перед пылающим

Римом», его «Сени у тела Валленштейна», его «Смерть Юлия Цезаря», его «Объявление смертного приговора Марии Стюарт», наконец, кто видел нынче в Вене его новую картину, навряд ли не согласится со мною. Новая картина написана на сюжет, отысканный у Тацита, конечно, после разговора с разными учеными, такими же доктринерами, как сам Пилоти. Она представляет древнегерманскую принцессу Туснельду, пленницу римских легионов, идущую с другими германками и германцами впереди колесницы победителя своего, Германика, как лучшая добыча, как завиднейшая драгоценность. Направо, на высоком балконе, сидит Тиверий со своими женами; с левой стороны картины, из глубины подвигается вперед триумфальное шествие победоносного принца, и шествие это открывается медведем, которого хохочущие солдаты волочат в цепях, вместе с бардами и пленниками германскими. Везде на переднем плане разбросаны германские красивые сосуды, поломанные арфы с порванными струнами, всякая утварь, сорванные с плеч одежды, и посреди всего этого, в самом центре картины,

появляется большое белое пятно: это сама Туснельда с своими женщинами, одетые в светлые одежды. Все дело состояло для Пилоти в том, чтобы изобразить, что «вот, дескать, какие мы всегда были с испокон века: нас бей, режь, колоти, жги, дави, а все ничего не поделаешь! Куда уж римляне мастера были по этой части — а все ведь понапрасну зубы себе поломали. И не то что мужчины у нас, даже и женщины-то были всегда такие, что просто — чудо! Вот, например, хоть бы Туснельда: в триумфальном марше, впереди Германика и мимо Тиверия, ведь как прошлась! — любо-дорого посмотреть! Никому не спустила, ни перед кем не спасовала. И вот отчего мы, дескать, всех, рано или поздно, а переросли и за пояс заткнули. Вот отчего старинные наши народные счеты с латинской расой перегнули-таки наконец на нашу сторону». Все это не мои выдумки, не моя фантазия: это рассуждения немцев, когда немножко прерывается их хлопанье в ладоши перед этой глубокой и гениальной немецкой картиной. Но, боже мой, что это за глубокость и гений тут присутствуют! Надо быть совершен-

но отуманенным ложным патриотизмом или забыть, что значат на свете вкус и изящество, чтобы выносить эти картонные фигуры, эти аффектированные модельные позы, это полнейшее отсутствие простоты и естественности и в особенности — эту нестерпимую напыщенность и надутость главного лица, самой Туснельды. Так и хочется сказать ей: «Да поставь ты хоть одну-то ногу и руку естественно, убери ты назад смешные брови и выдвинутую нижнюю губу, оставь ты всю эту позу и постановку немецкой актрисы, ломающей комедию в трагедии отечественной фабрикации!» Но немцы не замечают ни кривой надутости, ни вымученной фальши своих актрис; они им аплодируют на сцене и в картинах с теми восторгами, которые остальных людей повергают только в изумление.

Вот это две стены центральной залы. На третьей огромная картина: «Триумф Флоры» Кабанеля, придворного живописца и любимца второй империи. Этими словами все сказано. Розовое безвкусие, открытые груди, что-то цветочное, но не из настоящих, а из бумажных цветов, что-то напоминающее вместе и

балет, и лавочку парфюмера — вот какое впечатление производит эта картина, заказанная еще империей для Лувра и вся составленная из кордебалета на воздухе и в облаках, с развевающимися тюниками и множеством голых рук и ног, умеренно красивых. Четвертая стена чуть не вся занята одной картиной бельгийца Вирца. Размеры этой картины — мастодонтовские, а содержание и достоинство — букашкины. Этот Вирц (недавно умерший) всю свою жизнь провел в покрывании красками громадных кусков полотна, по его мнению, на манер Рубенса, и с тою же, как у этого гениального художника, энергией, силой и колоритностью.

В бельгийском промышленном отделе даже целая стена наполнена множеством больших и, надо сказать, превосходных фотографий со странных созданий Вирца, занимающих в Брюсселе большой отдельный музей. В натуре Вирца было в самом деле много широкого, грандиозного. Несмотря на свое ограниченное состояние, он никогда не хотел продавать своих картин (по большей части громадных), говоря, что искусство и художник долж-

ны быть независимы; под конец жизни он выстроил особый дом (в форме одного пестумского храма), поставил там все свои картины и завещал его отечеству. Заглавия картин у него очень часто самые удивительные: «Мысли и видения отрезанной, головы», «Голод, безумие и преступление», «Бунт ада против неба», «Поторопившееся погребение», «Последняя пушка», «Пушечное мясо в XIX веке» и т. д. Но у него было больше добрых и умных намерений, чем таланта, а у Рубенса ему удалось захватить лишь некоторые внешние приемы и краски, что-то напоминающее издали, как бледное эхо, его могучие удары кисти. Таким образом, все вместе у него — лишь непроходимая и скучная путаница громадных тел и драпировок, грубых, некрасивых, неколоритных и ни в каком отношении не интересных. Так как Вирц умер, и, конечно, никто от сих пор не станет хлопотать о нем и его картинах, то, вероятно, никогда более его произведения не появятся на выставках, не только всемирных, но и частных. А пока, громаднейший его холст, «Грехопадение», состоящий весь из бесконечного хаоса летящих и

падающих ангелов и, попеременно с ними, сатанинских мрачных фигур, пламенеющих в дыму, — только помог общему ничтожеству центральной залы.

Вокруг главных солистов этой залы, мною сейчас перечисленных, поместилось немало других еще произведений европейского искусства, картин и статуй, и ни одного между ними нет особенно талантливого. Немцы выставили тут два портрета, Фридриха II и Фридриха-Вильгельма, курфюрста бранденбургского, оба написанные дюссельдорфским профессором Кампгаузенем. Немцы бесконечно радуются на эти портреты, находят их совершенством, достойным всеобщего изучения и подражания. На наши же глаза, это виньетки из какой-нибудь «Иллюстрации», с совершенно условными лошадьми — оба монарха изображены верхом, — с человеческими фигурами только что солдатскими и лишенными всякой иной правды. Они выставили еще ужасную по бесталантности картину баденского художника Готфрида Келлера: «Нерон среди любовниц своих, смотрящий с платформы дворца на пожар Рима». Нерон тут, конеч-

но, недурен: он выставлен каким-то упитанным тельцом или разжиревшим кастратом, с лицом, необыкновенно похожим на принца Наполеона, но все остальное потонуло в красно-кастрюльном тоне. Датчане выставили посредственную картину своей прославленной профессорши, г-жи Иерихау-Бауман: «Спасшиеся от кораблекрушения»; бельгийцы — совершенно академичную картину старого стиля, когда-то знаменитого своего де Кейзера: «Карл V освобождает христианских невольников в Тунисе»; итальянцы — одну из деревяннейших и безвкуснейших картин своих — «Дождь Джованни Барбариго освобождает из заключения венгерскую королеву Марию»; наконец даже сами французы поставили тут несколько самых плохих вещей своих: казенную по-старинному, и вдобавок совершенно будто бы стертую, бледную, «Смерть Цезаря» Клемана и виньетку в больших размерах, без всякого исторического смысла, без трагедии, без глубины, без истинного выражения — «Последний день Коринфа» Робера Флери: последняя картина только в том и состоит, что где-то далеко, на пятом плане, въезжает вер-

хом маленькая фигурка консула Муммия, и зади него идет римское войско; спереди же несколько нагих гречанок, рвущих на себе в отчаянии волосы. Тут же странная картина Кабанеля, вздумавшего написать некую госпожу Пеншо с детьми (очевидно, французов) в флорентийских костюмах XIV века, да еще в тогдашнем бесцветном и лишенном всякого рельефа стиле: что за маскарад, что за уморительный каприз! Наконец, в этой же зале выставлена была (и притом очень невыгодно) картина г. Семирадского, вероятно, как представителя русской школы, вместе с г. Бродским, и несколько неудачных, незначительных, большей частью лжеклассических статуй — и вот таким-то манером составила главная, центральная, «почетная» зала художественного отделения всемирной выставки!

Нет, не здесь надо было искать истинного выражения современного европейского искусства. Для этого надо было уйти из «почетной залы», забыть о ней — и войти в настоящие залы художественной выставки.

VIII

Живопись. Французская школа. Реньо. — Нелли

Жакмар. — Бонна. —

Деларош. — Ипполит

Фландрен. — Перро. — Берн-

Белькур. — Проте. —

Бретон. — Антинья. —

Маршаль. — Бертон. —

Жером. — Мейсонье. —

Биланже. — Фишель. —

Жиро. — Мюллер. — Глез. —

Жиронд. — Лефеввр

По художеству Франция играла нынче в Вене такую же роль, как и по художественной промышленности: первую. Из официальных отчетов о присуждении премий мы уже знаем, какое значительное количество наград, сравнительно со всеми другими нациями, получили французы: 4764 экспонента по-

лучили 2800 наград, и, по словам французского министра торговли в официальном донесении его президенту республики о результатах венской выставки, целая четверть главных наград за промышленность (Grands diplômes d'honneur) присуждена Франции. Тут не об одной прочности товаров, должно быть, шла речь, тут надобно было, пожалуй, посмотреть на них с других сторон. У такого народа, как французский, не может не стоять на высокой степени искусство, но искусство не аристократическое, не потешное, не игрушечное, не декоративное, а то, которое служит глубоким общим потребностям и опирается прежде всего на многостороннее техническое и художественное развитие главного, низшего пласта народной массы.

Стоит еще, не заходя во французские галереи и музеи, только посмотреть на художественность, разлитую по всевозможным французским магазинам: стоит посмотреть хоть на грошевые французские иллюстрации, и даже народные листки, стоит посмотреть на то, как пишутся декорации в 23 парижских театрах, все это горячее, свежее, живое, пол-

ное фантазии и изобретательности, и вместе с тем мастерски владеющее формой, — чтобы тотчас же сказать себе: «Вот у этого народа так есть искусство, и оно не на песке стоит!» Магазины бронз и серебреников — это у них целые музеи скульптуры, которые каждый может рассматривать сколько хочет прямо с улицы, сквозь колоссальные зеркальные окна. Декорации, театральные занавесы, панорамы — это картины, всякий день стоящие перед глазами огромной народной массы, и она, незаметно для самой себя, всасывает тут художественные привычки и вкусы. Картины эти до того живо написаны, что иногда не знаешь, где начинается холст и где кончается действительность. Я приведу здесь один только пример, но изумительный. С декабря 1872 года в Париже толпы народа валят смотреть новую панораму, представляющую «Защиту Парижа против немецких армий», в конце 1870 года, и нечего удивляться всеобщему восторгу: трудно представить себе что-нибудь поразительнее. Дали гор, равнина, горящие здания, клубящийся, улетающий в небо дым — все это написано с совершенством изу-

мительным. Но удивительнее всего — внутренность ближайших бастионов и верков, которую зритель видит сверху форта Исси. Насыпные песочные валы, изрытые ядрами и бомбами, внутренность блиндажей, маленькие площадки, пролеты под наклоненными или упавшими бревнами, сквозь которые видны светящиеся желтоватым песком другие площадки, — просто обманывают глаз. В одном месте поставлена настоящая пушка на лафете, и вокруг — стена из земляных мешков, а подле — написанные пушки и мешки. И что же? В зале панорамы целый день идут уходящей и входящей толпы не то что споры, а самые горячие пари о том: что тут настоящее и что декорация. Действительно, смотришь и собственным глазам не веришь, даже зная, что тут есть рядом и оригинал, и копия. Декорацию писал Филиппото, и с ним человек 20 помощников. У народа, настолько приученного к художественности в предметах даже низшего, только что служебного разряда, плохое искусство немислимо: его бы тотчас засвистали и затоптали в грязь. Слишком много грозных судей поднялось бы про-

тив него.

Я помню свой первый приход во французский художественный отдел венской выставки. Еще при первом, самом быстром и поверхностном взгляде, в каждой зале слышалось присутствие таланта. Колоритные эффекты, мастерские группы и линии чудесной красоты отовсюду глядели со стен. Но одна картина, мимо которой я проходил, поразила меня как громом, и я принужден был остановиться. Она висела довольно высоко, и, несмотря на это — а может быть, даже благодаря этому — производила такое впечатление, словно ты увидел вдруг, через окно, сцену на площади или на улице. Громадный черный конь, с раздутыми ноздрями и огненными глазами, сердито наклоняет шею и передними ногами бьет в землю: он весь злоба и нетерпение, потому что его на всем ходу осадил всадник и не дает итти дальше, а всадник этот — маршал Прим, перед воротами Мадрида. Республиканская толпа восторженных испанцев с оружием и знаменами проходит мимо него, в фоне картины, приветствует своего героя и освободителя, а он снял шляпу и глубокими,

серьезными глазами провожает своих сподвижников. «Он приветствует свободу, — писал Реньо в письме к своему отцу, — и вместе — свое отечество, куда воротился уже не изгнанником, а почти владыкой». Поза его руки, могучим движением осаживающая жеребца, тяжелая забота в лице, владение собою и массой, усталость на мокром лбу — все это написано в великолепных красках, с таким огнем и силой, какие встретишь лишь в самых гениальных из всех европейских картин. Этот портрет — истинное дитя нашего времени, одно из самых глубоких и потрясающих явлений нового европейского искусства. Сюда вложил весь свой огонь, все свои верования, все свои надежды, все свои упования, все свои радости молодой Реньо, так рано погибший для искусства. А ведь только влагая всего себя в произведение, можно делать великие художественные создания; только такие и остаются значительными для грядущих времен. Реньо едва распрощался со школой, он сознавал весь свой талант, он был полон надежд и великолепнейших художественных планов, но неприятель стоял у ворот Парижа.

И вот Реньо бросил в сторону кисти, и Рим, и Испанию, отодвинул холст, и с ружьем пошел в бой. Но судьба его не пощадила, и в сражении под Бюзанвалем (19 января 1871 года) он пал под немецкими пулями. Многие ли из художников прежнего времени, старого завета, поступили бы так, как он, и вышли бы из своей ленивой цеховой жизни, чтобы рискнуть ею на пользу отечеству и политической деятельности? Конечно, много людей было тогда гораздо более ординарного калибра, которые во сто раз лучше Реньо поработали бы, всаживая штык и посылая пулю, и Франция была бы гораздо счастливее, если бы он в сражение не ходил, а сохранил ей великого художника; но пламенная его решимость показала, что это был за человек, какой огонь у него горел внутри. Франция оценила этого юношу, как одного из гениальнейших своих сыновей, оценила его только что распустившийся талант, его великое гражданское чувство, и в настоящее время ему ставят на общественные деньги монумент, над которым работают лучшие художники, его товарищи и поклонники. Много раз меня упрекали за то, что все

не по мне приходится большинство художников и что вместо того, чтобы хвалить, я всего чаще только нападаю. Теперь я сказал бы всем недовольным: А, вам угодно знать, каких я художников люблю, каких мне надо, каких я уважаю всеми силами души? Подите сюда, посмотрите на картины Реньо — вот кого я понимаю, вот каких мне художников нужно. Таких немного, но зато они весят на моих весах в тысячу раз больше, чем целые толпы самых распреславленных живописцев прежнего и нового времени, виртуозов внешности, ничтожных по содержанию. Вот один из художников нашего века, нового склада и закала, вот какие нужны для того, чтобы художественные создания перестали быть олимпийскими играми во славу формы и внешности и стали нашей потребой, нашей пищей, нашей радостью и утешеньем.

Другая картина Реньо, присланная им из Тангера (в Марокко), как обязательная картина римского стипендиата (*envoi de Rome*), в 1870 году, т. е. тоже незадолго до германского нашествия, полна, как портрет Прима, мысли и силы. Она изображает «Казнь без суда при

маврских королях в Гренаде». Тут представлен один из альгамбрских двориков, сияющий разноцветным блеском мавританской архитектуры, и, среди этих пылающих красок, зверовидный араб, наступив на тело казненного человека, валяющегося на мраморных ступенях, спокойно обтирает широкую свою саблю, конечно, готовый, пожалуй, еще целому людскому стаду рубить головы, руки, ноги, носы, уши — что прикажут. Человеческая кровь ручьями бежит из-под его ног, а ему какое дело — велено! Сила краски и выражения здесь, как и в предыдущей картине, громадна и обещала в Реньо одного из примечательнейших живописцев нашего времени. Одно разве можно было бы заметить против этой картины: колорит уже слишком ярок. Но сам Реньо сознавался, что тут он был введен в заблуждение почти отвесными ослепительными лучами солнца в его африканской мастерской. Заметьте одно: обе картины были ему внушены не отвлеченным рассуждением, а тем, что у него было перед глазами. Кончив классы свои в парижской художественной школе, Реньо путешествовал по Испании, и

тамошние впечатления были так сильны, что он не успокоился, пока не написал обе свои картины, одну из прошлой, другую из настоящей жизни Испании. Правда, в самой Испании его талант и могучая мысль слишком плохо были оценены, маршал Прим даже вообще не пожелал взять себе своего портрета, им же самим заказанного; он с неудовольствием и величайшей сухостью писал и говорил своему портретисту, что напрасно он его представил таким «неумытым и растрепанным». Реньо, в ответ на это, только взял да увез свою гениальную картину в Париж, и не ошибся, твердо веруя в инстинкты своей дорогой Франции: «Маршала Прима» тотчас же купили у него для люксембургской галереи, и тут, вместе с его «Гренадскою казнью», он принадлежит к числу высших созданий нового европейского искусства.

Кроме этих двух великолепных картин, на всемирной выставке были еще две превосходные акварели Реньо, представляющие внутренние виды Альгамбры: они также принадлежат люксембургскому музею.

После Реньо, французский художник, оста-

новивший все мое внимание, — была женщина. В нынешней Франции женщина играет важную роль на всех самых главных поприщах, и уже не как дилетантка, не как забавляющийся и балующий от праздности субъект, а как настоящий работник, везущий свою долю тяжести. Женщин-художниц во Франции теперь гораздо больше, чем во всех остальных странах Европы, это достаточно доказывает уже и каталог нынешней всемирной выставки. По части художества здесь явились произведения следующих европейских женщин: одной англичанки, одной венгерки, одной датчанки, двух русских, трех бельгиек (2 — по живописи, 1 — по скульптуре), четырех шведок, четырех голландок, пяти итальянок (4 — по живописи, 1 — по скульптуре), семи швейцарок (6 — по живописи, 1 — по скульптуре), семи немок (только по одной живописи) и девяти австриек (тоже только по живописи). Итого — произведения 44 женщин. В то же время французенок тут явилось 36 (35 — по живописи, 1 — по скульптуре). Заметьте еще, что в Вене не было ни одной картины знаменитой Розы Бонер. Цифра доволь-

но крупная: она достаточно говорит о значении художества во французской женской среде. Между этими женщинами, писавшими не только цветы и фрукты (с чего почти всегда начинают женщины), но и пейзажи, народные сцены, портреты, исторические картины, первое место занимает Нелли Жакмар (девица), приславшая в Вену десять портретов, истинно поразительных. Одна половина из них — женские, другая — мужские портреты, и, что всего любопытнее, мужские гораздо выше женских. Талант Нелли Жакмар сильный, энергический, совершенно мужской. Она удивительно схватывает типы и характеры, но это не мешает колориту ее быть великолепным, а рельефу — изумительным. Она передает самым различным образом тип старого солдата, маршала Канробера, и сладковатого, мечтательного и гнущегося как резинка министра Дюрюи, и продажного судьи Наполеона III, президента Бенуа-Шампи. Дамы и кавалеры — все это бомонд второй империи, все они тут, кто в шитых мундирах, кто в скромных сюртуках (однакоже, без сомнения, с ленточкой Почетного легиона в петличке), в

сотнях аршин бархата и кружев, в красных судебных рясах и тогах. Эти портреты, наверное, лучшие из всех французских нового времени, навряд ли уступят в чем-нибудь совершеннейшим портретам прочих школ нашего века.

Я сказал сейчас, что на выставке нет картин Розы Бонер. Но не одна она отсутствует: здесь нет еще картин многих других художников, и в том числе, между самыми характерными, Гюстава Доре и Гюстава Курбе. Первый, если и не слишком значительный художник по части живописи масляными красками, то все-таки примечателен по своеобразию и силе типов (стоит вспомнить его «Цыган», «Уличных музыкантов», «Монахов во время службы» — все картины в натуральную величину, бывшие на мюнхенской выставке 1869 года). Что касается Курбе, главы французских реалистов, то хотя он до крайности неровен и часто производит вещи незначительные или посредственные, но всегда своеобразные, и нельзя не жалеть о том, что целое собрание картин этого художника, бывшее в начале выставки в Вене, впоследствии

оттуда увезено по каким-то причинам, политическим или судебным, не имеющим ничего общего с искусством.

Как всегда на всевозможных выставках, своих и чужих, французы выставили огромное количество произведений (более 650 картин и около 200 скульптур), во всех родах, на темы древней, средней и новой истории, с классическими божествами и фигурами, с аллегориями, и со сценами из действительной жизни. Везде они удивляют огромным мастерством техники — результатом строгой и упрямой, неутомимой работы изучения. Кто бы это подумал! Французы-то, эти вертопрахи и пустые люди, по понятиям многих русских! И вдруг, прямо надо сказать, никто в Европе так строго и прилежно не учится нынче по части искусства, как французы! Но есть иные задачи, которые им вовсе не даются, несмотря на все хлопоты и старания: это сюжеты религиозные. В этом у них одна участь со всею остальной Европой. Целая масса французских художников с большой преданностью и вниманием постоянно занимается этим делом; на венской выставке у французов гораздо бо-

лее религиозных картин, чем у всех других наций, и «Специальная выставка города Парижа» почти исключительно состоит из картин на сюжеты религиозные: картины эти гораздо лучше остальных европейских подобного же содержания, и, однакоже, из этого все-таки ровно ничего не выходит. Тут везде присутствует благообразие, приличие, умение сочинять удовлетворительные позы, движения и складки — но вот и все. Сочинения эти, назначенные для запрестольных образов, настенных фресок, огромных оконных стекол и розет, ровно ничего никому не говорят и тотчас же вылетают из памяти. Даже лучшие между ними, например, «Подвиг св. Венсан де Поль» (заступившего место галерного каторжника) Леона Бонна, «Иоанн Креститель» Кабанеля, евангельские картины и эскизы Делароша — не что иное, как блестящие образчики французской виртуозности по части колорита, а композиции Ипполита Фландрена для церкви св. Северина и Сен Жермен де Прэ, как и все сочинения этого художника, красивы в линиях и складках, но сухи и лишены всякого душевного выражения.

Главная сила французов это — постижение настоящего времени и передача разнообразнейших сторон его с величайшей правдой и одушевлением, а потом подобная же передача событий из прежних периодов истории, событий иногда крупных, иногда мелких, но всегда ярко выставляющих эпоху и людей.

Само собою разумеется, что между современными событиями, всего более возбуждающими фантазию французских художников, первое место должна была играть последняя война, с ее трагическими сценами и щемящими эпизодами. Но как французская художественная администрация поступила в прошлом году, на годичной парижской выставке, по совету Тьера, так поступила она и теперь, когда дело зашло о венской всемирной выставке: она избегала всех сюжетов задира-тельных и неприятных для других наций, особенно для немцев, и удалила с выставки все картины и статуи, опасные в этом отношении. Остались только самые безвредные, относительно говоря «покойные, те, в которых не было уже пронзительного жала страсти и жгучих слез ненависти и негодования.

Но и уцелевшие для выставки, процеженные осторожной комиссией (тогда еще немцы стояли во французских провинциях), все еще наполняют душу глубоким состраданием и жалостью.

В числе французских картин, не попавших, кажется, за недостатком места, во французский художественный отдел и потому развешанных в красивой зале павильона для жюри, находилась одна небольшая картина, которой я обязан одним из лучших впечатлений выставки. Это „Ополченец 1870 года“ (Le mobilisé), симпатичное создание Перро. Глубокая зима царствует во всей картине. На земле лежит снег толстым пластом, деревья торчат в небе голыми крючками своих сучьев. Должно быть, тут не очень давно была схватка и уже пахнет трупами: вороны весело поскакивают по снегу, кое-где протоптанному ручейками и лужицами крови, а на переднем плане лежит, опрокинувшись на спину, молодой ополченец с пробитым виском. Его ноги зарылись в снегу, видно, с тех пор его тут порядочно напорошило: голова закатилась назад, глаза закрыты, а в правой руке так и за-

мер револьвер. Но он не один тут, в снежной пустыне, с воронами: его отыскала молодая жена, прибежавшая с маленьким ребенком на руках. Она, кажется, вот только сию минуту грохнулась над его телом, и даже не плачет. Но только как она ему глядит в лицо, как она тихонько подхватила и приподымает его голову с земли! А ребенок, соскользнувший у ней почти подмышку, ничего не понимает, какая тут трагедия идет, и веселыми глазами рассматривает блестящий снег. Как это все сделано в картине, какое глубокое чувство выражается в глазах бедной женщины! Вот где торжество нынешней французской школы, вот один из современных перлов на тему из новейшей жизни бедной, растерзанной Франции.

Другая сцена из последней войны — это очень маленькая, но в короткое время получившая величайшую известность картинка Берн-Белькура: „Пушечный выстрел“. На меня эта вещица производила всегда такое впечатление, как лучшие, талантливейшие военные сцены графа Льва Толстого, в его севастопольских воспоминаниях или в „Войне и ми-

ре“: такая же поразительная простота и реализм, такая же бесконечная правда и красота, такая же натура. Весь горизонт застлан серым туманом: день (или, точнее, начинающийся вечер) стоит насупленный, унылый; наперед огромная крепостная пушка парижских укреплений, только что выстрелившая, — и кругом военная прислуга, вытянув головы, высматривает сквозь дым, как пошло ядро. Все это крайне просто, несложно; но какие типы, какие выражения, какая история глядит тут во все глаза!

Еще одна военная картина, под названием: „1870 г.“, художника Проте. Тут представлено пустынное поле сражения, освещенное красноватым, тускнеющим отблеском солнца, спускающегося за горизонт; и в это время из-под группы убитых французов поднимается бедный солдат, только что очнувшийся от обморока. Первая его мысль — отечество, победа врага, знамя, которое надо спасти; и вот он, осторожно озираясь, высвобождает из-под усопших навеки товарищей их общее знамя. Тут вся его мысль, для этого он собрал последние силы, но и сил этих мало, глубокое физи-

ческое страдание написано на его измученном лице. Эта картина, тоже небольшая, как и обе предыдущие, чрезвычайно замечательна по прекрасному письму и по симпатичности выражения, вместе унылого и торжественного.

После сцен из трагической истории 1870 и 1871 годов я нашел чрезвычайно талантливыми многочисленные картины из простонародной французской жизни настоящего времени. На выставке нет картин представителя, так сказать, „крайней левой“ реализма, Курбе, и потому между ними первое место занимают сцены Бретона. Совершеннейшая из них: „Процессия по поводу жатвы“. Набожные буржуа несут балдахин, под которым идет, неся св. дары, сельский священник; впереди девушки в белых платьях, с мадонной на носилках и с цветами; позади — *monsieur le maire*, сельская и провинциальная знать, и полиция в треуголках, толкающая в бок и дающая зуботычину всякому, кто не соблюдает порядка. Вся эта компания, полная буржуазного самодовольствия и преданности заведенным обычаям, идет по желтым, колосся-

щимся полям, тяжело дышащим под горячим августовским зноем. Типы, фигуры, выражения лиц — все это принадлежит точно такой же „натуральной школе“, на какую, при ее появлении у нас в литературе и живописи, было столько ожесточенных нападков. У нас теперь все уже с ней помирились и к ней привыкли, во Франции — едва начинают привыкать. Но в Германии ее еще не выносят: она там кажется еще посягательством на „чистоту“ и „идеальность“ настоящего искусства, и вот почему обер-филистер между всеми немецкими художественными филистерами, некий критик Пехт, признает, правда, в своей книге о венской выставке, талантливость и мастерство Бретона (еще бы!), но находит, что даже издали нельзя сравнить его с немецкими живописцами народных сцен, Кнаузом, Вотье, Дефреггером, потому, дескать, что у него никогда нет ни одного человека, „примиряющего“ с тяготою и ограниченностью представленной жизни, ни одной приятной и изящной личности, ни единой девушки, ни одного ребенка, которые „вознаграждали“ бы нас за тупость и ординарность всех этих пошлых лич-

ностей: одним словом, тут выползли наружу точь-в-точь рассуждения прежних наших литературных филистеров, теперь что-то поприжавшихся и замолчавших. Кроме этой главной картины, на выставке есть еще несколько превосходных вещей того же Бретона, например „Сзыванье жниц“, где, кроме картины горячего вечера и трех жниц, идущих среди поля с рожью, прямо на зрителя лицом, просто поразительна по комизму фигура сельского сторожа, неуклюжего и важного, который соорудил трубу из сложенных рук своих и кричит во все горло, натужась и покраснев как рак, чтобы созвать работниц со всего поля. Сюда же я отнесу глубоко патетическую картину Антинья „Пожар“: тут бедный ремесленник, вскочив с нищенской своей постели, отчаянно зовет на помощь в слуховое окно, а жена его, тоже только что проснувшаяся, в ужасе будит детей на постели. Во всем, что есть самого простого и правдивого, новая французская школа всего ближе приходится родней нашей новой художественной и литературной русской школе, но только значительно превосходит ее мастерством работы.

Между чисто комическими произведениями этого рода можно указать на эльзасские картины Маршала, особенно его „Выбор служанки на рынке“: здесь уморителен строй довольно красивых, но тяжелых, неуклюжих деревенских девушек перед наемщиком, таким же, как они, тяжелым провинциалом в треуголке и с косичкой, а молодые парни расселись вокруг и хохочут, смотря на эту сцену бракованья; или еще на картинку Бертона „Цирюльница в Шатель-Гюйоне“, в Оверне. Молодая толстая бабенка усердно бреет на площади, среди деревни, бороду мужику, который, чтобы не терять драгоценного времени, читает газету, немного вывернувшись у нее из-под салфетки, а его товарищи, одни тут же смотрят, другие смеются; или, наконец, на великолепно написанную картину Мейсонье „Живописец вывесок“. Тут у него представлен преуморительный деревенский маляр, с пьяньким носом и щеками, который хохочет, показывая приятелю бочку, где он написал, на дне, вместо вывески, Бахуса. Все это только примеры, все это лишь небольшие образчики главных категорий французского искусства.

Исчислить подробнее всю громадную массу отдельных произведений, по большей части замечательно талантливых, мне кажется, не было бы никакой возможности.

После картин того рода, который составляет самую главную силу французского искусства и имеет самую богатую будущность, я перейду к картинам, представляющим исторические сцены. Здесь французы также стоят выше всех других, не потому только, что они лучше всех владеют нынешним рисунком и краской, а потому, что никто глубже их не вникает в историю. Немецкий художественный филистер Пехт упрекает их в том, что у них „еще более, чем у немцев, царствует смешение истории и жанра“; но он не понимает, несчастный, что в этом-то именно главная заслуга французов. Педантам и доктринерам старого пошиба все подай вещи с ярлыками: им немедленно надобно или „трагедию“, или „комедию“; смешивать противоположных (по их понятию) вещей не смей. Но французы давно уже выбросили за борт все эти старые глупости, и свободно, не слушаясь никаких правил, по-свойски справляются с любой за-

дачей и сюжетом. Зато они и внесли такие громадные новые богатства в списки того художества, которое твердо намерено двигаться вперед, а не зады повторять.

Самыми знаменитыми между нынешними французами, в этом роде, считаются обыкновенно Жером и Мейсонье. И действительно, по совершенству исполнения это одни из высших художников современной Европы; никто лучше их (даром что их картины очень небольшие, а у Мейсонье часто даже и вовсе миниатюрные) не схватывает всей типичности данной эпохи. „Гладиаторы“ Жерома — это одна из значительнейших страниц древней истории, переданных когда-либо художеством. Победоносный гладиатор, наступив ногою на побежденного противника, в предсмертном ужасе бьющегося под его пятой, поворотив голову свою, в громадном, рогатом шлеме, к публике, спрашивая: что, убивать этого человека или нет? — и тысячи свирепых физиономий наклонились к нему из всех этажей цирка; мужчины, женщины, с распаленными лицами и зверскими глазами, показывают ему опрокинутым вниз большим сво-

им пальцем: „Убей, убей!“. Это картина поразительная, страстная, захватывающая; таких не найдешь в музеях прежнего искусства трех последних столетий, вот того, что мы с пеленок привыкли считать великим и „классическим“.

Точно так же картина Мейсонье, под заглавием „1807 г.“, даром что не кончена вполне (художник не успел к выставке), живо переносит во времена первой империи. Наполеон I, верхом, стоит на холму со своим блестящим штабом из солдат, повышенных в маршалы; мимо него скачет в галоп, перед какой-то атакой, кирасирский полк, и ничто не может быть правдивее этих солдатских выражений на лицах, этого усердного и глупого крика, который точно слышишь из орущих ртов. Сколько истории улеглось на этих двух небольших холстиках, какие сближения сами собою идут в голову, когда стоишь перед ними и, переводя глаза с одного на другой, видишь, что на расстоянии почти 2000 лет везде на главных пунктах мира царствует, желанным, прославляемым гостем, все то же дикое безумство и безмерная свирепость. „Мечеть

Эль-Асанин в Каире“, Жерома (груда отрубленных голов у входной прелестной двери мечети, и тут же двое арабских часовых, в шлемах и кольчугах, равнодушно покуривающих трубку); „Маленький форпост большого авангарда“, Мейсонье (группы пеших егерей на каком-то наполеоновском походе в лесу), представляют тоже истинные страницы истории. Другие картины этих двух живописцев не содержат сцен, записанных в которых-нибудь народных летописях, а все-таки имеют глубокое историческое значение. Например, турок, которого усердно везут по Нилу, в красивой барке, черномазые рабы-гребцы, Жерома; его же араб, со страстью обнявший голову коня, издохшего от жары и истомы среди безбрежной песчаной пустыни; дуэль из-за карт, на шпагах, подле самого карточного стола, Мейсонье, и т. д.

После этих двух, самых главных, капитальнейших мастеров, идут другие художники, менее талантливые, но все-таки с замечательными картинами: Буланже, на холсте у которого черные кабилы, преследуемые французами, бегут, обеспамятев от страха, словно стадо

зверей, прямо на зрителя, и, подняв над головою ружья, мчатся в ров с вышины отвесных скал — картина поразительная; Фишель, представивший на крошечных холстах, но с удивительным совершенством, Добантона, работающего в своей лаборатории в Jardin des plantes, и Ласепада, пишущего в тихой комнате своей историю рыб; Жиро, в картине „Торговец невольницами“, изобразивший одну из возмутительнейших сцен знаменитой классической древности: истасканный, щеголеватый молодой римлянин сидит на платформе своего античного дома, откуда открывается богатый вид на Рим, и, равнодушно заложив ногу на ногу, вяло торгует у торговца, изгибающегося перед ним с подлым лицом и ухватками, красивых невольниц, а тем такая торговля еще в диковинку, и они, сколько могут, пробуют спрятаться в остатки своих одежд — картина неприятного синеватого тона, однако в общем недурная; потом еще Мюллер, картина которого „Ланжюине на трибуне, 2 июня 1793 года“ передает всю сумятицу и волнение громадного народного собрания депутатов, где вдруг оказался какой-то

„умеренный“, всем остальным ненавистный; и вот, во время его урезониваний, на него устремились со всех сторон враги, еще недавние его друзья и товарищи: одни грозят ему пистолетом, другие тащат его с кафедры, третьи велят ему замолчать. Наконец, кроме этих, есть еще множество других замечательных картин.

Одно только бросается во французском художественном отделе в глаза: почти полное отсутствие картин на сюжеты средневековые. Что за причина этому — и не сообразишь. Обыкновенно таких картин бывало у французов множество, очень сильно они всегда бывали привязаны к этому периоду истории; но, к удивлению, нынче ничего почти не оказалось в этом роде на венской выставке, а что и есть, то очень нехорошо или незначительно. Например, картина Кабанеля „Смерть Франчески ди Римини и ее любовника Паоло Малатесты“, по краске — пестра до нестерпимости, а по сочинению — относится к старинной мелодраматической школе (теперь уже давно французами брошенной): тут у него что ни движение — то какое-нибудь кривлянье и

вывертка, что ни лицо — то гримаса.

Наконец, к числу картин с историческим же сюжетом следует отнести очень оригинальное создание Глеза, под названием: „Человеческое безумие“. Тут по самой середине картины стоит во весь рост сам Глез, в старинном бархатном черном костюме, и, глядя зрителю прямо в лицо, показывает обеими руками: „А вот не угодно ли посмотреть, вот тут, тоже и мои картины, тоже и мои изображения человеческой истории!“ И позади него, словно какие-то монументальные барельефы и фрески, глядят сцены древних и новых периодов истории; времена разные, а результат везде все один и тот же: убийство, убийство и убийство: кого режут, кого вешают, кого жгут, кого гонят и мучат на тысячи ладов, а зачем, с какого повода? Почти всегда бог знает из-за каких нелепостей и непростительного помрачения рассудка. Глез уже и прежде писал картины в том же роде, например, знаменитый его „Позорный столб человечества“, где выставлены к столбу, как преступники, именно все те люди, которые более всего были благодетелями нашего рода, но их хватали, тира-

нили и замучивали на смерть сами же их соотечественники и современники. Глез, в этих картинах, истинный француз и сын нашего века, по глубокой, светлой мысли и по силе выражения, но картины его почти всегда не довольно хорошо написаны и нарисованы. У него добрых намерений гораздо больше, чем таланта. Однако же на этот раз, в виде исключения, сам Глез написан превосходно: он стоит словно живой и выходит из рамки.

После всего этого мне надо еще указать на целую категорию картин, придающих совершенно особенный блеск французскому художественному отделу. Это, во-первых, многочисленные портреты, во-вторых, столько же многочисленные этюды с натуры. И в тех и других французское искусство празднует великое свое торжество. Несмотря на нынешнее, повсюду, царство фотографии (чему тон и пример задала в свое время та же Франция), у французов никогда не прекращалась школа отличных портретистов, и на каждой выставке можно было всякий раз увидеть несколько примечательнейших созданий в этом роде. Не говоря уже о таких портретах, совершенно

выходящих из ряду вон, как, например, портреты Реньо (еще гораздо раньше своего „Маршала Прима“ он написал много превосходных портретов и в том числе портрет одной парижской красавицы, жены своего приятеля, во весь рост, в красном бархатном платье, который долго волновал весь художественный французский мир и так и прослыл „La dame en rouge“) — не говоря уже о них, не было ни одного сколько-нибудь примечательного французского живописца, „исторического“ или „жанриста“, который не оставил бы после себя нескольких хороших портретов. Деларош, Декан, Энгр, Ари Шеффер, Ипполит Фландрен, Курбе, десятки других еще, все писали портреты и — прекрасные. За заказами и за собственным желанием никогда дело не ставало. Поэтому и нынешняя всемирная выставка, представляющая результаты художественной деятельности за последние лет 5-10, не могла не собрать много отличных портретов французской школы. Я уже говорил про лучшие между ними — портреты Нелли Жакмар. Но было немало и других еще, большей частью портретов дамских, почти всегда во

весь рост, и надо признаться, что, несмотря на уродливые моды, навьючивающие на женщин чуть не целые версты атласа, бархата, кружев и груду фальшивых волос, французские живописцы находят возможность писать с бесконечным вкусом современную женскую красоту со всей элегантностью, грацией, пышностью или миловидностью нынешних француженок.

Этюды с живой природы были не менее блестящи и многочисленны, чем портреты, и, однакоже, послужили разным немецким филистерам специальной темой для обвинения современного французского искусства. Многим из этих почтенных господ казались чем-то возмутительным, достойным по крайней мере каторги и проскрипции, все те этюды, где женщины являлись нагими, а не закутанными в сто юбок, тог и хламид всякого сорта и наименования. Мало ли сколько было нынче у французов и одетых этюдов: например, разные „Итальянки“, „Египтянки“, „Дамы“, „Чтение книги в лесу“ (это последняя, преизящная по милому, типу и чудному освещению, картина Перро, того самого, который написал

„Ополченца“) и т. д., но филистеры молчали про всю эту половину, этюдов и с громким воплем и чуть не проклятием жаловались Европе на голую натуру Лефевров, Жирондов и т. д. Они уверяли, что порядочному отцу семейства просто стыд и срам вести жену или дочь во французские залы, такое тут глядит со всех стен растлевающее развратное чувство, так тут все пропитано погибшей нравственностью гнилой нынешней Франции. Да что вы, что вы такое городите? — замечали им другие, — а ваши же знаменитые антики, ваши полки греческих и римских богинь, на которых вы же сами велите всему юношеству, всему человечеству пялить глаза от самых молодых ногтей, а ваши прославленные, фигуры Ренессанса, это что такое? Это ли еще не голая натура, это ли еще не голые женщины, а главное — что за надобность такая читать анафему женской красоте и фарисейски, по-тартюфовски, прятать ее от глаз? — Нет, это совсем другое дело, отвечали немецкие филистеры: то классицизм, а в классицизме никогда не может быть ничего непристойного, ни соблазнительного. И филистеры про-

должали бить в набат. Но плохо их слушалась европейская публика, в том числе даже немецкая, и все отцы семейства преспокойно водили, в продолжение всех пяти месяцев выставки, дочерей и жен своих во французские художественные залы, где яркими звездами блистали „Сон Жирода“, „Спящая женщина“, „Истина“, „Стрекоза“ Лефеввра и т. д., все картины великолепнейшего колорита и красивейших форм, передававшие всю прелесть женского прелестного молодого тела.

IX

Живопись. Немецкие школы

Каульбах. — Макарт. — Густав Рихтер. — Фюрих. — Бендеман. — Гебгардт. — Мюллер. — Блаас. — Коллер. — Ангели. — Линден-Шмидт. — Хиддеман. — Макс Адам. — Кнаус. — Вотье. — Грюцнер. — Гизис. — Мейергейм. — Фридлендер. — Курицбауер. — Салентин. — Леоп. Мюллер. — Петтен-кофен. — Шен. — Пассини. — Фукс. — Лейбль. — Рамберг.

Первыми после французов идут, на художественной выставке, немцы. Немецкая школа живописи, бесспорно, — великая школа. Могло ли оно иначе и быть, когда вообще так велика даровитость германского племени, когда так громадно интеллектуальное развитие его народного гения, когда существует у него такое великое прошлое и такая длинная цепь художников, передающих один другому, из поколения в поколение, богатое наследство приобретенного мастерства и выработанной техники. Конечно, никто, кроме

самых отчаянных лжепатриотов, каких, вслед за последней войной, развелось в Германии пропасть (больше чем когда-нибудь их бывало во Франции), никто кроме них не согласится с теми писателями, которые уверяют современников, что Германия нынче всех переросла, так что, например, французское искусство совершенно и ровно ничего не стоит в сравнении с немецким. Ведь нынче пропасть оказалось немцев, которые твердо убеждены, что стоило им только одержать пушками и штыками ту или другую победу, и одним махом колеса все разом переверотилось, и чего только можно пожелать, что только вообразить себе самого чудного, самого превосходного, вдруг прилетело и уселось в Германии. Французское искусство — фривольно, вертопрашно, легкомысленно, а главное, лишено всякой сердечности и истины чувства. Кто, напротив, хочет видеть выражение противоположных качеств, всего, что только есть высокого и глубокого в человеческой натуре, должен лишь прийти в немецкое отделение выставки и растворить глаза. Такими рассуждениями было наполнено мно-

жество книг и журнальных статей. Конечно, все это могло годиться только для плохих немцев, тех, что вроде наших славянофилов, остальные зато люди могли только улыбаться на это, проходя сначала по немецким, а потом по французским художественным залам венской выставки. Но как бы ни было, все-таки нельзя не отдать справедливости многочисленным школам германского искусства. Школы эти значительны, полны крупных талантов и играют громадную роль в счету современного европейского художества. У каждой из этих школ есть свой особый отпечаток, физиономия, каждая преследует свои особые цели и самым блестящим образом добивается их осуществления. Про каждую, значит, надо говорить особо.

В своих критиках и обзорах немцы сильно жаловались, что на всемирной выставке не было произведений двух великих талантов их: Каульбаха и Макарта. Мне кажется, только одна половина этих жалоб справедлива — вторая. Пусть бы Каульбах и в самом деле выставил что-нибудь из обычных своих произведений — он ничего не прибавил бы к славе

и достоинству своих товарищей. Он уже давно остановился на одном месте и ни на единую черточку не идет вперед, даже в том одностороннем и совершенно условном направлении, которое составляет его исключительную принадлежность. Каульбах точно окаменел на одном месте: все позы, лица, движения и жесты вошли у него в чистую рутину, а так как ничего сколько-нибудь нового уже не исходит из-под его кисти и карандаша, то вся обычная его ненатуральность и придуманность, вся некрасивость и одинаковость его типов стали более и более резать каждому глаза и, наконец, просто надоели и опротивели. Все нынешнее лето в залах венского художественного общества был выставлен большой картон Каульбаха (опять «всемирно-исторический»!), под заглавием: «Нерон», но несмотря на художественное имя, когда-то очень громкое, залы эти мало посещались. Оно и понятно: стоило только взглянуть на массы фигур, деревянных, совершенно искусственных, лишенных какой бы то ни было правды и простоты, чтобы понять то отталкивающее впечатление, которое она должна бы-

ла произвести на первых посетителей, а эти, конечно, разнесли по всему городу известие о новом сокровище, вышедшем из мастерской упрямого и неисправимого великого человека. По заведенному раз навсегда для его «всемирных» картин порядку, Каульбах поставил свое главное лицо, Нерона, по середине холста, в глубине картины. Но что это за Нерон! Академическая фигура в венце, с условными каульбаховскими драпировками и чашей в поднятой руке; вокруг каульбаховские всегдашние женщины, столько же похожие на римлянок, как Каульбах на Апеллеса; в стороне наперед — апостол Павел, с видом совершенно немецкого профессора, с бесконечным лбом и педантской миной — движение руки и поза тоже совершенно условные; прочие фигуры — повторение в тысячный раз воинов, стариков, усиливающих работников, терзающихся мучеников и рвущих на себе волосы женщин, из множества разных каульбаховских картонов и фресок. Что же за польза была бы для немецкой школы, если бы все эти бездушные мумии старого покроя очутились на выставке среди той натуральности,

жизни, правды и простоты, которыми наполнены картины новейших немецких художников?

Вот Макарт — это другое дело. Его новые произведения сказали бы значительное слово среди остальной речи художественной Германии. Макарт — художник странный, точно недоделанный природой, а все-таки полный таланта и силы, поразительный, необыкновенный. Нечего бояться преувеличения, если скажешь, что это решительно первый колорист нашего века: переберите в своей памяти всех художников, прославившихся в этом отношении в течение XIX столетия, и вы согласитесь, что ни один не может с ним тягаться. Мало того: надо признаться, что для того, чтобы отыскать ему соперников, надо воротиться лет 300 назад и поискать между лучшими венецианцами самой сильной эпохи, какими-нибудь Тицианами, Паоло Веронезами и Тинторетами. У него краски сильны, глубоки и блестящи, почти как у них, материи сверкают и горят под солнечным освещением, тело круглится и дышит, как живое, небо глядит с вышины прозрачными голубыми массами,

солнце жжёт. Но все это у него подражание, и именно подражание старым итальянцам; так что он велик и силен только там, где представляет старинные итальянские типы и личности, материи и площади, Венецию и Флоренцию. Вся Европа была изумлена несколько лет тому назад его «Смертными грехами», объехавшими почти весь мир и всюду одинаково поразившими. Теперь пришлось изумляться и рукоплескать еще более: Макарт сделал громадные успехи, подвинулся львиным прыжком еще дальше вперед, когда выставил в венском «Künstlerhaus'e» свою новую картину: «Обожание Катерины Корнаро Венецией» («Venedig huldigt der Katharina Cornaro»). Чтобы показать, какой успех имела эта картина, довольно следующего факта: Макарт требовал за нее 80 000 флоринов, а куплена она, постояв всего несколько месяцев на выставке у художников, за 100 000 флоринов художественным торговцем, а этот уж наверное очень твердо знал, что скоро воротит все свои деньги, да еще с лихвой. И в самом деле, картина эта что-то совершенно необыкновенное. Величиной она будет гораздо больше «Пом-

пей» Брюллова, но в сто раз эффективнее ее. Еще издали, поднимаясь по лестнице «Künstlerhaus'a», увидав только верхнюю часть ее, сразу чувствуешь себя перед произведением капитальным, мастерским: так сильно впечатление удивительных, горящих огнем красок, чудесной гармонии цветов, жизненности и тельности тонов. Но чудесами краски у Макарта все и кончается. Самой картины у него и не спрашивайте; об этом он никогда не хлопотал и не заботился. Для него содержание, смысл, сюжет — все равно, что содержание, смысл, сюжет для сочинителя итальянской оперы. Он виртуоз своего дела, и больше ничего знать не хочет; не дотрагивайтесь до его картины рассудком, мыслью — боже вас сохрани — не то вся она тотчас же так и полетит вверх ногами. Во всей этой громадной машинище, в несколько сажен величинной, нет и тени здравого смысла. Выдумал ее и сочинил ее — ребенок, у которого в голове летают какие-то красивые, но еще совершенно смутные и безалаберные представления, не отыскавшие себе ни порядка, ни цели, ни направления. Макарт зачерпнул горячими

своими кистями в помертвевшее болото старой венецианской жизни, поднял оттуда несколько блестящих фигур, да так живьем и капнул их на свой холст. Никакого дальнейшего труда головы, никакой работы мысли, соображения он на себя не брал. А что за чепуха и безурядица от того произошла — просто уму непостижимо: но нынешнему чувству все это просто оскорбительно. Катерина Корнаро, прелестная молодая женщина в золотом дожском костюме (говорят, это портрет покойной жены Макарта, известной многими похождениями еще до свадьбы), сидит очень эффектно на троне, посреди картины; но для еще большего эффекта трон этот со своей эстрадой стоит (что за нелепость и небывальщина!) у самого края канала. А зачем? — затем только, чтобы были тут ступеньки, спускающиеся к воде, и край цветистой гондолы, и какой-то нелепый гондольер в красном платье. Посмотрите по другим сторонам — чего тут только нет, чего тут только не натискано и не насовано! И собаки, лежащие на ступенях, чтобы чем-нибудь пополнить место, и дети с игрушками, чтобы прервать монотонность

длинных юбок, и рыцари со знаменами, и арабы, и женщины с кувшинами на голове, и старики в восточных тюрбанах, и патриции в пурпурных тогах, и венецианки с раскрытой грудью, и солдаты с алебардами, и дамы в парчевых и штофных платьях, и музыканты, бог знает зачем вскарабкавшиеся со своей музыкой на такие вышины колонн, где им не удержаться и четверть секунды, не то что уж играть и петь! И вся-то эта беспорядочная гурьба стоит, сидит, протягивает руки, глаза и ноги, наклоняется, поднимается, глядит смиренно или в быстром движении — без малейшей цели и нужды. Точно видишь у себя перед глазами целое стадо блестящих павлинов и фазанов, великолепно играющих цветными хвостами на солнце, но бессмысленных и тупо глядящих! Картина Макарта создана для одних глаз: приди, смотри и любуйся, но, чур, чтобы в это время рассудок был на запоре! Как же не назвать художника, создающего такие вещи, странным выродком и недоноском природы? Так много таланта, и так мало смысла!

Однакоже, как бы то ни было, Макарт за-

нял бы, конечно, на немецкой выставке одно из главных мест. Такие картины, во-первых, сами по себе способны доставлять известное (хотя и чисто внешнее) удовольствие, а во-вторых, они должны непременно двигать вперед развитие колоритных сил и уменьшать у других художников.

Картин собственно «исторических» у немцев было мало, да все они были и нехороши. Я уже говорил выше про знаменитую (кажется, однакоже, для одних только немцев) «Туснельду» Пилоти и религиозную картину Каноны. К ним надо прибавить огромную, но ничем не примечательную композицию в египетском роде берлинского профессора Густава Рихтера: «Сооружение пирамид», свидетельствующую только о немецком солидном изучении музеев по части египетских костюмов, утвари, архитектуры и даже физиономий, но ничего более не заключающую, даром что немцы чуть на нее не молятся и находят величайшие откровения искусства в этом фараоне, сидящем вдали на носилках и поворачивающем глаза к строящейся пирамиде, в этой фараонше, ступающей на землю, среди

опахал, поближе на картине, и в этих мужиках, нубийцах и эфиопах, занявших весь перед картины; далее сухие академические сочинения: венского художника Фюриха на евангельские сюжеты, и «Выход евреев из Вавилона» директора Дюссельдорфской Академии, Бендемана, картину столько же деревянную; потом удивительную «Тайную вечерю» нашего остзейского уроженца (теперь, кажется, окончательно поселившегося в Дюссельдорфе), Эдуарда Гебгардта, который нашел, что ничего не может быть вернее и художественнее, как представить апостолов в костюмах и с физиономиями тяжелых, неуклюжих швабских крестьян, и эта изумительная идея до того пришлась по немецкому складу мысли, что неслыханная и невиданная «Тайная вечеря» Гебгардта была куплена для берлинской Национальной галереи, потом лжеклассическую и театрально-фальшивую «Ифигению» Фейербаха, серую и скучную, как все картины этого художника, но так как классическая героиня сидит, мечтает и глядит на луну, подпершись локотком, а это-то и есть главный немецкий вкус, то ее давай скорее и

купили для штутгардской государственной галереи; потом столько же лжеклассические, но гораздо более еще ничтожные по технике «Нимфу» и «Адониса» Виктора Мюллера (иные немцы признают этого художника «великим колористом в высоком стиле»); потом довольно неважное «Святое семейство» дюссельдорфского профессора Мюллера — вот почти все главное в этом роде.

Но зато неизмеримо выше всего этого картины, принадлежащие к так называемому «историческому жанру», т. е. к тому роду, который ставит себе задачей не героические, идеальные подвиги и сцены, а исторические события во всей их простоте и деятельности. Тут идея уже совершенно современна, оттого художник и может достигнуть значительных результатов. Конечно, и тут можно встретить художников, не идущих далее внешности анекдота и интересности костюма, — например, венские живописцы Блаас, Коллер и Ангели, которых догарессы, Карлы V, Альбрехты Дюреры и проч. не заключают ровно ничего исторического, а представляют только смазливые лица, ничтожные позы и отсутствие

сколько-нибудь естественного и правдивого выражения; но рядом с этими пустыми рисовальщиками иллюстраций есть в Германии тоже художники, серьезно обращающиеся с историческими сюжетами и талантливо создающие из них свои сцены.

Всех выше стоит между ними мюнхенский живописец Линденшмидт, картины которого принадлежат к числу лучших на всей венской выставке. Четыре года тому назад, на мюнхенской всемирной художественной выставке 1869 года, большое впечатление произвела его небольшая картина: «Ульрих Гуттен», где было представлено, как этот знаменитый немец, еще юношей, услышав однажды за столом, в болонском трактире, насмешливые речи французских дворян насчет Германии, убивает одного из них и обращает в бегство остальных. И в самом деле, редко можно встретить более яркие характеристики личностей и народностей. Никакой фальшивой патриотической ноты еще тут не слышно, манья эта пришла на немцев гораздо позже. В «Гуттене» Линденшмидта, писанной задолго до францужско-прусской войны, дело шло не

столько о французах и немцах, сколько о том, что человек из мелкопоместной мелюзги, поэт, оскорблен какими-то нелепыми баричами и потому расправляется с ними мгновенно, неустрашимо, даром что он один, а их несколько. Живописные костюмы и обстановка XVI века только прибавили много красоты к этой простой всегдашней теме, а великолепный колорит и живописные пятна, которыми мастерски владеет Линденшмидт, придают необыкновенную прелесть главному содержанию и главному выражению картины.

Линденшмидт, кажется, особенно любит XVI век: по крайней мере все нынешние его картины на выставке относятся к этой эпохе. «Смерть принца Вильгельма Оранского, освободителя Нидерландов» и «Джон Нокс, остававшийся шотландских протестантов, собиравшихся разрушить католический монастырь», наконец «Фальстаф, переодетый женщиной, среди виндзорских баб» — все это сцены одного и того же века. «Смерть принца Оранского» написана в больших размерах (едва ли не в первый раз у Линденшмидта), но с той же силой краски и характеристики, как и

маленький «Гуттен», а главное — с такою же крайнею простотою. Сам Вильгельм, наверху лестницы, смертельно раненный и падающий на руки перепуганной жены и детей, схваченный за дверь убийца, вся сцена, стоящая перед глазами, как один летящий вниз, вдоль лестницы, поток света и тени, на котором вырезаются трагические позы и лица, — все это образует великолепное художественное произведение. Однакоже, несмотря на весь блеск этой картины, я предпочитаю «Гуттена»: выражение смерти и испуга, конечно, всегда уступит, при равной талантливости исполнения, выражению решимости, стремительности, страстно совершаемого действия, другими словами: выражение всего пассивного, наверное, всегда уступит выражению деятельности и всего активного.

После Линденшмидта очень видное место занимает дюссельдорфский живописец Хиддеман, картина которого «Прусские вербовщики времени Фридриха Великого», принадлежащая берлинскому Национальному музею, очень талантлива; значит, находясь в центральной художественной зале, напол-

ненной от низу до верху всем, что только есть самого бесталанного, составляет там одно из самых видных исключений. Тип испуганного и горюющего отца, которого грубые гусары оттирают от соблазняемого ими сына, тип колеблющегося юноши, начинающего улыбаться на рассказы разбитных усачей, тип завербованного мальчика, любующегося на мундир в зеркало, наконец тип еврея, в глубине комнаты, среди пристающих к нему солдат, — все это превосходные мотивы, превосходно выполненные. Колорит картины также великолепен, только местами он иногда впадает в черноту; другой недостаток картины — много лишних и неловко скученных действующих лиц и некоторая жесткость рисунка. Недурна также картина мюнхенского живописца Макса Адама «Низвержение Робеспьера», вся полная движения и характерных выражений разбушевавшейся народной массы в Конвенте.

Говоря про французскую школу, я указывал на то, что самыми замечательными и талантливыми ее произведениями были те, сюжеты которых заимствованы из теперешней,

современной жизни. То же самое надо сказать и про немецкую школу, и, к счастью, эту главную силу современного искусства мало-помалу начинает сознавать не только художественная критика, но и вся европейская публика. Всего более успеха имеют теперь постоянно везде, на каких хотите больших и малых выставках, те картины, которые держатся подальше от всего идеального, героического и книжного, и поближе к тому, что действительно понимает и чувствует художник, чем он в самом деле искренне проникнут и поражен.

В этом современном роде у немцев не только на венской выставке, но и во всех их музеях, вместе сложенных, нет, конечно, ни одной такой правдивой, страстной, глубоко современной картины, как «Маршал Прим» французского юноши Реньо; но картин хороших, сильных и замечательных по правде и естественности есть немало.

Всех сильнее и многочисленнее, в этом отношении, дюссельдорфская школа: здесь образовалось и сложилось не только множество отличных своих собственных, туземных даро-

ваний, но образовалась целая масса художников иноземных, разнесших из Дюссельдорфа по разным странам и школам новое направление и технику. Всех перечислить мудрено; и, конечно, достаточно будет упомянуть главного, Кнауса. Давно уже он пользуется самой громадной известностью в Европе, и ничто не может быть справедливее этой великой репутации. Клаус соответствует всем нынешним требованиям, он в высшей степени естествен и прост, никто больше его не враг всего придуманного и напыщенного, сама правда говорит из его, по большей части, довольно маленьких картинок.

Одно только можно было бы заметить про эти милые произведения: слишком редко они выходят за пределы грации, тихой сердечности и кроткой доброты. Никогда почти они не затрагивают более глубоких или сильных струн, а потому оставляют в зрителе впечатление очень изящное, но слишком недалеко идущее. На нынешний раз, впрочем, Клаус сделал исключение и выставил в Вене картину, которая содержит в себе даже что-то сильное, в самом деле могучее: это «Совещание

шварцвальдских крестьян». Есть в Шварцвальде один округ, где живут, со времен глубокой немецкой древности, крестьяне, носящие имя «Хоцен» (Hozen): это люди чрезвычайно своеобразные, вследствие уединенной, исключительной жизни своей, и веками сделавшиеся не только упрямыми во взглядах и понятиях, но решительно такими, что с ними невозможно просто сладить, когда они заберут что в голову и воображают, что правы. И вот таких-то субъектов, крепкоголовых, как орех, и не слушающих никаких резонов, взял себе задачей Кнаус. Он изобразил их в ту минуту, когда до них дошла весть, что у них собираются отнимать какие-то привилегии. В темную, мрачную избу собрались главные коноводы; на столе навалена груда их документов, пергамента с сургучными печатями, всякие бумаги; один из них, самый старший и, кажется, самый дока по бумажной части, стоит и с хитрым видом подьячего толкует прочим; а тут по сторонам стола сидят двое других крестьян: эти уже не говорят только «согласны», они, пожалуй, при случае и за какое угодно дело примутся. Я смотрел на этих тро-

их и думал про себя: вот они, сущие наши раскольники! Тот же упорный, несокрушимый дух, хоть кол на голове теши, знать ничего не хотят; те же мрачные глаза, сверкающие черным огнем в споре; та же азиатская важность и сановитость всякого движения. Вот что значат темные углы, куда не прорезались еще железные дороги и всяческий человеческий свет. Что Пермь, что Шварцвальд — все одно! Подальше, в глубине, у печки, еще четвертый, с двумя товарищами, с насупленными низко бровями, слушает внимательно, что говорится, а сам покуривает свою коротенькую трубочку. В целом, эта картина, недавно конченная, производит удивительное впечатление какой-то железной, костлявой, плечистой силы; но кроме того, она написана с таким огнем и такими блестящими и вместе правдивыми красками, она полна такого жизненного выражения, что я признаю ее решительно лучшей и сильнейшей из всего, что только написал на своем веку Кнаус.

Другая картина, довольно давно уже везде известная по фотографиям, — это «Похороны». Трудно, мне кажется, найти теперь ко-

го-нибудь, кто бы уже давно не восхищался этой группой бедных мальчиков и девочек, из школы, мерзнущих на снегу, с тетрадками в руках, пока из домика выносят гробик отцветшего так рано их маленького товарища. Кто глаза уставил на открытую дверь, кто шалит со снегом; родные рыдают внизу на улице и в отворенных окнах.

Третья картина Кнауса на выставке — это обед в саду мальчиков и девочек, в костюмах маркизов и маркиз, передразнивающих все галантерейные привычки старших; эта картина, тоже довольно известная, гораздо менее интересна и гораздо слабее предыдущих двух.

Товарищ Кнауса по Дюссельдорфу, по роду живописи, по славе и по общей любви — Вотье. Он собственно швейцарец, и даже в большинстве случаев берет сюжеты швейцарские, но так давно живет в Дюссельдорфе и так свыкся с дюссельдорфской школой, что всего вернее должен быть отнесен к ней. Вотье во многом схож с Кнаусом: это почти одно и то же направление; естественное, простое и далекое от всего ходульного направление, всего чаще обращающееся за сюжетами к народной

жизни низших классов, но только с той разницей, что Вотье гораздо слабее, холоднее и слаще Кнауса, а иной раз наклонен и к сентиментальности. Что же касается колорита, то Вотье тоже далеко уступает своему приятелю и товарищу: колорит у него серовато-голубоват и мутен и никогда еще не представлял ничего сколько-нибудь сильного. Доказательством всему этому может служить одна из самых капитальных картин его, выставленная нынче в Вене: «Похороны». Сюжет тот же, что у Кнауса; исполнение в многих подробностях сходится с подробностями той картины: тоже дворик и на нем ожидающая толпа, в то время как по коротенькой каменной лестнице черные люди в широкополых шляпах несут гроб; глубокое чувство разлито по всем лицам; выражение, быть может, еще глубже и интереснее, потому что речь на этот раз идет не о детях, а взрослые хоронят взрослого, и никто не балует, не шалит, не мерзнет, а все полны любви и чувства, каждый по-своему; однакоже, несмотря на все это, картина Кнауса оригинальнее и сильнее.

Из числа других картин Вотье, бывших на

венской выставке, особенно талантливо были: «Первый танцевальный урок» и «Консультация у адвоката», обе полные юмора и правды, прямо схваченной с натуры. В первой — стоит перед стариком учителем и ждет его удара смычка по дрянненьким струнам скрипки целый взвод молодых крестьянских девушек с толстыми щеками и икрами: у них ноги выровнены в «третьей», кажется, позиции, и даром что смеяться страшно хочется, они как можно серьезнее глядят прямо перед собою на толпу молодых веселых мальчиков, разместившихся за спиной учителя. В другой картине — штук шесть крестьян забралось в кабинет к адвокату, и один из них, сердитый и назойливый, а главное, кажется, ровно ничего не понимающий, задорно толкует адвокату свое дело через стол, заваленный документами и пергаменатами, а тот, с пером поперек рта и бумагами в руках, насилу находит терпение, чтобы в сотый раз слушать все одно и то же, и без всякого толка. Чудесные две картинки.

Совершенно особо стоит мюнхенский художник Грюцнер. Его направление немного

односторонне и даже однообразно: он постоянно изображает современных католических монахов, но изображает их с таким комизмом, а вместе с такой правдой выражения, что нельзя не останавливаться перед его картинами и не хохотать над этими красноносыми фигурами, обыкновенно подбирающимися к бутылке на столе и к бочке в подвале и заседающими в этой дорогой компании с неподражаемой наивностью и полнотой душевной. Всего интереснее одна из последних картин его, представляющая, как в монастырском погребу, около бочки, заснул один монах, а товарищ его, злой, весь высохший, желтый как октябрьский лист, привел на место преступления настоятеля и фискалит ему, подмигивая глазами; а приор, кажись добрый парень, и сам не прочь попить, вместо того чтобы будить грешника громовым голосом, посматривает на него издали с чем-то вроде сочувствия. В такой клерикальной стране, как Бавария, подобные картины имеют совершенно особое современное значение и указывают, конечно, на известный поворот в общественном настроении.

Не иначе как художником, принадлежащим к мюнхенской же школе, надо назвать одного иностранца, грека, давно живущего в Мюнхене. Имя его Гизис (Hysis), а картина его на венской выставке, обратившая на себя общее внимание, называется: «Napoléon gefangen!» Здесь с необыкновенным юмором и замечательной талантливостью представлено впечатление, произведенное в одном из захолустных уголков Мюнхена известием о взятии Наполеона III в плен под Седаном. Тесная и кривая маленькая улица запружена народом; все головы подняты вверх: ужасный замарашка, мальчик из типографии, вывешивает на стене громадную афишу: «Наполеон в плену!» Кто умеет читать, сам по складам разбирает, кто не умеет — слушает других, с улыбающимся ртом и глазами; ребята шныряют и шумят промеж ног; раненые солдаты покачивают головой: эх, дескать, зачем и меня там не было! Грузное швабское мужичье расходилось и чуть не в пляс идет; из верхних окон одни кричат, другие вывешивают флаги. Все это чрезвычайно оживлено, полно одушевления; кажется, слышишь крик и гвалт,

который столбом стоит над улицей. Написано все это прекрасно, только немножко приторна и пахнет леденцом вдовушка, пробирающаяся со своими ребятками тут же сторонкой. Мне кажется, это уже слишком прибрано и систематично — непременно пустить тут вдову убитого.

Из числа двух лучших берлинских жанристов Беккер не представил ничего по части народных сцен; но зато Мейергейм (Павел) прислал несколько очень милых вещиц. Но здесь я дам первый номер не его «Встрече Красной Шапочки в лесу с волком», которую поместили в центральной художественной зале (эта давно повсюду известная картина прекрасна в общем, но всего слабее в изображении самой девочки, чересчур уже сахарной), — нет, не эту картину считаю я самую первую между мейергеймовскими, а его «Вечер в лесу». Это создание до того поэтическое, что немногие картины на всей выставке могли с ним равняться. Дело происходит на крошечной площадке, внутри густого, дремучего леса; со всех сторон тут спускается мрак, словно за спиной у деревьев кто-то тушит один за

другим все фонари, только еще изредка кое-где пробегают беленькая змейка света. Над картиной нависло темное молчание, и лишь один звук, должно быть, тут раздается: это падают последние поленья, которые швыряет на воз запоздалый работник. В сторонке, у края дороги, сидит нищая старуха, усталая и сторбленная, на секундочку присевшая, чтобы перевести дух. Во всей картине нет ни одного яркого лоскуточка, ни одной цветистой ленточки; все угрюмо и сумрачно, но общая гармония — изумительная, а впечатление такое, какое может дать прелестная лирическая пьеса талантливейшего поэта.

Совершенно в другом роде две другие картинки того же живописца: «Странствующий зверинец в деревне» и «Савоярские дети в дороге». Первая — полна юмора и представляет деревенскую, шумную и наивную толпу, глядящую на представление со змеями толстого мускулистого парня, взлезшего на бочку, а вторая — сама грация и наивность.

В австрийской школе замечательнейший живописец народных сцен — Фридлиндер. Правда, иные его картины немного сентимен-

тальны, например «Возвращение в отчий дом» проштрафившейся дочери с ребенком — что-то вроде моральных картин англичанина Гогарта, и отчасти даже «Ломбард», перед дверьми которого, среди превосходного представления разнокалиберной толпы, озабоченной и страждущей от нужды и ожидания, вставлено и несколько приторных нот, но большинство его созданий полно жизни, правды и забавнейшего юмора. Сюда я отношу такие вещи, как, например, «Рассказ инвалида», хвастуна и враля; картина, которую, несмотря на небольшой размер, я сравню с «Привалом охотников» нашего Перова: здесь та же естественность и меткость выражения. Далее «Досадный постой»: тут посередине картины стоит и почесывает себе в затылке мужичок-крестьянин, к которому на постой прислан молодой солдат, совсем не вовремя: старшая дочь в семействе только что родила, ее муж, мать, весь дом около нее хлопочут, и комнаты стоят бог знает в каком порядке. Как придет в эдакое время казенный постой, да еще в виде довольно смазливой юноши, поневоле почешешь у себя в затылке. Потом я

еще укажу на прелестную и веселую картинку «Редкий гость»: это любезничающий на постоялом дворе с хозяйской дочерью аристократический лакей; но даром что он в шляпе с перьями и весь в галунах, а сердитые крестьяне все-таки собираются выпроводить его в толчки. И так далее.

Фридлиндер уже довольно давно известен всей Европе. Его картины играли всегда очень видную роль на всех выставках, больших и малых. К числу новых же талантов принадлежит Курцбауер, написавший всего одну только картину, но ею сейчас же получивший большую известность во всей Германии. Эта картина — «Пойманные беглецы». Молодая влюбленная парочка улизнула из города и ускакала по почте куда-то подальше; но старушка мать успела догнать их на одной станции и, явившись вдруг как громовой командор, стала среди комнаты, скрестив руки ладонями вперед, и сыплет градом укоры и негодование. Хорошенькая дочь закрыла глаза, молчит; красивенький франтик-юноша сконфужен, почтальоны с удивлением прислушиваются, что за история; одна только ми-

ловидная хозяйка, кажется, принимает живое участие в молодых людях, которым вдруг помешали в их любовных делах, а она таких помех не признает — сама еще очень молода. Конечно, сцена немножко припахивает водевилем, но таким, где, каков он ни есть, а все-таки пропасть природы и естественности.

Полна юмора картинка дюссельдорфского живописца Салентина: «Прием кронпринца в деревне», вся состоящая, разумеется, из умерительных фигур. Мила также картинка Леопольда Мюллера «В дороге англичанин»: он оставил на несколько минут экипаж, чтобы пройтись пешком, и так углубился в чтение своего «гида», что не только не видит красот природы, описываемых там и стоящих теперь живьем вокруг него, но даже не замечает, что целая толпа нищих-попрошайек канючит и вот подле самых его локтей и даже дергает его за рукав. Фигура англичанина ничуть не карикатурна, но очень забавна, и вся сцена написана в легких, приятных и колоритных тонах.

Наконец, сюда же надо причислить тех художников, которые, хотя и занимаются живо-

писью народных сцен, но только сцен не отечественных, а чужих. Первое место занимает здесь знаменитый венский художник Петтенкофен, посвятивший себя представлению венгерских сцен и жизни. На венской выставке было целых 21 картина, представляющие венгерские деревни, рынки, улицы, площади, с венгерскими крестьянами, цыганами, монахами, женщинами, детьми и т. д. Его маленькие, почти миниатюрные вещицы теперь в такой моде и ценятся так высоко, что одна из них, едва нескольких вершков в квадрате, продавалась за 25 000 флоринов. Правду сказать, это была одна из лучших картинок Петтенкофена, если только не самая лучшая: «Венгерские волонтеры». Тут с изумительным мастерством и тонкостью, почти равняющимися Мейсонье, а также и с его чувством краски, представлена была телега, несущаяся вскачь по венгерской степи. Лошади валяют во все лопатки, бич сверкает змеей в воздухе, а внутри телеги веселая компания шумит и кричит, машет руками и горланит песни. Вот и все содержание, рассказать его не мудрено, но решительно невозможно передать, сколь-

ко вложил сюда художник красоты, интереса, народной типичности и выразительности. Жаль только, что Петтенкофен никогда не пробует таких сюжетов, где было бы хоть сколько-нибудь содержания, где было бы душевное выражение, определенная сцена и действие, как это мы не раз встречали у Мейсонье. А потом вечно все только Венгрия да Венгрия, согласитесь, ведь это наконец утомительно и скучно.

Другой талантливый австрийский живописец иностранных сцен — это Алоиз Шен. Он пишет народные сцены: турецкие, венецианские, римские, генуэзские, одних только он никогда не трогает — австрийских. Отчего это? Может быть, только оттого, что во время появления этих картин на свет он был за границей и писал, как многие истинные художники, то, что в ту минуту всего более поражало его. Будет ли он, воротясь домой, брать и отечественные сюжеты, того я не знаю, но верно то, что теперь покуда его картины необыкновенно примечательны по характерности типов и групп и по необыкновенно живописному освещению. Лучшие его карти-

ны — «Евреи в синагоге», «Рыбный рынок в Венеции» и «Гусиный рынок в Кракове». По силе и глубине колорита Алоиз Шен иной раз похож на старых венецианцев, только далекие желтые горизонты кажутся у него чересчур пестры.

Третий, все австрийский же, живописец иностранных сцен — знаменитый акварелист Пассини. Его рисунки, ловкие и часто даже сильные по колориту, продаются нарасхват, и за них европейская аристократия платит очень большие деньги. Этот художник почти исключительно берет все только итальянские народные сюжеты, и в этой специальности достиг значительной виртуозности. Но беда тут в том, что и из среды этой специальности, уже и так порядочно ограниченной и односторонней, Пассини выбирает себе задачи все только самые внешние и ничтожные. Лучшая его акварель на венской выставке: «Итальянская церковная служба»; тут с большой характерностью и естественностью переданы фигуры и типы монахов и патеров, занятых, каждый на свой манер, совершающихся католической службой. Одни набожно

следят за ней, другим просто скучно, третьи думают о чем-то совершенно постороннем, и т. д. Юмора тут пропасть, и видно, что автор верно повторяет то, что много раз видел собственными глазами, среди дыма раскачивающихся каминов и солнечных лучей, наполняющих церковь в знойный полуденный час. Хорошо также «Чтение венецианским рыбаком»: тут преинтересно представлена целая толпа любопытного итальянского простонародья, жадно слушающего интересное чтение.

В заключение обзора немецко-австрийской школы надо упомянуть еще о ее превосходных портретистах. Между ними я первым считаю Ленбаха. У этого живописца есть один недостаток, признаваемый самими немцами, именно тот, что он сосредоточивает всю силу, все краски, весь рельеф и эффекты на одной голове, а в остальном почти всегда чересчур небрежен. Несмотря на это, однакоже, он все-таки один из лучших современных портретистов, и на венской выставке есть несколько хороших его портретов. Лучше остальных мне показались грудные портреты Листа и

Рихарда Вагнера (последний в полукафтани и плоской шапке, на манер тех, что носили в XVI веке Ганс Сакс и Гольбейн, а нынче носят повара в кухне. В этом костюме времен Ренессанса теперь так и пошли все портреты Вагнера). Но на мои глаза, лучшие портреты Ленбаха были нынче не в залах всемирной выставки, а в той зале Künstlerhaus'a, где показывали летом «Катерину Корнаро» Макарта. Тут были два аристократических мужских портрета и два аристократических женских, написаны они были с таким рельефом и жизненностью, что их нельзя не отнести к числу самых превосходных портретов. Сверх того, тут же выставлен был поколенный портрет княгини Милош Обренович, черноволосой и черноглазой сербской красавицы, к сожалению, только не в национальном костюме. Конечно, и европейское бальное платье выказывало всю прелесть ее рук и шеи, но к ее восточному, характерному типу, наверное, еще больше подходил бы живописный и богатый сербский наряд.

Превосходен был портрет Мольтке, написанный Вернером, представляющий знамени-

того немецкого генерала в Версале читающим газеты и окруженного планами. Размеры портрета небольшие, но тут прямо так и переносишься внутрь дома, в кабинет; исчезает формальность портрета, и видишь целую картину домашней жизни, т. е. именно то, во что однажды превратятся все портреты.

Превосходны также два портрета, где берлинский профессор Рихтер (автор «Египетских пирамид») представил себя с маленьким сынком и свою жену с маленькой дочкой. Правда, сынок-то у него неважный, и притом ни к селу ни к городу явился тут маленьким голеньким Бахусом, поднимающим бокал с шампанским из глубины объятий своего батюшки, облеченного в зеленый бархатный сюртучок (вот-то немецкие фантазии и изобретательность!), но зато жена Рихтера нарисована и написана с такой силой и страстностью, с какой только может написать художник ту женщину, которая без памяти ему нравится и которую он имеет возможность всячески рассматривать, сколько душе угодно. И в самом деле, мадам Рихтер всего этого стоила; она молодая, прекрасная барыня, и влюб-

ленный муж, обнажив ее руки до самых плеч, напутал ей на шею лишь несколько золотых нитей ожерелья, чтобы хоть капельку прикрыть ее великолепную грудь в бледнорозовом атласном платье.

Теперь два слова об этюдах колористов. Я признаю «этюдами» те картины, где художник мало думал или вовсе даже не заботился о содержании и сюжете своей картины, и устремлял всю мысль на то, чтобы выставить в ярком блеске свою виртуозность в рисунке или краске. Если, таким образом, уже и вся картина Макарта «Катерина Корнаро» есть, на мои глаза, не что иное, как необыкновенно талантливый этюд, то тем более я отношу к этому роду такие вещи, которые сам автор принужден был окрестить каким-то сомнительным именем. Что касается немецких художников, то они, конечно, не смеют предаваться таким смелостям, как французы, и писать «безнравственные наготы» (критики забранят!), и представляют свои колоритные этюды по большей части все в костюмах; но, несмотря на это, и у немцев есть много колоритных этюдов, чрезвычайно оригинальных

и художественных. Сюда относятся: «Голубиная жертва», венского живописца Фукса, где, конечно, напрасно было бы искать какого-нибудь содержания в красивой девочке, будто бы принесшей голубей в церковь или храм: это не что иное, как этюд с римской натурщицы, но до того сильно написанный и в таких великолепных, глубоких тонах, что эта картина может быть с честью поставлена в какой угодно венецианской картинной галерее; потом «Старонемецкая дама», мюнхенского художника Лейбля, вся написанная единственно только для чудесно переданного черного платья; потом «После обеда» мюнхенского профессора Рамберга, где дело идет вовсе не о представленных тут юноше и девице, не о том, как она вышивает, а он издали на нее поглядывает — выражения их едва намечены и затронуты, — а просто об эффектах солнечного освещения в комнате и на белом платье девицы; потом его же «Музыка», потом «Слушание музыки Шопена», Рамбергова ученика Келлера, и т. д. Тут платье, бархат, шелк, мебель, ковры, двери и стулья играют главную роль. Еще бы не называть всего этого этюда-

ми!

Х

Живопись

Венгерская школа:

Мункачи. — Брук. —

Шекели. — Горовиц. —

Тан. —

Тирольская школа:

Дефреггер. — Шмидт. —

Габель. —

Польская школа: Матейко. —

Жеримский. — Брандт. —

Родаковский. — Курелла. —

Паховский. — Гротгер. —

Тена

Перечисляя самые значительные и интересные создания немецких школ, я ни слова не сказал о многих картинах, тоже очень замечательных, которые обыкновенно туда же относят. Это я сделал потому, что мне хотелось указать на один важный в истории ис-

кусства факт, совершающийся теперь перед нашими глазами.

В последние сорок лет образовалось много новых художественных школ: бельгийская, голландская, мюнхенская, дюссельдорфская, берлинская и т. д. На этом дело не остановилось: продолжают еще и до сих пор складываться в твердый организм все новые и новые школы, доказывающие, что в теперешней Европе сильное идет художественное движение. Венская выставка именно и свидетельствует, самым неопровержимым образом, о выделении из прежнего контингента еще нескольких таких школ. Я говорю про школы: венгерскую, тирольскую и польскую.

Венгерская имела даже свое особое помещение и свой особый каталог. Стремясь давно уже, как только можно, к обособлению своему, Венгрия употребила громадные усилия, чтобы образовать на всемирной выставке такой промышленный и художественный отдел, который внушал бы почтение и заставлял смотреть на эту страну как на государство, в самом деле во всех возможных отношениях самостоятельное и владеющее пол-

ным комплектом деятельности и сил. Для этого не пожалели ни трудов, ни расходов. И результат был достигнут. Венгрия своей выставкой смело могла меряться со многими из самых полновесных государств в Европе, давно уже сложившихся. Я оставляю, конечно, в стороне оценку обширных и удивительно стройных промышленных ее богатств, но скажу только, что художественная выставка Венгрии была составлена чрезвычайно тщательно, начиная даже с каталога. Здесь огромное место занимали превосходно изложенные исчисления бесчисленных церковных и светских предметов средневекового венгерского искусства, присланных на всемирную выставку; но столько же тщательно было трактовано и новое искусство, так что, за исключением французского каталога (всегда лучшего на всех выставках по аккуратности и необыкновенной полноте), венгерский далеко превосходил все остальные каталоги всемирной выставки. Когда же посетители входили в художественные залы, они с удивлением вдруг теперь узнали, что у Венгрии есть теперь уже целая самостоятельная школа,

очень значительная, и во главе ее художник, принадлежащий к числу оригинальнейших и талантливейших в Европе. Имя его — Мункачи.

Я не знаю, где этот живописец получил свое художественное образование: в Мюнхене ли, как многие его соотечественники, или Дюссельдорфе, или Париже, но у него есть уже свой склад, свой характер, и даже свой совершенно особенный колорит. Мункачи один из самых решительных, неукротимых реалистов в Европе. Его не останавливают никакие некрасивости, никакие несогласия с формами и типами, принятыми в академиях за закон и изящество. Он смел, резок, неправилен, капризен, но зато глубоко правдив и выразителен: создатели новых школ и направлений всегда таковы. На выставке было его картин и этюдов довольно много, но лучшие две его вещи: «Ночные бродяги» и «Старуха, сбивающая масло».

Первая картина — одна из самых патетичных во всем художественном отделении. Тут представлено, как патруль ведет, ранним сереньким утром, пойманных за ночь воров и

мошенников, и тут же молодая красивая девушка, идущая на рынок, остановилась поглазеть, и что же? — в толпе негодяев она вдруг узнает — кого? — своего возлюбленного! Ее выражение, испуг и негодование; замешательство юноши, как видно, вовсе еще не худого человека; солдатские равнодушные физиономии у конвоя; фатальные рожи у пойманных, все это великолепно по естественности и простоте, по силе и мрачному душевному колориту. В другой картине изображена дрянная злая старуха, что-то вроде ведьмы, сбивающая масло и тут же грызущая своим противным ворчанием бедную девушку, которая уйти не может, должна тут все слушать, что ей самого противного ни надуют весь день в уши, и сама она, может быть, скоро станет такая же — это одна из ежедневных, всюду повторяющихся сцен. Их не любят видеть на картинах, а в натуре — пускай!

Другие венгерские жанристы, Брук и Шекели, выставили тоже интересные вещи (первый милую сцену «В кухне», второй — «Сироту», «Свиданье», «Сестры милосердия у постели»).

ли больного» и т. д.); превосходные портреты венгерцев прислали Горовиц и Тан; что же касается исторических сочинений (Лотца и Тана), под видом картонов на сюжеты из венгерской истории, для фресок, назначенных в пештский национальный музей, то они многочисленны, но неудачны, как большинство исторических композиций и у прочих народностей.

Другая новая школа — тирольская. Еще недавно тирольские художники были затерты в общей массе немецких живописцев и ничем особенным не отличались, разве только своим крайне ревностным католичеством. Но теперь пришло другое время, и выдвинулось несколько талантливых художников с совершенно иным направлением. А именно: национальным. Все они учились, кто в Мюнхене, кто в Дюссельдорфе, но скоро у них образовался свой особенный стиль и склад, как всегда бывает у людей, взявшихся обеими руками за свои национальные задачи и прилепившихся к ним всей душой.

Самый значительный между ними Дефрегер. Он в короткое время двинулся такими

быстрыми шагами, что, несмотря на свою молодость, вдруг сделался теперь соперником и товарищем Клауса и Вотье. У него есть отчасти тот же недостаток, что у Вотье: склонность к сладким рожицам и мяконьким выраженьицам, но такая же правда и простота, а по краске он стоит даже гораздо выше Вотье и приближается к Клаусу. Сильных и трагических сюжетов он до сих пор еще не брал, но и то, что до сих пор служило задачами для его картин, бывало всегда грациозно, мило и юмористично, а главное — полно жизни. Лучшая его картина на выставке: «Пляска в избе». Старый отставной солдат, подхватив молодую девушку, отплясывает с ней лихую народную пляску: нате вот, посмотрите вы, молодой народ, как надо плясать! Девушка идет послушно в пляске, а сама повертывается к хохочущей молодежи и лукаво подсмеивается своей хорошенькой кошачьей мордочкой. Превосходна также: «Лошадь, выигравшая приз» (удивление, восторг и рассматривание целой деревней крутошеего, убранного лентами жеребца); наконец, третья картина — «Два братца»: маленький гимназист, еще нагру-

женный тетрадами и книгами, воротился домой и находит новорожденного малютку; он берет его бережно в руки и бережно целует, с улыбками, пока шумно восхищается остальное маленькое население тирольской семьи.

Второй талантливый живописец этой школы — Матиас Шмидт. Это самый заклятый враг католических попов и монахов в Тироле, и их прославлению, на свой манер, он посвящает большинство своего времени и таланта. Нельзя не хохотать, глядя, например, как один патер читает самую основательную нотацию провинившейся, раньше свадьбы, парочке влюбленных, сконфуженных и трусливых, а у него за спиной хохочет и над ним, и над ними его аппетитная «экономка»; или, как монах, жирный и красный, сидит и важно отбирает от крестьян деньги за отпущение грехов, а другие тут же тащат ему всякую птицу, яйца и т. д.; или, как бедные крестьяне, мужчина и две женщины, надсаживаются, волоча в гору свой бедный хлам на тачке, пока два монаха, откормленные до того, что еле дышат, с фарисейским смирением, равнодушно глядят на плетущихся мимо них бедняг,

духовных детей своих.

Третий тиролец — Габель. Его «Конскрипция в Тироле» прекрасна по многочисленным типичным фигурам картины, хотя главная фигура юноши и послабее остального.

Около этих трех главных запевал группируются другие художники, меньшей важности, но все-таки составляющие свою школу и имеющие свою физиономию.

Наконец, третья национальная школа, сложившаяся в последнее время, — польская. До сих пор художники этой народности были разбросаны по разным краям Европы, но у них есть теперь такой могучий глава и такой художественный центр, которые не могут не притянуть к себе все эти разъединенные силы. Глава этот — живописец Матейко, центр этот — Краков. Матейко один из тех художников, которыми всего более должна гордиться современная Европа. На всемирной парижской выставке 1867 года его в первый раз узнали все и обратили на него внимание: там была выставлена превосходная по силе и страстной выразительности картина «Варшавский сейм 1773 года». Но с тех пор он жи-

во стал освобождаться от разных своих недостатков, каковы, например, некоторая мелодраматичность поз и неприятный фиолетовый колорит. В настоящее время всего этого нет уже почти и следа, и Матейко с каждой новой картиной становится все сильнее и оригинальнее. Вообще все его картины громадных размеров, и тут-то, на десятках больших фигур, в настоящий рост, выказывается капитальное его мастерство. У него нет других сюжетов, кроме отечественных, оттого так сильно и правдиво все, что он пишет. Характеристики его почти всегда изумительны по верности, и ничто не может быть историчнее, чем иезуит Поссевин, уговаривающий зверообразного Стефана Батория, с надменностью сидящего на медвежьей шкуре, внять мольбам русского посольства, вымаливающего мир. Иезуитский взгляд, иезуитские мягкие, точно бескостные пальцы, протянутые и доказывающие, физиономия мужиковатых и смирных русских бояр, блеск польского лагеря под Псковом, с крылатыми всадниками и полуазиатскими канцлерами и воеводами, — таких картин немного встретишь в европей-

ских музеях. Что касается до русского духовенства и послов, то, кроме великолепных, талантливых попыток покойного Шварца, ни одна еще из всех наших исторических картин не представляла с такою поразительною верностью индивидуумов древней Руси, с их финско-татарскими физиономиями, тяжелым складом и покорными глазами.

Другая, столько же изумительная картина Матейки (только гораздо менее пестрая и более гармоничная и рельефная по письму) это «Люблинская уния». Центром композиции у него сделан король Сигизмунд-Август, радостно поднимающий распятие и чуть от восторга не аплодирующий тому, что вот, наконец-то, совершается теперь соединение Литвы с Польшей, дело, около которого он целых сорок лет ходил, все умасливая да подкабливая препятствия и помеху. К сожалению, именно эта фигура всего менее удалась в картине: она слишком похожа на деревянную куклу. Зато все остальное представляет целый ряд типов высокого совершенства. Коленопреклоненный старик, Мартын Зборовский, примас и кастеллан краковский, левой

рукой держит свиток с печатями, целую пергаментную башню: это акт присоединения; другую руку он кладет на евангелие, и зритель точно слышит его старческий, дребезжащий и спотыкающийся голос, произносящий клятвы. Кругом епископы, гетманы, воеводы с мечами и государственным знаменем, благословляющий издали дряхлый кардинал, блестящие польские юноши в придворном костюме, наивные простофили крестьяне, удивленные своему вдруг присутствию тут, насмехающиеся исподтишка диссиденты, ликующие магнаты, красавицы-польки в верхней трибуне — вот из чего составлена эта поразительная картина.

Другие два исторические произведения Матейки: «Обличительная проповедь Скарги перед двором, польского короля (1592)» и «Коперник в наблюдении на платформе собора», менее удались. «Проповедь Скарги» в первый раз появилась на парижской художественной выставке 1865 года и тотчас же была замечена французской художественной критикой, очень наметанной и образованной, значит, и очень чуткой ко всему талантливому.

Несмотря на ужасно черный колорит и многие позы, слишком театральные или преувеличенные, — наконец, на странные позы дам, мечущихся взад и вперед как угорелые по собору, чего, конечно, никогда не случилось ни с какими придворными, какие бы там ни были самые громовержущие проповеди каких угодно Босеюэтов и Флешье, — несмотря на все это, французская критика тотчас сказала, что «Матейко обещает быть важным приобретением для исторической живописи». И действительно, начав энергическими проклятиями и грозным негодованием Скарги, Матейко никогда уже не понижал взятой раз ноты и шел с тех пор, все эти 8 лет, все только выше и выше, все с той же серьезностью, все с тем же национальным и общественным энтузиазмом. Если этот человек подольше проживет, мы, наверное, дождемся от него еще многих взмахов могучего орлиного крыла. Кроме перечисленных картин Матейки, на всемирной выставке было несколько превосходных портретов этого художника. Всего примечательнее был грудной портрет дамы (должно быть, польки) на таком эффектном

желто-розовом фоне, какого не пробовал никогда еще ни один, кажется, художник.

Другой капитальный польский живописец, Жеримский, живет вне своего отечества, в Мюнхене, но все сюжеты его картин — польские или относящиеся к польской истории и польским местностям, и все это трактовано с таким мастерством, которое ставит его на высокое место в ряду современных художников. Трудно сыскать в ряду новых картин что-нибудь совершеннее его «Привала в лесу», его встревоженного «Авангарда» среди степи, его цепидвигающихся по снегу «Казаков». Натуральность фигур и лошадей, изумительно написанные пейзажи, дым на только что выстрелившем ружье, вороны, каркающие и шлепающие в воздухе крыльями, каждая подробность и мелочь написаны здесь просто изумительно. Но всего совершеннее, потому что она полна поэтического чувства, небольшая картина под названием «Ночь». Луна светит над Вислой, на крутом берегу в маленькой хижине мелькает огонек, отражающийся тоненькой красной черточкой в воде; еще другие огоньки мелькают по разным

другим местам, за водой, а на берегу, наверху стоит несколько фигур, но везде тут так темно, что их едва видно. Это евреи с книгами, по обряду своему вышедшие в новолуние на открытый воздух и читающие тут при лунном свете, вполголоса, свои еврейские молитвы. Одной этой картины было бы достаточно, чтобы художнику создать себе самую крупную репутацию.

Прекрасна большая историческая картина Брандта: «Осада Вены турками в 1683 году», точно воскрешающая, в больших размерах и в красках, миниатюры старинных рукописей и печатных книг; прекрасны портреты Родаковского, милы польские жанры Куреллы, Паховского, рисунки карандашом (почти все идеальные и трагические) из новейшей польской истории, Гротгера, акварели и рисунки Тены и т. д. Все это, вместе сложенное, составляет порядочный материал для особой школы. Жаль только, что не было тут, в этой блестящей компании, ни одной из исторических картин покойного краковского живописца Каплинского: они представляли все только сильные трагические сюжеты из новейших

польских времен и заслужили сильные похвалы со стороны французской художественной критики, на выставках 1865 и 1867 годов («Эпизод» и «На реках вавилонских»).

Но на этих трех новых школах дело, конечно, не остановится, и, по всей вероятности, скоро сложатся еще другие, например, чешская и некоторые славянские. Готового материала для них довольно, особенно для первой, немало уже и теперь есть талантливых чехов между художниками, считающимися австрийцами. Довольно указать на Фридлендера, родом чеха, только не решившегося, покуда, приняться за свои народные сюжеты. Но стоит только ему, или тому и другому из его талантливых товарищей, последовать примеру других национальностей, выделяющихся из общей австрийской художественной среды, — и народная школа готова: она очень скоро сформируется и созреет.

ХІ

Живопись

Английская школа. —

Голландская школа. —

Бельгийская школа:

Виллемс. — Стевенс. —

Галле. — Воутерс. — Лейс. —

Итальянская школа: Усси

Про остальные нации в художественном отделе выставки мало можно сказать утешительного. Про английские картины вовсе ничего не стоит говорить: их и мало, да они и нехороши. Лучшие все остались в Лондоне и находились на международной выставке в Кенсингтонском музее. Всего примечательнее была тут огромная коллекция картин умершего недавно любимого английского живописца Филиппа: почти все они представляют эпизоды из испанской простонародной жизни, бои быков, сцены в церкви, на улице и в дому, любовные сцены, похороны, родины и т. д. Картины эти заключают столько интере-

са и художественного достоинства, что, наверное, сделали бы довольно много чести английскому отделу в Вене. Что же касается до акварелей, в большинстве случаев столько всегда отличных у англичан и составляющих совершенно особенную их специальность, то на нынешний раз их было так мало, и притом они были до того слабы, что художественный критик «Saturday Review» (один из лучших в Англии) писал, что англичанам лучше было бы уже не срамиться и не посылать их в Вену.

За отсутствием лучшего и оригинальнейшего голландского живописца, Альмы Тадемы, окончательно переселившегося в Лондон и собирающего там гиней с обожающих его англичан, важнейшими картинами голландского отдела показались мне картины г-жи Роннер, необыкновенно сильно и эффектно написанные. Они представляют юмористические сцены из жизни разных животных, особливо собак («Три против одного», «Два любителя сыра» и т. д.).

У бельгийцев модные их живописцы, Виллемс и Стевенс, все только пишущие дам и дамские туалеты, окончательно уже измель-

чали и обратились в полнейшее ничтоже-
ство. У Галле был хорош один только портрет
словацкого странствующего мальчишка, прода-
ющего мышеловки: он написан сильно и кра-
сиво, но как далек нынешний Галле от того,
каким прежде когда-то казался, и как мало он
выполнил прежние обещания! У Воутерса ко-
лоритна и довольно эффектна картина: «Су-
масшедший живописец ван дер Гус» (он си-
дит к зрителю прямо лицом, устремляя на
него сумасшедшие глаза свои; кругом Гуса то-
варищи или родные, старающиеся развлечь
его музыкой). Другая картина его же: «Мария
Бургундская упрашивает гентских городских
правителей помиловать ее советников», го-
раздо уже слабее и менее интересна. Нако-
нец, приятно встретить на выставке одно из
молодых произведений Лейса: «Праздник,
данный Рубенсу антверпенской стрелковой
гильдией». Она полна естественности и ис-
полнена горячей, сильной кистью, т. е. задол-
го до того времени, когда Лейс вздумал умыш-
ленно исковеркать свой талант и посвятить
его на повторение средневековых безобраз-
ных чучел, без перспективы, без красоты и —

без смысла. О Кайзере и Вирце я говорил уже выше.

Про Италию можно сказать одно: у ней в отделении картин, по-всегдашнему, много (целых 277), но замечательного ничего нет. По-всегдашнему, тут обилие сюжетов классических и средневековых. Это обычная итальянская риторика, не имеющая никакого значения. Усси, лет десять тому назад поднятый выше небес за его совершенно посредственную картину: «Отречение афинского герцога», оказался теперь окончательно тем, чем был с самого начала — ничтожеством, и пишет на громадных холстах какие-то «Отъезды пилигримов в Мекку», на что не стоило тратить более полуаршина места и двадцати мазков кисти. Но что касается новейших итальянских жанристов, то в них вся надежда будущего итальянского искусства. Они мало-помалу начинают отделяться от отечественной ходульной рутины (той самой, которая до сих пор присутствует в хорах и ариях их опер) и пробуют примкнуть, по сюжетам и исполнению, к остальному европейскому искусству. Всего отраднее видеть «жанры», начина-

ющие появляться теперь у итальянцев: их теперь всегда пропасть на выставках в Турине, Милане, Флоренции, Неаполе и т. д., и это обыкновенно лучшие итальянские картины тоже и на европейских выставках, в Париже, Лондоне и т. д. Теперь даже не чудо встретить итальянцев, приезжающих учиться живописи в Париже, Дюссельдорфе. Что может быть сильнее подобного перелома в итальянском искусстве и понятии? Итальянцы учатся художеству в Европе! Они, те самые, что так долго держали (бог знает зачем и почему) скипетр искусств в руке и задавали всем остальным тон! Они, что так бывало презирали этот ничтожный «жанр» и глядели на него с высоты бестолкового и бессмысленного величия! Времена, значит, переменялись — ну и слава богу! Когда эта трудная работа перерождения и переламывания кончится, тогда вдруг у Италии очутится современная художественная школа, в какой она уже давно нуждается! До тех пор мы только все будем видеть «пробы пера», каких на венской выставке довольно.

XII

Скульптура

Итальянская школа:

Монтеверде. —

Ольдофреди. —

Французская школа: Кабе. —

Буржуа. — Трюфем. —

Шапю. — Кодрон. — Каэн. —

Английская школа. —

Немецкая школа:

Вагмюллер. — Бегас. —

Датская школа: Иерихау. —

Швейцарская школа:

герцогиня Колонна

Ни одна всемирная выставка не была так богата скульптурой, как нынешняя. В Вене число скульптурных произведений простиралось до 900 пьес, статуй, групп, барельефов и проч. Но эта огромная масса бронзы, мрамора и обожженной глины не представ-

ляла почти ничего утешительного. Скульптура давным-давно не делает ни малейшего шага вперед в Европе. Хуже того — она самое отсталое из искусств. Могло ли оно и быть иначе? Ведь скульптура нашего времени своим умом не живет, она только и знает, что держится прежних привычек и преданий и в миллионный раз повторяет новые вариации на старые темы.

Италия про себя воображает (да на беду ей и многие в Европе поддакивают в этом), что она — патентованная страна всех искусств, от архитектуры и до музыки включительно, а что касается скульптуры, то уж тут она еще более настоящая хозяйка: у нее одной сохранились священные, истинные предания. На этом основании, Италия рассылает обыкновенно по всем выставкам целые полки мраморных фигур мужского и женского пола, а по случаю Вены она постаралась больше чем когда-нибудь и выставила тут около 300 произведений, сработанных 150 скульпторами. Триста скульптур — шутка сказать! Сто пятьдесят пять скульпторов! Где они такую гибель набрали? И не подозрительна ли уже одна эта

цифра? Не чудеса ли, что это в Милане оказалось целых 66 художников этого рода, в Риме 32, во Флоренции 18 и т. д.? Да, сильно подзрительно, и, просмотрев всю эту громадную коллекцию, сразу соглашаешься с художественным критиком лондонского «Saturday Review», Аткинсоном, что даже самые лучшие из итальянских скульпторов не в состоянии возвыситься над раскислым и леденцовым стилем Кановы (по-моему, Канова — это сущий Беллини скульптуры, только еще бесильнее и жиже), а остальные художники — это то же, что странствующие шарманщики, навывклою рукой вертящие на гнусливой машине арии из «Триваторов», «Травиат», «Пуритан», «Лучий» и проч. И в самом деле, что такое все эти статуи, как не верчение рутинных скульптурных мелодий? Дети, плачущие или смеющиеся, женские фигуры, приподнимающие античный подол или несущие в юбке цветы, декламирующие или читающие, на все лады тупо выглядывающие, маленькие и большие Микель-Анджело, Рафаэли, Колумбы, «Стыдливость», «Скромность», «Любопытство», освобождающаяся Италия, под видом

трастевринки, ставшей в позу и разломавшей на себе оковы: костюм-то у ней, пожалуй, и красив, да сама-то она трех копеек не стоит; и вот так далее и прочие статуи, — все это ординарно, риторично, притворно и надоедает до невозможности.

Частенько видал я на выставке порядочную толпу народа перед двумя итальянскими статуями: «Ребенок, читающий молитву по приказу», миланского скульптора Гуарниеро, и «Дебардер», туринского скульптора Табакки, и я не могу сказать, до какой степени мне досадно было видеть, как низок, покуда, уровень вкуса не только у нас, но и у громадных масс народа в Европе. Что тут, кажется, интересного, в этой гримасе маленького, очень некрасивого ребенка, складывающего самым плаксивым манером свою ребячью нижнюю губу вперед, потому что его заставляют читать, верно, что-нибудь вроде «Ave Maria» или «Pater noster», когда ему вовсе не хочется. И, однакоже, целые стада маменек, и зараз с ними уже и папенек, останавливались тут и любовались, и были счастливы, и таяли от восторга, не примечая полнейшего отсутствия

художественности в их фаворите и только радуясь на то, что вот, дескать, тоже и маленький ребеночек тут представлен! Ах, как мило, ах, как чудесно! — Да, да, нечего сказать, великое счастье. Вот как мало надо, чтобы иных людей тронуть до самой глубины души — вздором и пустяками.

Но что касается другой статуи, той тщедушненькой молодой женщины, сидящей нога на ногу, на весу, подперши голову рукой, в трико и шляпке с пером, набекрень, что была выставлена под названием «Дебардер», то по крайней мере там так уже прямо и известно было, зачем скульптор ее делал: столько людей приводят в восхищение странствующие красавицы, наполовину раздетые, хоть бы их красота была и не бог знает какая, даже самая сомнительная. Но в общей сложности, что это за художественные произведения нужны большинству любой публики, русской, французской или немецкой!

Одна часть итальянской и немецкой публики, с критикой заодно, ухитрилась также придать какое-то особенное значение скульптору Монтеверде (генуэзцу родом, живущему

му обыкновенно в Риме); но на мои глаза, его группа «Дженнер, прививающий оспу собственному ребенку», есть не что иное, как pendant к превознесенной несколько лет тому назад картине Усси. Сюжеты обоих произведений, конечно, совершенно разные, но количество и качество таланта их авторов, мне кажется, почти одинаковы: тот же у обоих умеренный реализм, та же известная доля правдивости и даже красоты, но вместе с тем что-то придуманное, насиженное и риторичное, словом, что-то совершенно условное и банальное. Тут нет непосредственности и свободы вдохновения; а где этого всего нет, там не поможет никакая, самая фотографическая аккуратность в передаче складок на чулках, насупленных бровей и вытянутой вперед шеи, никакие подробности кафтана, панталон, волос, рук и т. д., как это было в статуе Дженнера. Смотришь на группу Монтеверде и говоришь себе: «Нет, не так, должно быть, происходило дело в натуре; наверное, и доктор не так сидел, эффектно скрючившись и съежившись, не так держал ребенка, да и ребенок не так лежал на коленях у отца, не ле-

тал так картинно рукою и не распорядился ногами по всем правилам итальянского художественного этикета. Нет, итальянцы еще и понятия не имеют об истинной реальности!» Лучшее, что еще было у художников этой нации, — это иные бюсты с натуры, из гипса или обожженной глины, т. е. мужские и женские портреты. Итальянцы прекрасно владеют материальной стороной своего дела: мрамор у них гнется под резцом, словно резинка под пальцами. Представить материю, кружева, сотни тончайших морщин и складок на лице — им нипочем, тут они великие мастера; они способны итти даже еще дальше, верно копировать оригинал; значит, везде там, где дело идет о чем угодно, только не о настоящем творчестве и художественном создании, о! там они у себя дома, там они очень хороши.

Как на пример особенной неспособности итальянцев к истинно историческим скульптурным изображениям, можно указать на статую из гипса «Наполеон III в Чизльгерсте», графа Ольдофреди. Наполеон сидит в кресле, низко наклонил голову на грудь, рука его без-

жизненно свесилась со спинки кресла. Пожалуй, на первый взгляд, скульптор задумал дельно, ему хотелось представить, как сидит один, покинутый, хотя и не потерпевший никакого непосредственного наказания от измученных им народов Европы, недавний повелитель мира, и сам себя бичует грызущими воспоминаниями. Но это именно только на первую секунду. Второй взгляд тотчас же показывает, что никакого истинного выражения, никакой истинной глубины, правды и красоты нет тут. Все здесь поверхностно, внешне и — преувеличено. Я невольно подумал тут про статую «Последний день Наполеона I» скульптора Вела (Vela), бывшую на всемирной парижской выставке 1867 года. И этот Наполеон тоже сидел, с «глубокой» думой на челе (по-итальянски!) и терзался, и мучился, и — нравился многим. Но хотя тогдашний Вела талантливее будет нынешнего Ольдофредди, а в сущности оба они художники одного и того же пошиба — итальянского оперного. Кому нравятся трагические арии и хоры Пуритан, Троваторов и Семирамид, тому покажутся глубокими и эти Наполеоны.

Скульптурный отдел французов был велик: он содержал 196 произведений, сделанных 92 художниками, и, в известных отношениях, не мог не остановить на себе внимания. Французские скульпторы, точно так же как и французские живописцы, проходят очень строгую школу, они ведут дело своего художественного образования с необыкновенным упорством и энергией, а если прибавить к этому врожденный французам вкус, идущий по наследству от давних поколений, то ясно становится, что художники эти должны производить немало вещей красивых по формам и отлично выполненных в техническом отношении. Заметим еще, что при вечном неутомном искании французами новых путей по разнообразнейшим отраслям человеческой деятельности, их художники тоже и по скульптуре постоянно производят такие эксперименты над художественным материалом, каких другим народам и в голову не приходит: так, например, они пробуют придать своим бронзам и terres cuites'am всевозможные оттенки; что касается бронзы, они выдумали серебрить ее таким чудесным матовым

тоном, что статуя получает необыкновенно приятную тельность и жизненность. Не все же ведь, наконец, сидеть на одном белом мраморе, благо он пришел по наследству от других веков и других народов. Дай-ка попробуем что-нибудь и свое, думают французы. Думают, пробуют, ну, и доходят до чего-нибудь в самом деле нового и отличного. Это вечное неутомимое пробование, это присутствие блестящих внешних качеств делает французскую скульптурную школу необыкновенно привлекательной. Но тут все и кончается. Как ни хороши по внешним формам многочисленные взводы фавнов, греческих пастухов, Аристофанов, Спартаков, вакханок, Нарцисов, Агриппин и проч., но к ним невозможно иметь ни малейшей симпатии. Смотришь и думаешь: «Вот сколько таланта потрачено даром этими превосходными художниками — Камбосом, Перро, Дублемаром, Готье, Гюмери, Барриасом, Кавелье, Дюбуа и другими! Что было бы, если бы они занялись чем-нибудь получше и подельнее этих завялых пустяков!» И действительно, французской скульптуре недостает только того, чтобы напасть на

истинную реальную дорогу и отказаться от идолопоклонства перед антиком и условными хомутами разного устройства: тогда, при ее технической выработанности и мастерстве, она полетит по новым горизонтам таким же могучим орлом, как французская живопись.

Но, кроме античности, ни на что более не нужной и скучной, скульптура страдает еще другим горем у французов: остатками прежней мелодраматичности. На венской выставке было, к несчастью, несколько ее образчиков: плачущая в отчаянии Франция, под заглавием «1871», художника Кабе, и страшно исковеркавшаяся «Дельфийская Пифия», Буржуа. Первая статуя сидела, опустившись всем телом вперед, словно ни единой косточки не осталось цельной у ней в хребте, и свесивши обе руки до земли, между обоими коленями; искаженные брови и осунувшиеся скулы, словно у классической маски, приходились как раз в такт с напыщенностью и искусственностью остальной фигуры; в то же время «Пифия» бесновалась и коробилась, со своими растрепанными косами, размахнув туда

и сюда руки, точь-в-точь будто ей и хотелось бы соскочить с неловкой, неуклюжей подставки, на которой сидит, да вот нельзя, гвоздями приколочена! Декоративностью и некоторой напыщенностью страдала даже и прекрасная статуя Трюфема: «Мирабо на трибуне», впрочем, полная огня и стремительности. Мирабо стоит тут будто на кафедре и, подняв руку грозным жестом, с гневом и страстью во всей позе тела, с молниями во взоре, посылает королю революционный ответ поднявшегося на дыбы Народного собрания. Я хорошо вижу иные художественные недостатки этой статуи, а все-таки скажу, что, на мои глаза, она еще более всего подходит к будущим созданиям истинной реальной скульптуры во Франции.

К числу статуй, скорее посредственных и которыми нельзя быть слишком довольным, по некоторой ординарности поз и отсутствию определенного выражения, я отношу «Жанну д'Арк», Шапю, и «Мольера», Кодрона. Обе статуи недурны, представлены в очень натуральных позах, без всякой идеальности и с исторически верной обстановкой, — она, оде-

тая французской крестьянкой, в корсете и юбке, стоит на коленях, он — в парике, французском кафтане и на высоких каблуках, сидит в кресле. Оба даже до известной степени изящны, но ведь в них нет ровно ничего, ведь они ровно ничего не говорят, у них в лице ничего не выражено из всего того, что они могли бы и должны бы были выразить, — так, что же в них толку?

Наконец, между изображениями животных, которыми всегда славились французы, мудрено было не обратить внимания на две удивительные, по жизни и замечательной энергии выражения, группы Каэна: «Тигр, одолевающий крокодила» и «Нубийский лев, рвущий на клочки свою добычу». К этому разряду надо отнести еще двух превосходных быков французской породы, с громадными лирами рогов на голове и низко висящими складками мясистой груди; они были отлиты из бронзы и поставлены на дворе, у входа во французский земледельческий отдел. Английская скульптура не имела ни одного сколько-нибудь замечательного представителя на венской выставке. Но чтобы иметь по-

нятие о новейшем развитии и особенном направлении этой школы, надо видеть монумент принцу Альберту, поставленный теперь перед зданием постоянной всемирной выставки в Лондоне: этот монумент покрыт сотнями мраморных и бронзовых статуй и групп, тут участвовала вся английская школа, со всеми большими и малыми своими талантами и со всеми своими посредственностями. Навряд ли кто в целой Европе, кроме самых патриотических и безвкусных людей между англичанами, похвалил монумент этот, состоящий из громадного готического балдахина, сажен в 25 вышины, над колоссальной сидячей статуей принца Альберта. Все тут нехорошо и неизящно, даром что вся эта история стоила около 100 000 фунтов стерлингов: словно не художник, а инженер, наскоро наведавшийся в художественные атласы и книги, соорудил эту рогатую, порядком неуклюжую часовню из драгоценных мраморов, бронзы и мозаичных картин. И размеры и формы архитектуры, и бронзовые статуи, стоящие десятками по верхам, и вся масса фигур, в настоящий рост, мраморного фриза, идущее-

го вокруг пьедестала, под ногами принца Альберта, — все это неладно, ordinarily и некрасиво. Английской школе сильно не повезло при исполнении разнообразных, благодарнейших задач (по части идеальной — множество аллегорических групп и фигур, а по части реальной — 169 фигур, представляющих архитекторов, скульпторов, живописцев, музыкантов и поэтов всех времен и народов). Но тут же, рядом, в этом самом монументе есть несколько скульптур, совершенно необыкновенных и достойных всего внимания Европы. Это — четыре огромные мраморные группы внизу на земле, у подножия ступеней, идущих во все стороны горой от часовни-балдахина. Эти группы так громадны, что изо всей скульптуры с ними может равняться по величине разве одна древняя группа «Фарнезский бык» в неаполитанском музее. Они представляют четыре страны света, в воспоминание того, что принц Альберт первый созвал на всемирные выставки все страны света. Еще несколько менее примечательна первая группа: «Европа», Макдоуеля, состоящая из главной срединной фигуры, сидящей на быке, со

скипетром в руке, и окруженной четырьмя женскими фигурами, представляющими Англию — с трезубцем, Францию — с мечом, Германию — с развернутой книгой и Италию — с лирой и палитрой. Фигуры красивы, но не возвышаются над обыкновенным уровнем аллегорий на монументах, например хотя бы на нашем монументе императора Николая I. Зато три остальные группы представляли что-то очень красивое и новое. Центром группы «Азия», скульптора Фоли (Folij), был громадный слон, увешенный бахромой и орнаментальными привесками на лбу и туловище: он еще лежит (как сама Азия), но уже начинает двигать своими толстыми, словно колонны, ногами и собирается приподняться. На его хребте сидит чудесная нагая азиатская женщина, вся в браслетах и жемчугах, обеими руками приподымающая над головою закрывавшую ее до ног непроницаемую фату. По четырем сторонам слона четыре азиата — главные азиатские народы: красивый персиянин в меховой своей шапочке, с пером и фигурной продолговатой чернильницей; араб — купец с товарами, лежащими грудой около

верблюжьего походного седла; китаец с фарфоровыми изделиями, и индеец — воин, с изящным своим оружием. Центр группы «Африка», скульптора Тида, составляет лежащий на коленях верблюд, взнузданный и весь в бахроме. С его горба спускается на землю прелестная женская фигура, в костюме египетской фараонши, с скипетром в руке, с коротким благоволением в очах и всей позе. Вокруг нее, около верблюда: красивый нагой нубиец, едва прикрытый около пояса клетчатой шерстяной материей, негр с луком в руках и с разорванными цепями, брошенными в ногах, наконец купец-мусульманин и женская фигура, олицетворяющая европейскую цивилизацию. Центр четвертой группы «Америка», скульптора Белля, — злой и могучий бизон; он бежит, пригнув голову, по саваннам, а фигура Северной Америки, с звездой и орлиным пером на голове, своим скипетром направляет его бег. Подле стоят, в живописных своих костюмах, испанец со старинным испанским ружьем и в широкополой шляпе, мексиканец в короне из перьев, канадец в звериных шкурах. Над ними всеми возвышается фигура са-

мой Америки, сидящей на спине у бизона, в венце; в правой руке у нее копье, кончающееся каменным острием, в левой круглый щит, на котором представлены: орел, бобер, звезды и другие гербы американских государств. Все эти группы чрезвычайно красивы и по своей пирамидальной форме и бесконечно жизненным реальным подробностям в изображении каждой народности. О здоровом направлении английской скульптуры, начинающей исходить из маленьких вседневных статуэток и групп, как я это предсказывал еще в 1862 году, после всемирной лондонской выставки, я когда-нибудь поговорю еще подробно, при другом случае.

У немцев — образчики всегдашней их напыщенной, торжественной, лжеклассической и сухой манеры, доходящей иногда до нестерпимой трескотни. Так, например, модель торжественного монумента Вагмюллера, в честь 1870 года, почти вся состоит из пирамиды гениев и ангелов, размахавшихся растопыренными своими крыльями на всю композицию, точь-в-точь у самых плохих наших скульпторов. А иной раз, опять, скульптура доходит у

немцев и до сладкой смазливости и лжеграции, как, например, в известной «Венере, ласкающей маленького Амура», Бегаса. Венера тут как-то пренеловко вытянула вперед губы и голову и треплет по щеке своего капризничающего Амура: что это, аллегория или просто так, обыкновенные скульптурные нелепости? Однакоже немцы, в своем отчаянном классицизме, радуются и на такие пустяки, недостойные занимать порядочного художника даже полчаса, не то что год, и два, и три.

Но среди неудачных созданий немецкой скульптуры я укажу на некоторые исключения, которые «настоящими художниками», людьми настоящего скульптурного дела, быть может становятся просто ни во что и признаются разве что сносными игрушками, а мне кажутся, как английские группы, выше у меня рассказанные, зачатками новой, истинно нужной нам теперь скульптуры. Во-первых, я укажу на большую группу, отлитую из серебра венским серебряником Германом и назначенную для украшения каких-нибудь поставцев в парадной зале или торжественных обеденных столов. Таких групп бывало

прежде всегда много во французских и английских отделах всемирных выставок. Четыре стороны этого маленького монумента заняты сценами из народной сказки «Dornröschen», и тут, среди средневековой архитектуры и кустов зелени, являются охотники, графы, пажы, графини, повара, воины, собаки, кошки — все как требует сказка, но с бесконечным юмором, трагичностью, грацией, красотой. Это современная живопись-жанр, перешедшая в скульптуру. Мне эта группа так понравилась, по современности и новости своего направления, что я записал имена всех работавших над нею: сочинил ее скульптор Е. Фух, лепил Иоганн Порддорф, чеканил Карл Вашман, составил пьедестал и архитектурную обстановку Иозеф Шейб. Другие подобные же группы, тоже серебряные, тоже очень художественные и изящные понынешнему, по-новому, я нашел в отделе Виртембергского королевства. Они, впрочем, уступали группе Германа. Выполнены они были серебренником города Гельбронна, Брукманом, и представляли сцены из сказки «Семь воронов», по композициям Швинда.

У датчан недурна (хотя и классична) статуя профессора Иерихау «Бой охотника с пантерой»: в ней довольно много энергии и красивых линий. У швейцарцев — манерная и несколько искаженная, вроде стиля-рококо, но необыкновенно сильная по движению (особенно для женщины) «Медуза», с змеями в волосах, с судорожно сжатыми пальцами ног, с кручеными складками классической одежды, герцогини Кастильоне-Колонна, урожденной графини де'Аффри, из Фрейбурга. Ее же бюсты: «Абиссинский вождь», «Бианка Капелло» и «Мария Антуанетта», также свидетельствуют о значительном мужественном таланте, но мало изящны. Притом еще надо заметить, что как я ни радуюсь всегда примерам женской талантливости, но меня мало привлекли создания герцогини Кастильоне: во-первых, она, как и все остальные ее товарищи, не выходит за пределы скульптуры идеальной, т. е. ложной и праздной, а во-вторых, она не выражает собою никакой особенной национальной школы (что, конечно, есть всегда первое требование от художника): ее скульптура не более, как смесь мотивов и

стиля французских с итальянскими.

XIII

Архитектура. Английская школа. — Французская школа. — Немецкая школа. — Итальянская школа

Архитектура была довольно хорошо представлена на всемирной выставке, но не полно. Из трех архитектурных школ, идущих теперь вперед, и создающих новые формы: французской, немецкой и английской, последняя, можно сказать, вовсе не имела представителей в Вене, потому что нельзя же признать чем-то значительным те полдюжины рисунков, которые были высланы из Лондона и представляли только здания второстепенного достоинства (например, загородную виллу маркиза Вестминстера в Чeshire, архитектора Уатергоуза; новое министерство юстиции в Лондоне, архитектора Стрита и т. д.). Они ничуть не давали понятия о том, что творит теперь новая английская архитектурная школа, очень значительная.

По-всегдашнему, всех богаче была Фран-

ция, и именно всего более ее «Специальная выставка города Парижа» — этот новый отдел, не известный еще ни на одной из прежних всемирных выставок и свидетельствующий о громадных силах, почине и деятельности современной Франции. Здесь выставлено было поразительно полное собрание рисунков, моделей и фотографий со всех значительнейших французских построек новейшего времени, с целыми томами отдельно переплетенных листов, содержащих художественные и технические детали. Тут были почти все парижские театры, в последнее десятилетие построенные заново (театры «Шатле», «Gaieté», «Водевиль», «Лирический»), множество ратушей, школ, церквей, синагог (в том числе большая новая синагога, которую архитектор Альдроф, еврей родом, строит на улице Побед, в древнееврейском стиле и в таких великолепных формах, что она, кажется, заткнет за пояс чудесную берлинскую синагогу), множество крытых рынков, составленных почти единственно из железа и стекла, больших городских фонтанов с громадными статуями и группами — все бесконечно разнообразно.

разные создания этой, по преимуществу, талантливой школы.

Между германскими архитекторами всего ярче выдаются теперь венские. Вена вся теперь в новых постройках, по большей части очень значительных размеров. Много строится архитектурными обществами и компаниями, и потому часто видишь повторение одних и тех же приемов и мотивов, пускаемых в оборот просто гуртом; но все-таки новые кварталы, начиная с Кольцевой улицы (Ringstrasse) или большого бульвара, окружающего центральную часть Вены, покрылись теперь рядом великолепных зданий, настоящих дворцов, которым особую красоту и элегантность часто придают высокие кровли, кончающиеся во всю длину прорезным коньком. И вот рисунки этих-то новых зданий, музеев, частных домов, колоссальных отелей, занимающих целые кварталы, железнодорожных станций, барских дворцов, бань и т. д. занимают много места в австрийском отделе. Изредка встречаются тут также и остатки классических и академических приемов; но в большинстве случаев видишь попытки

новой, современной, архитектуры, употребляющей много железа и стекла, много цветных украшений и даже золотых фонов на наружных фасадах, часто мозаику и живопись — и все это при отличных массах и расчленениях.

Впрочем, про многие из существеннейших сторон венской архитектуры я говорил уже выше: сами здания выставки, каменные и деревянные, являлись целой выставкой и примером австрийской архитектуры.

Из прочих германских школ всего более выставила, по части архитектуры, школа мюнхенская (впрочем, мало оригинальная), всего менее — берлинская, где все еще веруют в величие Шинкелей и Штюллеров и все еще продолжают строить в их несносном афинско-берлинском вкусе. Лучшим примером берлинского архитектурного направления может служить выбор, по конкурсу, ординарнейшего и казеннейшего проекта нашего Бонштедта для постройки здания рейхстага. Вообще говоря, в архитектуре, как и в остальных искусствах, пруссаки всегда представляют ужасно много неуклюжести и прозы и очень мало творчества. Грации и красоты — у

них никакой. Впрочем, в Берлине начинается теперь движение к лучшему, что, кроме пассажа, доказывается и теми деревянными постройками венской выставки, которые одновременно с австрийцами сочиняли и прусские архитекторы.

Итальянцы неизлечимы в своей классичности. Новый пассаж Виктора-Эммануила в Милане поразителен по громадности, но пошловат по архитектуре, а национальный банк в Болонье — еще менее интересен, со своими колоннадами, фронтонами и карнизами. Точно такова же и остальная архитектурная выставка у итальянцев.

XIV

Русская школа

Живопись: Репин. — Верещагин. — Перов. — Влад. Маковский. — Янсен. — Конст. Маковский. — Харламов. — Гун. — Беккер. — Ге. — Клодт. — Шишкин. —

Семирадский. — Скульптура: Антокольский. — Каменский. — Чижов. — Лансере. —

Архитектура: Гримм. — Гедике. — Резанов. — Горностаев. — Сычугов. — Ропетт. —

Гартман. — Художественно-промышленный отдел: Монигетти.

Я дошел теперь, по порядку обзора, и до нашей русской школы. Что она мне дорога, что я ее люблю как только можно, это знает всякий, кому случалось читать хоть что-нибудь из всего мною про нее написанного в разные годы. И, однакоже, несмотря на то, что мне не предстояло увидеть в Вене, на всемирной выставке, ничего нового, ничего такого, чего я давно бы уже не знал, несмотря на то,

что мне еще в Петербурге было известно, что выбор нашей посылки хорош и, значит, мудрено нам ударить лицом в грязь, я все-таки не был спокоен. Никак нельзя было предвидеть, какая, однакоже, роль нам выпадет на всемирном смотре и не слишком ли мы выйдем мизерны, в сравнении с чужими крупными тузами. В самом деле, перебывавши на всех почти всемирных выставках, начиная с самой первой, 1851 года, я давно уже узнал, как иной раз перспектива переменяется, и то, что кажется у себя дома, в безопасности от всяких сравнений, застрахованным от грозной конкуренции, вдруг сжимается, мельчает, а иной раз даже становится и вовсе миниатюрным, когда вынесут и поставят среди большого, а и того еще опаснее, среди всемирного собрания. Тут, пожалуй, придется иной раз жутко даже и не такому молодому, только что поднявшемуся деревцу, как наша художественная школа.

Когда я приехал в Вену и вдруг, в художественном отделении, очутился в присутствии таких колоссально талантливых вещей, как «Маршал Прим» Реньо да неслыханные по ис-

торическому духу картины Матейки, тоскливое чувство страха еще более овладело мною. Талантливые вещи, разумеется, всегда и везде останутся талантливыми, — это так, но ведь дело в размерах, в масштабе. Однакоже, войдя в залу русского художественного отделения, я сразу увидел, что страхи мои были напрасны и что прежде у нас дома было хорошо и значительно, то таким осталось тоже и здесь. Я глубоко был обрадован с первого же взгляда, я больше не боялся за наших художников, пусть приходят и смотрят их произведения люди с целого мира. Тут была истинно значительная коллекция отличных вещей.

Одно только надо сказать. Большинство наших русских картин является все в маленьких или, по крайней мере, умеренных размерах, а потому никогда бы не надо нам брать громадных зал, которые заставляют каждую вещь казаться меньше и (что еще хуже) заставляют скучивать вместе огромное количество произведений. Это всегда очень невыгодно. Гораздо лучше взять помещение умеренных размеров, но чтоб таких комнат было несколько и чтобы картины не лезли одна на

другую.

Но как ни радовал меня состав нашего художественного отделения, я никогда не мог удерживаться от точно такой же досады, какую испытывал всякий, русский или иностранец, входя в наше отделение. В расстановке и расположении наших художественных произведений царствовала такая же неурядица, бессмыслие, хаос, как в промышленном отделении. «Что это за выставка! — говорили всякий день около меня проходящие и уходящие толпы народа. — И что это за странные люди, русские! Ничего-то они порядком не умеют сделать, даже с лучшими, талантливейшими своими созданиями! Точно нарочно сами же вредят им изо всех сил! Ну кто же не знает, что где выставляют картины масляными красками, там не развешивают целые стены карандашных картонов и архитектурных рисунков, т. е. целые сажени белой бумаги. Будто нельзя было им найти другого места — если уже эти картоны им так драгоценны. Странные люди! Везде ездят, везде бывают, на всех выставках присутствовали, а все еще не знают, как можно и как нельзя обращаться с

художественными произведениями». Ответить было нечего, говорившие были правы, приходилось молча глотать свое негодование и досаду.

Что такое был, вдобавок, полный небрежности, пропусков и ошибок, наш художественный каталог, даже и во втором издании (где все другие нации исправили свои ошибки и пополнили недомолвки и недочеты), о том я и речи не хочу заводить.

Перейдем прямо к тому, что было у нас в самом деле важного и чудесного.

Самой лучшей и талантливой картиной русского отдела была, без сомнения, картина г. Репина «Бурлаки на Волге». Ее, по всей справедливости, повесили на первое, главное, самое центральное место всего отделения. И тут она блистала, как самый крупный алмаз среди множества других отличных драгоценных камней. По глубокой патетичности, по искренности и правде типов, это, по моему мнению, замечательнейшее создание всей вообще русской живописи, а написана эта вещь с такой силой краски, с таким огнем, что ничего не могла с ним поделаться даже вся белая

бумага, так роскошно развешанная против нее. Рассматривая эту удивительную картину, после нескольких месяцев антракта, я еще раз подивился на тех премудрых критиков [5], которые хлопотали всего больше о том, чтобы уверить нашу публику, будто «Бурлаки» г. Репина не что иное, как иллюстрация одних стихов г. Некрасова, в его «Подъезде»:

*Выдь на Волгу: чей стон раздает-
ся
Над великою русской рекой?
Этот стон у нас песней зовется,
То бурлаки идут бичевой!..*

Вот удивительные-то люди! Что общего между этими стихами, хнычущими и причитающими, как наемная плакальщица в ложных слезах (такова была уже мода, когда писались эти стихи!), и здоровым, правдивым, мужественным выражением картины г. Репина? Ведь бурлаки этого молодого, талантливоего художника вовсе не «стонут» по-некрасовски, вовсе не «поют» в какой-то гражданской скорби и даже вовсе и рта-то не разевают. Они идут и молчат, и молчат не оттого, чтобы их романтические помышления одолели —

это они предоставляют праздным и притворяющимся барам, — а потому, что у них совсем другое в голове: у иного — как бы три гривны скорее добыть; у другого — как бы пойти да поесть; у третьего — как бы отдохнуть да онучи поправить, и т. д., все помышления очень простые, близкие и ничуть не «стонущие». Картина г. Репина всего более отделялась, на мои глаза, от остальных русских товарищей своих правдивостью и естественностью выражения, почерпнутого не из сочинительских книг, а из самой народной жизни. Сотни лет русской истории создали эти вот типы, этот вот разнокалиберный люд, понукаемый нуждой и сбежавшийся на Волгу со всех концов России. Жак они, однакоже, полны жизни и здоровья! Какие громадные силы в них покоятся и как они их добродушно растрачивают, кажется и сами того не ценя и не соображая, только на то, чтобы вырабатывать бедные гроши! Пускай мне покажут из всех русских картин, до сих пор у нас сделанных, еще другую такую, до того глубоко национальную, до того правдивую, до того широко и глубоко захватывающую. В сравнении с этой большин-

ство наших русских картин — красивые, но праздные детские игрушки. Иностранцы, само собою разумеется, не могли оценить всего значения картины, в такой степени национальной (точно так же, как, например, они понятия не имеют, что такое для нас и для нашей литературы Гоголь), но все-таки, даже с самой общей художественной точки зрения, должны были признаться, что картина нашего русского юноши, так недавно еще покинувшего академические скамьи, много и сильно весит в общем счете европейского искусства на всемирной выставке. Один из тех критиков, которые теперь больше чем когда-нибудь надуты германским величием и полны презрения ко всему не немецкому, Пехт, писал, в самый разгар венской выставки, что там, во всем художественном отделе всех народов мира, нет другой столько солнечной картины, как картина Репина. Другие (венская «Presse») писали, что оригинальные типы рабочих русских мужиков переданы у Репина — *ausgezeichnet gut* (превосходно); еще другие (Леман, «Bildende Kunst in der Gegenwart»), что «Бурлаки на Волге» — глубоко национальное

русское произведение, и т. д. Кто, в прежнее время, приводил иностранцев к таким решительным, полновесным отзывам?

Потом мне показалась на выставке в высшей степени значительной, сильной и ничего не потерявшей против Петербурга — «Голова ташкентца», написанная В. В. Верещагиным. По-моему, этот художник занимает у нас место вроде того, какое занимает у французов Жером: то же затаенное в глубине картин негодование против тысячи возмутительнейших событий прежнего или настоящего времени; тот же дух, протестующий против безобразий и варварств, на каждом шагу кишящих в истории и жизни, и вместе то же мастерство, сила, почти что резкость выражения. Конечно, «Голова ташкентца» не больше как этюд с натуры, и хотя это мастерской этюд, но не мог он выставить наружу главных качеств г. Верещагина; но зато, в одном из углов выставки (к сожалению, кажется, даже мало замеченных публикой, особенно русской) было несколько произведений этого художника, которые по-настоящему должны были бы висеть, вместо разных каких-то кар-

тонов и планов, в русском отделе, а не в чьем-то чужом. В ротонде, на одной из стен кругового кольца, помещено было до 20 отличных фотографий мюнхенского фотографа Оберлеттнера, с картин г. Верещагина, например: «Нападают врасплох!», «Окружены!», «Нищие в Самарканде», «Хор дуванов», «Пилигримы у дверей мечети», «Разбор мертвых русскими и туркестанцами на поле сражения» и т. д. Но особенно характерной мне показалась вот какая картина. Нарисована унылая местность, ташкентская степь; посреди возвышается пирамида из каких-то шаров, точь-в-точь какие бывают на артиллерийских дворах. Но посмотрите поближе, и вы увидите, что это не ядра и не шары, а целая гора человеческих черепов, очутившаяся здесь, потому что на этих самых местах недавно было сражение. Кругом летают и подпрыгивают вороны, отыскивая что поклевать, а внизу подпись: «Апофеоза войны. Посвящается всем великим завоевателям прошедшего, настоящего и будущего времени». Правдивость изображений г. Верещагина в соединении с метким и едким выбором сюжетов (вспомните его траги-

ческие картины: «До победы» и «После победы») делают его одним из самых дорогих для нас русских художников.

Прекрасные жанры многих наших новейших живописцев отводили нам очень почетное место на выставке. Сюда я отношу в особенности следующие хорошо известные нашей публике картины: «Рыболов», профессора Перова; «Приемная у доктора», «Любитель соловьев», г. Владимира Маковского; «Трефовый туз в каюте», г. Янсена; «Масленица», профессора Константина Маковского, и т. д. Сюда же отношу я прелестно написанные, но, к сожалению, почти вовсе бессодержательные и очень смахивающие на что-то французское картины: «Музыкальный урок» г. Харламова, «Дети с котятами» и «Больное дитя» профессора Гуна. Иностранные критики говорят про эти последние картины приблизительно то же, что и я. Один из них говорит: «Пока русские живописцы ищут себе мотивов среди немецко-русских салонов бомонда, понимается, что они остаются в зависимости от иностранцев. Так, например, Беккер со своей „Девочкой с куклой“ и Гун со своими милей-

шими „Детками, играющими с котенком“, сильно примыкают к немецкому жанру, задающему им тон».

Из числа картин на исторические сюжеты «Петр Великий допрашивает царевича Алексея», профессора Ге, имевшая у нас столько успеха, произвела в Вене очень мало впечатления и даже прошла почти вовсе незамеченной, вероятно потому, что на всемирную выставку был послан не оригинал, а повторение или копия, далеко не равняющаяся первоначальному экземпляру. Другая же наша превосходная историческая картина «Канун Варфоломеевской ночи», профессора Гуна, оставливалась на себе, как и прежде в Париже, всеобщее внимание, и это неудивительно: она очень характерна и выразительна, а колорит — чудесный. Это до сих пор лучшая вещь г. Гуна.

Прибавьте ко всему этому сильно написанные этюды голов г. Харламова («Цыганка», «Мордовка», «Итальянка»), отличные, хорошо у нас известные пейзажи профессора Клодта и академика Шишкина («Закат солнца» и «Сосновый лес»), и некоторые другие еще ве-

щи — и вы будете иметь такой состав русской художественной выставки, который не мог не дать нам очень видного положения в ряду остального европейского искусства. И иностранцы это хорошо сознавали. Не было такой художественной критики за время выставки, где бы не высказывали, что пора теперь перестать считать русских единственно только подражателями в искусстве: долго, дескать, они в самом деле подражали то итальянцам, то французам, то немцам, но теперь у них народилась новая, самостоятельная школа. Только иностранцы никак не могут сразу оставить покровительственного тона, все отыскивают — хоть на минуту, хоть в единой черточке — подражание своим собственным талантам, и для этого указывают у нас то на те, то на эти небывалые сходства. Так, например, Леман, нахваливая как только можно русское художественное отделение, все-таки ухитрился найти подражание Кнаузу, и у кого? У г. Владимира Маковского, в его «Приемной у доктора»! «Эта картина, говорит он, еще стоит в полной зависимости от немецкого искусства. Дама в длиннохвостом платье и

чиновник с опущенной головой, рядом с нею, написаны точь-в-точь учеником Клауса». И это говорится про г. Владимира Маковского, такого оригинального, такого национального всегда, и в особенности в этой картине, в том числе и в фигуре этого чиновника, смиренно ожидающего своей очереди!

Здесь мне приходится пожалеть, что не послали на выставку иных отличных картин наших из последнего времени. Так, например, я не видал в Вене картины г. Прянишникова «Гостиный двор», которая сильно нравилась всем в Петербурге и в Москве на наших выставках и, наверное, понравилась бы всем и на всемирной выставке, как характерная, полная юмора и оригинальности сцена из современной русской жизни. Но у нас иногда чудные дела творятся: вдруг нападет такая чопорность и трусость, об какой нигде больше и понятия не имеют. Вдруг иным покажется, что боже нас сохрани послать за границу такую-то картину — мы просто себя тут осрачим, настоящее свое достоинство уроним. Как это выставлять перед иностранцами вот те и эти комические или карикатурные сто-

роны нашего быта и жизни! На этот раз изображение глубоких патриотов в том состояло, что как, мол, это возможно, посылать на всемирную выставку такую картину, где старикашка-чиновник, даже в вицмундире, даже — о ужас! — со знаком беспорочной службы в потертой петличке, пляшет из-за подачи перед гостинодворскими купцами в Москве, а из них одни хохочут, другие в ладоши бьют, в такт гнусливой гармонике, третьи рога показывают. — Ну да, так что же? Неужели не посылать? Неужели оттого, что этой картины в Вене не было, иностранцы так вот сейчас и позабудут все наши прорехи и недочеты, все, что видели собственными глазами у нас всякий день на театре и в подлинной жизни, в романах и комедиях, все, что тысячу раз читали у себя дома, даже не ездивши в Россию? Отчего же остальная Европа так не боится свои раны, свои болячки выставлять напоказ в картинах и на выставках? Или у нас слишком глубоко засели прежние привычки: только бы люди не видали, а что внутри там делается — ну, пусть все идет как может, как испокон веку шло! И вот, почтенные провинциа-

лы решают дело по-своему; трусливая их мораль торжествует, а художество жестоко страдает.

Наконец, надо мне сказать два слова и про картину г. Семирадского «Грешница». Эта совершенно внешняя, но все-таки до известной степени талантливая вещь пострадала на выставке больше всех остальных картин наших. Повешена была она в центральной зале очень высоко, и притом среди картин если не очень хороших в сущности, то, по крайней мере, очень крупных по размерам и часто сильных по колориту. Среди них «Грешница» вдруг совершенно побледнела и стушеввалась, и все даже хорошие ее качества (например, блестящий хотя и искусственный, вовсе не существующий в природе колорит) исчезли до такой степени бесследно, что навряд ли многие обратили на нее хоть какое-нибудь внимание. Правда, нашлись между иностранными критиками такие, как Леман, которые восхищались «современным» трактованием библейского сюжета у г. Семирадского и находили глубокую выразительность и великую красоту в головах и фигурах главных действующих

щих лиц; но даже и этот ценитель прекрасно-го признавал, что «при таких сюжетах, как „Грешница“, чисто колоритные эффекты г. Семирадского, в ущерб спокойному настроению целого, вовсе не идут». Остальные иностранные художественные критики о превознесенной у нас одно время картине нашего соотечественника либо вовсе молчали, либо отзывались очень невыгодно, и один из них (все-таки сравнительно лучший), Пехт, с глубоким негодованием напал на «эксперименты в колорите», пробуемые бог знает зачем на таком сюжете, где надо было бы задаваться чем-нибудь поглубже и похудожественнее. Все вообще настроение он признавал фривольным и поверхностным, оргию — чем-то вроде парижских масленичных вакханалий и т. д. Что касается до меня, я даже и тут, при самой опасной для нее обстановке, мог отличать побледневшие качества этой картины и думал про себя: «Ведь, собственно говоря, г. Семирадский не стоит ни в какой связи с русской национальной школой. Кажется, ему всего естественнее и выгоднее было бы примкнуть к которой-нибудь из новых европейских

школ, например, хоть к краковской. Она идет теперь в гору, и принадлежать к ней, вместе с Матейко, Жеримским, Родаковским и другими, — дело не худое и не бесславное. У этой школы большая будущность. Авось, тогда и г. Семирадский, под могучим и невольным влиянием сильных товарищей, когда-нибудь создаст картину и в самом деле примечательную».

Лучшим скульптурным произведением русской школы был, конечно, «Иван Грозный», г. Антокольского. И иностранная публика, и все художественные критики, немецкие, французские и английские, тотчас же обратили внимание на эту статую, даром что она поставлена была не в самом художественном отделе, а в перистиле, наверху лестницы, даром что русский художественный каталог совершенно пропустил ее, даже во втором своем издании. Первое было обусловлено поздним прибытием «Ивана Грозного» в Вену (так как его долго не хотели туда посылать, вероятно, у нас и так довольно есть талантливых, великолепнейших скульптур); что же касается второго обстоятельства, то чем оно обу-

словливалось — этого уже, наверное, никто не объяснит. Всего скорее, тут просто-напросто действовали две главные русские добродетели: лень и несокрушимая апатия. Как бы то ни было, но публика и критика европейская тотчас же заметили нашу чудесную статую, поняли, что в ней столько грандиозности, ширины форм и патетичности выражения, что с нею навряд ли многое может соперничать на всей скульптурной выставке. Немецкие критики хвалили нынче в Вене эту статую столько же, сколько в прошлом году английские, во время лондонской выставки, и говорили, что это создание — «превосходно задуманное и превосходно выработанное до самомалейших подробностей» (венская «Presse»),

Прочая наша скульптура представляла мало замечательного для иностранцев, и они почти вовсе не обратили на нее внимания. И действительно, «Первый шаг», г. Каменского, сладкий и немножко манерный, прошел незамеченным уже и на мюнхенской выставке 1869 года, а «Крестьянин в беде», г. Чижова, навряд ли способен кому-нибудь понравиться-

ся: так мало тут жизни и природы и так много сухости.

Я сильно рассчитывал на эффект милых бронзовых вещей г. Лансере («Телега парой», «Сокольничий», «Малороссийский воз», «Пастух», «Тройка», «Телята», «Кумыс» и т. д.), которые все у нас так хвалят и, к сожалению, так мало раскупают, сильно подрезывая тем руки художнику. Но их, вместе с лошадиными фигурами барона Клодта, до того нескладно и безалаберно насовали на столе, что ничего почти нельзя было разобрать, и большинство уходило из русской залы, не имея о них ровно никакого понятия.

В архитектурном отделе у нас было несколько хороших вещей, например проект тифлисского собора, проф. Гримма и Гедике, проект московской ратуши, профессора Резанова, гельсингфорсский собор, профессора Горностаева, смоленская станция, г. Сычугова, проект кладбищенской церкви, г. Ропетта, частные дома (очень оригинальные), построенные в Москве и Петербурге г. Гуном, и т. д. Но между всеми этими композициями всего оригинальнее и талантливее показались мне

создания покойного академика Гартмана (тоже совершенно позабытые нашим художественным каталогом): московский народный театр, огромную модель которого он прислал в Вену, военный музей московской политехнической выставки 1872 года, проект городских ворот в Киеве, несколько частных домов и дач, наконец типография, построенная в Москве для г. Мамонтова. Не в одной России понимали самобытный талант Гартмана и сочувствовали новизне и свежести идей этого молодого художника: в Вене он также нашел достойных ценителей. Когда пришли туда рисунки Гартмана и их распаковали перед комиссией архитекторов, то эти последние с первого взгляда пришли в настоящий восторг и от мастерства рисовальщика (Гартман был один из превосходнейших акварелистов, каких мне только случалось встречать), и от новизны и богатства фантазии его. Что касается технического умения, то оно настолько поразило австрийских техников-строителей, что венское «Архитектурное общество» положило: употребить все усилия на то, чтобы приобрести для своего музея великолепную модель

московского народного театра, даром что тут не было никаких почти внешних украшений и все дело состояло в одном конструктивном скелете: так своеобразен был этот театр, разбирающийся по бревнышку и необычайно стройный. И действительно, бедный Гартман, не дождавшийся европейского признания своего таланта и технического умения, вполне заслуживал этой блестящей награды. Ни у кого из русских архитекторов не было до сих пор такой фантазии, изобретательности и новизны, как у него. В этом отношении он был для нашего искусства тем же, чем французские архитекторы для своего: смел, предприимчив, талантлив и мастерски владел формой. Полюбив русский национальный стиль и решившись выработать его по-своему, он весь предался этой мысли и с каждым новым проектом создавал все новые формы и орнаментацию. Прелестны были его постройки петербургской и московской выставки 1870 и 1872 года, красивы византийские ворота для Киева, — чрезвычайно оригинальные, — но еще более значения имеют последние его постройки в Москве, в прошлом и нынешнем

годах. Вопреки старинной рутине, он построил типографию г. Мамонтова всю цветную, и снаружи и внутри, и, главное, без всякой раскраски и прилепов, а от начала и до конца из цветных кирпичей с поливой разной формы и объема, нарочно заказанных, но до того дешевых, что они могут быть доступны для каждой почти постройки; а оригинальная их кладка и размещение дали самые живописные узоры, оригинальнейший вид всему зданию. Ворота к этой же типографии поразительны по новизне своего замысла: вы тут видите четвероугольные столбы на круглых колонках, с вырезками и выемками по всему корпусу; они кончаются наверху тяжелыми заостряющимися кокошниками, и все вместе образует что-то азиатско-русское, совершенно невиданное и небывалое в нашем искусстве. Столько же оригинален и изящен должен был быть фасад дома для народных лекций (в здании Соляного городка, в Петербурге), сочиненный в этой же самой системе цветных кирпичей и изразцов: к сожалению, проект остался неисполненным. Вообще говоря, рисунки Гартмана, особенно за последнее вре-

мя, столько своеобразны и замечательны, что заслуживали бы издания.

На мои глаза, потеря для нас Гартмана еще важнее, чем потеря Шварца, тоже молодого, слишком рано умершего художника: Гартман был талантливее, смелее и подвижнее умом, но оба принадлежали тому новому поколению, которое двигает наше искусство вперед самым решительных образом и, наконец, однажды доставит ему торжество.

Кончая заметки про наш архитектурный отдел, прибавляю еще две вещи. Во-первых, я замечу, что иностранная художественная критика с большей симпатией отнеслась нынче к национальной нашей архитектуре. Венская газета «Presse» посвятила даже особую большую статью подробному разбору всего нашего архитектурного материала. Вообще говоря, иностранцы не придают ровно никакого значения всем плохим копиям и чухоточным подражаниям, какими отличались старинные наши архитектурные поколения. Таким образом, они только что смеются над нашими Казанскими и Исаакиевскими соборами и тому подобными жалкими отстало-

стями, а драгоценные камни и металлы, пошедшие сюда в дело целыми горами, несколько не подкупают их в пользу этих полумрачных, малохудожественных зданий. Точно так же иностранцы очень хорошо раскусили, что такое те наши церкви во псевдорусском стиле, что строились лет 30 и 25 тому назад десятками, сотнями, без вкуса, казенно и сухо. Но зато они отлично поняли и оценили стремление новейшей архитектурной нашей школы, направляющейся к истинному национальному стилю и прилежно изучающей старинные наши памятники, с которых было на выставке много превосходных рисунков и даже, по частям, гипсовых слепков. Эта школа не копирует, не повторяет рабски и слепо то, что делали предки, но, основываясь на старинных характерных формах и грациозной, оригинальной орнаментистике, творит новые сочетания. И вот именно эти-то новые попытки показали иностранной критике заслуживающими истинного внимания. Она с уважением говорила и про церкви, и частные дома, и театры, и музеи, созданные новым нашим архитектурным поколением (это были

почти все те же здания, о которых отзывался с похвалой и я).

Во-вторых, я не могу не пожалеть, что русские архитекторы послали на выставку так мало рисунков собственной руки и заменили их фотографиями. Как я прежде предсказывал, этих фотографий вовсе и не принял в соображение жюри, и многие достойные создания лишились награды и присуждения чисто из-за лени их авторов. Другие европейские архитекторы поступают со своими произведениями иначе.

Про наши художественно-промышленные создания на венской выставке мало можно сказать хорошего, потому что сколько-нибудь примечательных вещей тут было слишком немного. Однакоже и между ними есть на что указать с похвалой. Было несколько красивых стеклянных и фарфоровых сосудов, впрочем, для употребления собственно только богатых людей, т. е. таких сосудов, которые никогда или, по крайней мере, еще очень долго не будут иметь никакого значения для общего искусства и не распространятся в общей народной массе; несколько хороших парчей,

золотых и серебряных, красивых и элегантных, но до того худо выставленных, что они теряли добрую половину своего значения; наконец, несколько десятков серебряных и золотых вещей в русском вкусе, гг. Овчинникова, Сазикова, Хлебникова, Постникова и других: тут были солонки, портмоне, ложки, ковши, сосуды для пунша, стаканы, кресты, дарохранительницы и т. д. Всего красивее и лучше между ними те, что выложены были эмалью или представляли подражание полотна салфетки; но ведь все это только мелочи, подробности орнаментистики и серебряной или золотой мастеровой техники, и более ничего. По части форм и создания указать на что-нибудь особенное было мудрено. Правда, иным иностранцам были в диковинку многие из этих вещей, иной раз даже посредственные — оно и понятно, они таких в Европе не увидят; но мы, русские, привыкнув к ним с детства, видели, что русский национальный стиль разрабатывается тут вяло и лениво, а иные производства, как, например, прежняя великолепная наша чернь и столько же великолепные церковные материи, почти и вовсе

приходят в упадок и заменяются ординарными подражаниями той иностранщине, которая похуже и помелкотравчатее. На всей выставке не было даже ни одних наших саней, а Румыния и Швеция нашли же нужным выставить несколько образчиков этого оригинального экипажа, да еще образчиков самых изящных, иной раз роскошных и пробующих новые формы. Но даже и по части той и другой исключительной техники нас, пожалуй, скоро переймут и обгонят другие. Уже и теперь в отделе французского серебреника Кристофля появилась серебряная салфетка, сделанная на манер наших: она была еще груба и неизящна, но ведь французы любят настоять на своем, когда возьмутся за достижение какого-нибудь технического или художественного совершенства. А когда у нас переймут даже наши «эмали» и «салфетки» — последнее наше прибежище — при чем тогда-то мы останемся по серебряному мастерству, чем тогда-то еще будем хвалиться? Нет, плохо выезжать на одних мелочах, без мысли и творчества.

В отделе художественно-промышленных

вещей можно указать, однакоже, на целую группу произведений, справедливо обращавших на себя внимание многих тысяч людей на выставке и делавших нам, в самом деле, честь. Это убранство в русском стиле русского императорского павильона. Внешнюю архитектуру этого павильона нельзя назвать удачной: это просто было подражание, в миниатюре, и притом в каком-то скучном, сереньком, приниженном и маложивописном виде, московских построек XVII века. Но зато внутри роскошные покои: спальня, столовая и зала, были устроены и меблированы с необыкновенным изяществом и художественным вкусом, начиная от княжеской или царской великолепной кровати и до изразчатой цветной печи, материй и элегантнейшей посуды и всяких приборов. Все это было выполнено разными фабрикантами по рисункам профессора Монигетти [6], и по всей справедливости заслужило «художественную медаль», наравне с немногими лучшими произведениями промышленной нашей выставки.

Я не стану делать пространных выводов из всего мною приведенного и рассказанного.

Скажу только вот что. Много было нападков в европейской печати на устроителя выставки, барона Шварца, за разные неудовлетворительности и недочеты выставки: неполноту иных отделов, не всегда соблюденную систематичность расстановки и расположения, неудовлетворительность и запоздалость каталогов, дороговизну входной платы в продолжение первых месяцев, наконец — и всего более — за дефицит в несколько миллионов. Но могло ли такое громадное предприятие, как всемирная выставка, и особенно венская, превзошедшая размерами все предыдущие, — могло ли оно обойтись без многих несовершенств? Их можно было предвидеть уже и заранее. Что касается дефицита, то виноват ли кто-нибудь в том, что в Вене царствовали нынче летом небывалые, неслыханные жары, тотчас следом потом появилась холера — два основательных фактора, способных даже и в одиночку отпугнуть толпы людей, не то что при их дружном сообществе.

Но есть один факт, который пересиливает все недостатки и заставляет забыть их от начала и до конца. Венскую всемирную выставку

ку посетило, в течение полугодичного ее существования, более чем 4 1/2 миллиона людей, и притом людей, на этот раз, действительно всех классов, и всего более так называемых низших. Была ли принесена выставкой польза, нужна ли, плодотворна ли она была — на это отвечает одна уже эта цифра. Где десятки, сотни тысяч рук творят все, к чему только способен нынешний человеческий гений, а миллионы людей приходят любоваться на результаты великолепнейшего творчества, думать над ним и учиться продолжению этой самой работы, там нечего спрашивать о пользе или дефиците. Мало ли сколько миллионов поминутно тратится по всей Европе бог знает на что, и никогда никто не заикается об их употреблении, никто ни единой секунды не сомневается в том, что возврата этих миллионов не будет, а все-таки употребить их было надобно, и сделано это хорошо.

Поэтому Европа будет глубоко благодарна барону Шварцу, создавшему венскую выставку, создавшему ее, начиная с самой идеи, которую ему пришлось отстоять после упорного

боя, и занесшему в историю XIX века один из великолепнейших, благодетельнейших и плодотворнейших фактов его общественной, народной жизни.

1874 г.

Комментарии

Общие замечания

Все статьи и исследования, написанные Стасовым до 1886 года включительно, даются по его единственному прижизненному «Собранию сочинений» (три тома, 1894, СПб., и четвертый дополнительный том, 1906, СПб.). Работы, опубликованные в период с 1887 по 1906 год, воспроизводятся с последних прижизненных изданий (брошюры, книги) или с первого (газеты, журналы), если оно является единственным. В комментариях к каждой статье указывается, где и когда она была впервые опубликована. Если текст дается с другого издания, сделаны соответствующие оговорки.

Отклонения от точной передачи текста с избранного для публикации прижизненного стасовского издания допущены лишь в целях исправления явных опечаток.

В тех случаях, когда в стасовском тексте при цитировании писем, дневников и прочих материалов, принадлежащих разным лицам, обнаруживалось расхождение с подлинни-

ком, то вне зависимости от причин этого (напр., неразборчивость почерка автора цитируемого документа или цитирование стихотворения на память) изменений в текст Стасова не вносилось и в комментариях эти случаи не оговариваются. Унификация различного рода подстрочных примечаний от имени Стасова и редакций его прижизненного «Собрания сочинений» 1894 года и дополнительного IV тома 1906 года осуществлялась на основе следующих принципов:

а) Примечания, данные в прижизненном издании «Собрания сочинений» Стасова с пометкой «В. С.» («Владимир Стасов»), воспроизводятся с таким же обозначением.

б) Из примечаний, данных в «Собрании сочинений» с пометкой «Ред.» («Редакция») и вообще без всяких указаний, выведены и поставлены под знак «В. С.» те, которые идут от первого лица и явно принадлежат Стасову.

в) Все остальные примечания сочтены принадлежащими редакциям изданий 1894 и 1906 годов и даются без каких-либо оговорок.

г) В том случае, когда в прижизненном издании в подстрочном примечании за подпи-

сью «В. С.» расшифровываются имена и фамилии, отмеченные в основном тексте инициалами, эта расшифровка включается в основной текст в прямых скобках. В остальных случаях расшифровка остается в подстрочнике и дается с пометкой «В. С.», т. е. как в издании, принятом за основу, или без всякой пометки, что означает принадлежность ее редакции прижизненного издания.

д) Никаких примечаний от редакции нашего издания (издательства «Искусство») в подстрочнике к тексту Стасова не дается.

В комментариях, в целях унификации ссылок на источники, приняты следующие обозначения:

а) Указания на соответствующий том «Собрания сочинений» Стасова 1894 года даются обозначением — «Собр. соч.», с указанием тома римской цифрой (по типу: «Собр. соч.», т. I).

б) Указание на соответствующий том нашего издания дается арабской цифрой (по типу: «см. т. 1»)

в) Для указаний на источники, наиболее часто упоминаемые, приняты следующие

условные обозначения:

И. Н. Крамской. Письма, т. II, Изогиз, 1937 — «I»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. I, «Искусство», 1948 — «II»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. II, «Искусство», 1949 — «III»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. III, «Искусство», 1950 — «IV»

Указание на страницы данных изданий дается арабской цифрой по типу: «I, 14».

Нынешнее искусство в Европе. Художественные заметки о всемирной выставке (1873 года) в Вене.

Впервые эта работа публиковалась в 1873 году («С.-Петербургские ведомости», 14, 18, 26 сентября, 3, 9, 12, 26, 31 октября и 9 и 14 ноября, No№ 253, 257, 265, 272, 278, 281, 295, 300, 314 и 319). В 1874 году она вышла отдельной брошюрой. В нашем издании воспроизводится текст последней прижизненной публикации — «Собрание сочинений», 1894, т. I.

Это первая большая обобщающего порядка

работа, посвященная обзору современного искусства Запада. Она как бы открывает цикл монументальных работ Стасова-искусствоведа по вопросам истории искусства, в которых его отдельные взгляды, изложенные в разных статьях, даются уже в стройной системе.

В оценке художественных школ и направлений Запада Стасов исходит из основных воззрений передовой русской критики, тех ее принципов, на основе которых развивалось и крепло русское реалистическое искусство. Поэтому в общем очерке, посвященном состоянию «нынешнего искусства» в Европе, он говорит и о состоянии русского искусства, органически включая его в историю искусства западных народов, причем не только как искусства совершенно равноправного, что противостояло существовавшим в то время традициям на Западе, но как самобытного, несущего в себе огромные возможности для дальнейшего успешного развития. Вместе с тем, как в искусстве русском, так и зарубежном он страстно разоблачает врагов реализма, резко критикуя те школы, направления и воззрения, которые мешают развитию реалистиче-

ского искусства. В этом отношении очерк «Нынешнее искусство в Европе» примыкает к таким монументальным работам Стасова, как «Двадцать пять лет русского искусства», «Тормозы нового русского искусства» (т. 2) и «Искусство XIX века» (т. 3).

Уже в 60-х годах Стасов задумал большую работу под названием «Разгром», в которой он хотел на большом материале всеобщей истории искусств подвергнуть сокрушительной критике все те «тормозы», которые задерживали развитие реалистического искусства. Замысел этот Стасов вынашивал в течение 30–40 лет. Он остался неосуществленным. Но нет никакого сомнения в том, что очерк «Нынешнее искусство в Европе» уже в какой-то мере шел в плане замысла «Разгрома», возможно, являлся подступом к решению большой темы.

Для изучения материалов всемирной венской выставки Стасов совершил заграничное путешествие. Очерк является документом, свидетельствующим о том, с каким обостренным вниманием Стасов изучал материалы выставки.

Следует подчеркнуть, что венская всемирная выставка была организована в период, ознаменованный таким исключительно важным историческим событием, как Парижская Коммуна 1871 года. Революционное выступление французского пролетариата и кровавая расправа с коммунарами резко запечатлелись в сознании передовых людей России и западных стран, в том числе и Стасова. Друзья Стасова знали, что он внимательно следил за литературой, откликавшейся на эти события, и потому обращались к нему за различного рода справками и советами. 15 октября 1873 года Репин запрашивал Стасова из Парижа: «Где я могу достать здесь русские книги авторов, изгнанных из России... что особенно интересного из их работ», и добавлял: «Да нет ли чего подробного на русском языке о революции 48 года здесь и о последних делах и движении коммунистов (т. е. из последней войны междоусобной)?» (II, 77–78). Не менее красноречиво соответствующие настроения отражены и в «Воспоминаниях о В. В. Стасове» Репина по поводу их совместного путешествия по Европе в 1875 и 1883 годах:

«... были еще воочию все действия коммунаров. Колонна Вандомская лежала еще в кусках через всю площадь Вандом; Тюйльери в развалинах». — «Мы с Владимиром Васильевичем не пропускали тогда (1883 год) ни одного собрания социалистов... А 15 июля и мы были в толпе коммунаров на Pere-Lachaise, у знаменитой стены, где расстреливались еще так недавно, — еще все полны были только что пережитыми страшными событиями, — коммунары» («И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка», т. III, «Искусство», 1950, стр. 166, 173).

В очерке «Нынешнее искусство в Европе» указанные настроения находят свое отражение в том громадном внимании, которое Стасов уделяет вопросам демократизма и патриотизма в искусстве, интересу народных масс к искусству и их роли в искусстве. Они находят свой отзвук в оценке произведений, решающих современные задачи искусства, сказываются в большом внимании к произведениям на темы из народной жизни, в выдвижении на первый план картин, отражающих последнюю войну, всю «трагическую историю 1870–1871 годов», как событий, мимо ко-

торых подлинное искусство не должно было пройти. Смело бросает Стасов французской администрации на венской выставке публичное обвинение в том, что она не допустила для экспонирования многие картины на темы о событиях 1870–1871 годов, оставив «только самые безвредные, относительно говоря спокойные, те, в которых не было уже пронзительного жала страсти и жгучих слез ненависти и негодования». Симпатии Стасова на стороне таких художников-патриотов своих стран, каким для Франции является Курбе — революционер-коммунар, вынужденный после кровавой расправы буржуазного правительства с деятелями Парижской Коммуны эмигрировать. В силу цензурных условий Стасов не мог писать о творчестве этого, по его определению, «представителя... „крайне левой“ реализма». Но его горький и злой упрек по адресу тех, кто не допустил произведений передового художника на выставку, не оставляет сомнений в оценке творчества Курбе, как «главы французских реалистов». Развернутую оценку деятельности Курбе как подлинного художника-гражданина Стасов

впоследствии дал в статье «По поводу романа Золя „L'oeuvre“ (см. т. 3). Художника своего века, деятеля „нового склада и закала... какие нужны для того, чтобы художественные создания перестали быть олимпийскими играми во славу формы и внешности и стали нашей потребой, нашей пищей“, он видит наряду с Курбе также в Реньо, который в час грозной опасности для своей родины „бросил в сторону кисти... отодвинул холст и с ружьем пошел в бой“.

Страстный патриот своей страны, Стасов полон уважения к самобытному искусству всех наций и призывает „учиться у всех веков и у всех народов“. В борьбе за настоящее самобытное искусство Стасов великую силу видит в самом народе: „Могучее, чем когда-нибудь, поднимается здоровая народная волна, — пишет он, — и с удесятенною силой идет битва против предрассудка и подгнивших авторитетов“. Громадную роль он придает прикладному искусству, в котором проявляются художественная инициатива, таланты, эстетические потребности и вкус народа (см. статью „На выставках в Москве“, т.

2). Он приветствует искусство венгерского (Мункачи) и польского народов (Матейко), с достоинством выступивших на выставке. Однако следует отметить, что в своих суждениях о картине Матейко по поводу перемирия между Россией и Речью Посполитой в 1582 году Стасов совершает серьезную ошибку. Говоря о русском посольстве, „вымаливающим мир“, Стасов искажает смысл исторического события, так как Баторий, в результате героической обороны русскими войсками Пскова и истощения в войне Речи Посполитой, вынужден был итти на перемирие, и потому русским послам не приходилось „вымаливать“ мир.

В своем обзоре Стасов с большой силой обрушивается на недостатки в организации русского отдела, допущенные распорядителями в результате бездушно-чиновного отношения к делу и помешавшие в полной мере раскрыть на всемирной выставке достижения русского искусства. Эти недостатки для Стасова были особенно горьки потому, что они принижали значение русского искусства в глазах иностранцев и, несмотря на признание со сторо-

ны прогрессивной части западноевропейских критиков больших достижений русских художников, объективно все же содействовали бытованию на Западе старых, очень распространенных там пренебрежительных взглядов на искусство России. Подвергая резкой критике недостатки, сказавшиеся в организации русского отдела выставки, — косность, рутину и равнодушие к судьбам родного искусства у „власть имущих“ в России, Стасов в своем очерке акцентирует внимание читателей на тех демократических мероприятиях, которые проводятся по части искусства в странах Западной Европы. Тем самым он бросил суровый упрек русскому абсолютизму, русскому реакционному правительству. Стасов вообще, как писал о том Репин, „верил только в республики... он был убежден, — только у республиканцев проявлялись свободные искусства, вполне естественно вытекавшие из потребностей духа народа“ („И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка“, т. III, „Искусство“, 1950, стр. 172). Тем выше он ценил русское демократическое искусство, развивавшееся в условиях абсолютизма, чиновно-бюро-

кратической монархии (см. статью „Художественная статистика“, Собр. соч., т. I, стр. 877). Однако, веря „только в республики“, Стасов не доходит до понимания подлинной сущности буржуазной демократии, и, говоря о демократических мероприятиях в странах Запада, якобы обеспечивающих подъем искусства, он явно преувеличивает их значение и не замечает, например, что большое развитие художественной промышленности в это время объяснялось не стремлением развивать искусство, а прежде всего соображениями торгово-коммерческого порядка представителей капиталистических стран, конкурирующих на мировом рынке. В очерк Стасова редакция „С.-Петербургских ведомостей“ внесла без ведома автора „поправки и урезки“ (II, 203). Вот почему критик решил издать свою работу отдельной брошюрой. Но и тут ему пришлось преодолевать цензурные препятствия. По поводу последних Репин, отзывавшийся об очерке Стасова очень хорошо („...столько энтузиазма, столько горячей правды и горькой правды с юмором“), писал его автору: „как же не запретить: живете в царстве чиновников и

на них же нападаете!“ (II, 77, 87).

П. Т. Щипунов

Примечания

Д. В. Григорович. — В. С.

[^^^]

2

Берлинская «Spencersche Zeitung», венская «Neues Wiener Abendblatt» и др.

[^^^]

Этот павильон куплен его высочеством великим князем Владимиром Александровичем. — В. С.

[^^^]

В последние годы эти гобелены очень выцветли и мало похожи на то, чем были в 1873 году. — В. С.

[^^^]

Статья М. П. Ковалевского в «Отечественных записках». — В. С.

[^^^]

Впоследствии автор этой статьи узнал, что настоящие сочинители архитектуры и всей обстановки внутри павильона были молодые помощники профессора Монигетти: Вальбух и Богомолов; сам же Монигетти сочинил только наружные фасады павильона, менее удачные. — В. С.

[^^^]