

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
FB2: "rvvg ", 27 November 2013, version 1.0
UUID: 33E60CF9-A76B-4307-82D0-E43E8195709B
PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

После всемирной выставки (1862)

(Художественная критика)



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

Содержание

#1	0005
I	0018
II	0042
III	0053
IV	0067
V	0114
Комментарии	0158

В. В. Стасов

**После всемирной выставки
(1862)**

Кончилась всемирная выставка. Что же? Какую роль играли мы на ней, что наши картины, скульптура, архитектура? Вот вопрос, на который и до сих пор нет еще никакого ответа, несмотря на то, что давно пора.

Это, однако же, странно! Сколько русских видело эту выставку, сколько людей успело побывать в Лондоне, сколько было между ними и знатоков, и не знатоков, глубоких ревнителей просвещения, истинных патриотов, должностных людей, ездивших узнать и поучиться или просто поглазеть, сколько было и простых туристов, любопытных аматоров! Можно было ожидать, кажется, множество разных суждений, отчетов — никаких не появилось. Значит, и это путешествие кончилось для каждого у нас тем же, чем кончаются все остальные: ничем? Ни мысли свежей, ни воспоминания дорогого, ни животворного ощущения, ни нового толчка на будущую деятельность, ничего не явилось, ничего не произошло. От самых лучших, от самых избранных и приготовленных можно было одно только узнать: что наша художественная выставка показалась необыкновенно значи-

тельной, интересной; что в русском искусстве все открыли вдруг столько неожиданного совершенства, такие заслуги рисунка и краски, такие эффекты; нашли у нас столько отличных художников, что от сих пор нас будут уважать по заслугам и дадут, наконец, почетное место в ряду прочих европейских школ. Вот и все.

Поверим на минуту, что в самом деле так и было. Так что ж? Неужели радоваться таким результатам? Какое счастье, какое восхищение! Сами иностранцы нас похвалили! Сами французы и англичане нашли, что мы умеем держать кисть в руках, наносить краски на холсты, чертить руки и ноги. Что за неизреченная милость с их стороны, что за честь! Неужели целому народу меньше стыдно, когда его так хвалят, чем отдельному человеку то, когда про него скажут: о! да он меньше глуп, чем мы думали! И еще этим хвастаться и гордиться?

Если всемирная выставка должна была повести нас только к такому унижению перед другими, точно перед естественными господами своими, если она была нужна нам толь-

ко на то, чтоб дожидаться иностранной милости, стоило же для этого быть всемирной выставке, стоило же нам двинуть для нее хоть одним пальцем!

Но на деле было совсем другое.

Приговор иностранного общества не был таков, каким представился русскому самообожанию. Он не был настолько поверхностен, чтобы прийти в энтузиазм от одного нашего умения водить кистью, ни настолько высокомерен, чтоб вместо разбора милостиво кивать головой. Он был строг, но справедлив.

Хотите знать, что во время всемирной выставки говорили и писали о нас? Говорили и писали, что нельзя, конечно, отрицать нашей художественной способности, что дарование у нас бесспорное, что, быть может, нам предстоит значительная своеобразная будущность, если судить по некоторым исключениям, и то — исключениям новейшего времени. Но что искусство наше обвито до сих пор такими пеленками, всегда столько бросалось на подражание, держалось так далеко от всякой самостоятельности и тратило свои силы на такие пустяки, что никакого определитель-

ного суждения составить себе о нем покуда нельзя.

Наши самодовольные защитники, кажется, всего более нуждающиеся не в истине, а в том, что приятно слышать про себя и своих, как-то не заметили многочисленных разборов выставки, где о нашем искусстве было сказано только это и ничего больше, и что ему отвели место лишь в одном ряду со Швейцарией, Швецией, Норвегией и Северной Америкой, да и у тех нашли несколько таких художников, которые обозначают собою новый шаг развития в истории общеевропейского искусства. Какое разочарование!

Вот достойные плоды его бесхарактерицы, его вечного копирования, вот достойное наказание за его раболепство перед чужим искусством, перед чужими школами. При первом столкновении русских произведений с произведениями других народностей никто не нашел ничего важного в произведениях, которыми мы гордимся. «Что тут для нас интересного, — говорили иностранцы, — в этих подражаниях то Каррачам, то Гвидо-Рениям, то французам прошлого века, то немцам нынеш-

него! У нас есть самые оригиналы. Да нам же давно надоели наши собственные подражатели. От них, слава богу, наконец отделались, — что же нам в ваших-то! Вот пусть будет у вас своя собственная школа, без подражаний и повторений, тогда дело другое, тогда давайте изучать, давайте толковать, станемте мерять-ся, а то что!» И они, пожалуй, правы.

Большое дело всемирная выставка. Она всемирный экзамен. Все тут разом переменяется: и угол зрения, и перспектива рассматривающего, и физиономия рассматриваемого.

Мало ли кто дома казался великим светиллом, мало ли кого иногда приходилось принимать за художника всемирного, кто потом, при сравнении с другими, вовсе не оказывался талантом необычайным. Какое неожиданное превращение! Вдруг выходит, что для нас одних существовало все это величие, вся эта громадность, что и у других бывали такие же художники, а никто не считал их выше посредственности или обыкновенности.

Всемирная выставка — смерть и гибель для всех оптических обманов, верная кара чванным самообожаниям. Ее руки суровы, но

ничто не заменит их пользу, когда к ним приступают без смешного подобострастия, без раболепной трусости — они даже и к выигрышу никакому не ведут, — но вместе и без чванного довольства самим собою.

Эти уроки для нас покуда не существуют. Всемирная выставка прошла без следа точно так, как без следа, без научения проходили до сих пор все наши домашние выставки. И тут, и там причина одна и та же. У нас еще не пробовали взглянуть на значение, цель, содержание художественных произведений. Мы и до сих пор смотрим на искусство как на каллиграфию, а на художника как на чистописца. Видим красивые или замысловатые черты, радуемся на эту красоту, и ничего больше знать не хотим. Нам все равно, на каком языке и что такое написано посредством этой каллиграфии: слова ли, речи ли, заключившие в себе глубокую мудрость, красоту истины, или вертопрашное ничтожество, постыдная и безобразная ложь. Мы равнодушны ко всему, что ведет к оценке, к сравнению, к настоящему уразумению художества. Всемирные выставки всего более возбуждают мысль,

оттого мы к ним и равнодушны. Нам дела нет до разбора, идущего дальше заметок школьного учителя об орфографии, и всего чаще мы становимся искренними врагами того разбора, который примется дорываться поглубже.

«Что это за критики художественные и на что они? Нет в них пользы художнику, не отыщешь в них ни одного дельного, технического указания», — говорят те, кто еще стоит на низшей степени развития и понимает в искусстве лишь одну внешнюю деятельность, вроде всякого другого ремесла, но только почему-то стоящего в особой чести. «Что это за художественные критики и на что их вечные неуместные строгости?» — говорят в свою очередь те, которые стоят немножко повыше, но как огня боятся всякого рассмотрения, дошедшего до порицания существующего. И те, и другие готовы обвинить и в недостатке истинного патриотизма (которого, впрочем, не понимают), и в неразумении настоящих отечественных интересов (которым, впрочем, мешают своей трусостью). И те, и другие не в состоянии отделаться от мысли, что снисходительность и благосклонное потакание

непременно необходимы всякой человеческой деятельности для ее роста и силы; и те, и другие убеждены, что без этого пригревающего солнца не развернуться ни одной почке, не подняться ни одному стеблю. Какая старческая трусливость за живое зерно! Какое глубокое неведение могущественных сил таланта, которому суждено расцвести, какое непонимание законов его развития! Как бы, казалось, не заметить, не знать, что не боязливая охрана от каждого ветерка и пылинки, не робкое холенье и обереганье дают рост, силу, здоровье, а многочисленность внешних соприкосновений, хотя бы иногда и суровых, свежий воздух, многообразие влияний и впечатлений. Искусство не гарем, его произведения не султанские жены, до которых не смеют коснуться ни глаз, ни суд постороннего. Как для Фринеи древних греков, их торжество тогда, когда они безбоязненно отдают нагое тело свое очам и суду всех. Ничья безобразная ревность не должна стоять сторожем над ними, никакой усердный евнух не должен отгонять от них пытающего взгляда и оценивающей мысли.

Но не знают еще этого ни художники, ни публика у нас, ни покровительствующие, ни покровительствуемые, ни пишущие, ни читающие статьи о художестве, и оттого такие события, как всемирная выставка, которая должна бы нарезывать глубокие следы, летят мимо, не затронув, не зарядив нашей поверхности, или падают вокруг, как благополучно отраженные вражеские удары.

Нынче нигде больше не боятся критики художественной, будто какого-то пугала, но нигде и не презирают ее. Нигде больше не найдешь боязни увидеть вдруг у себя убавленным число великих произведений, ни опасения перед строгим перевешиванием сызнова, перед переоценкой каждого из имен, долго считавшихся великими, колоссальными. Нет больше фарисейского патриотизма, нет жеманной народной обидчивости: все эти ложные, столь долго пугавшие призраки сменились, как и в деле литературы, как и во всем, желанием твердо и ясно добиться одной истины.

Лондон в первые же дни открытия всемирной выставки представил тому блестящий

пример.

Королевская комиссия выставки поручила издание художественного каталога Френсису Пальгреву. Никто не протестовал против темного, ничем еще не прославленного человека, каталог появился в свет. И вдруг вышло, что пальгрововы вступительные страницы не заключали, как всегда в таком случае, один только ряд имен, систематически и мертво расставленных, систематически и мертво похваленных. На этих страницах блеснул огонь мысли, тут пронесся жар симпатий и антипатий, тут никто не остался официальной бездушной цифрой. Каждый художник, английский, французский, немецкий, был взят и тронут анатомическим ножом, которого не могли остановить ни громкое имя и слава, ни безвестность и непризнанность. Сколько вышло тогда противоречия между знаменитостями нынешнего или прошлого времени и тем, что нашла новая критика! Сколько перемен, сколько перестановок от начала и до конца!

Но как было такому посягательству остаться безнаказанным? Как было терпеть такую

смелость? Весь художественный цех поднялся и возопиял: слишком много личностей и интересов было тут затронуто. Посыпались на столбцах «Times» и других журналов письма против дерзкого критика. В первое время выставки не проходило почти дня без печатного протеста против Пальгрева. Комиссия выставки не в состоянии была сладить с этим напором обиженных художественных самолюбий и сделала, наконец, то, чего бы никогда нельзя было ожидать в свободной и безбоязненной Англии: она взяла назад из продажи все экземпляры своего официального каталога художественной выставки и заменила его другим, где был уже другой вступительный текст. Но что же английская либеральная, свободная публика? Неужели она стала на сторону вопиявших художников и им послушной комиссии? Никогда! Она по-своему высказала, что думала о Пальгреве и его критике: в середине лета Пальгрев отпечатал особой книжкой изгнанный из официального каталога текст свой и прибавил к нему несколько новых страниц.

В самое короткое время издание было рас-

куплено. И в то же время эта самая публика раскупала книгу Тэйлора о художественной выставке, а и она не щадила ни английского, ни вообще европейского самолюбия и не боялась прямо высказывать, что видела слабого и ложного не только в отдельных произведениях и художниках, но в целых школах, в художественном направлении целых народов. Был ли тут помин об обиженном народном самолюбии, было ли опасение болезненно затронуть старые привычки, мысли, оскорбить великие тени прошедшего или высоко возносимые личности настоящего? Никто об этом и не вспомнил. Все обратили только глаза и уши к раздававшемуся свежему голосу, к пробившемуся лучу истины; взгляд, охвативший огромную грудку снесенного вместе и ясно различивший там каждое явление, не только не поразил неприятно, но еще показался благодетельной путеводной нитью для будущего и зрителю, и художнику.

То, что в Англии в первый, быть может, раз появилось только теперь по поводу всемирной выставки, еще раньше пробилось на свет в других местах, во Франции, Германии.

Там уже давно смеют посмотреть прямо в глаза каждой славе, каждой знаменитости, хотя бы она была самая национальная, самая желанная для народной гордости. А мы? Мы и подумать еще ни о чем не смеем от страха грозной кары и упреков. И так будет у нас, по видимому, еще долго. Хоть бы из моды — у нас всегда столько всемогущей — следовать нам добрым примерам Европы!

Но оставим чужие дела и моды, забудем суждения иностранцев о посланном нами в Лондон: на что нам вечно ждать, что скажут старшие или господа, обратимся к тому, что важнее и того, и другого. Взглянем собственными глазами, попробуем определить для самих же себя, чем на всемирной выставке было наше искусство в ряду с искусством прочих народов. Здесь вышло много поучительного или, по крайней мере, любопытного.

Для многих других нынешняя выставка Димела гораздо меньше важности, чем для нас. У них есть музеи для национального искусства, есть книги, сочинения о нем, истории искусства, издания памятников. И своя, и чужая публика давно их узнала, оценила, как умела или как ей то нужно; отечественные собиратели коллекций уже не десятки, а сотни лет собирают, вместе с иностранными созданиями искусства, и свои собственные, народные; одним словом, уже много сделано для того, чтоб всякий мог узнавать и уразумевать искусство того народа, к которому принадлежит. У нас этого почти вовсе еще нет. Кто бы захотел, не найдет возможности составить себе понятие о прошедшем русского искусства. Надобна была такая необыкновенная оказия, как всемирная выставка, чтоб лениво поднялись у нас со своих мест и собрали оттуда и отсюда кое-что. А необходимо было собрать все. Мы были в совершенно особенных условиях против других, нам нечего было брать пример с тех, кто не посылал на этот

раз в Лондон созданное прежними периодами своего художества. Хорошо было французской художественной комиссии сказать в своих протоколах: «Вовсе не нужно нам посылать на лондонские и парижские всемирные выставки произведения прежних эпох французского искусства, потому что эту цель выполняют богатые французские музеи, постоянно обозреваемые посетителями всех наций; напротив, будет полезно собирать всякий раз, по случаю этих торжеств, произведения новейшего искусства, рассеянные по множеству отдельных коллекций». Французы тут были совершенно правы, и их решение основательно. Но мы ничего подобного не могли сказать со своей стороны. Нам нечего было бояться, что наши произведения слишком уже известны, что они, пожалуй, надоедят, — их еще никто не видал. Нам надо было бы собрать, показываясь в первый раз в люди, все, что только можно было выискать у нас не только превосходного и отличного, но во всяком отношении особенного, примечательного. Иностранные комиссии (например, французская, английская), на славу составленные,

еще за целый год до выставки начали собираться, сходились много-много раз, выбрали из среды своей особые частные комиссии по каждому отдельному искусству, созвали в каждую из этих комиссий лучших художников, знатоков и писателей своей страны о художестве, назначили туда председателей и секретарей с энергической инициативой и потом до самой выставки не переставали советоваться, соображать, придумывать о том, что послать на всемирную выставку, — просили, указывали частным владельцам, вели обширную корреспонденцию, выбирали из общественных коллекций, приискивали, вызывали, облегчали частным владельцам пересылку принадлежащих им произведений; это дело было для них серьезное, они им занимались с жаром, с ревностью. И результат вышел достойный таких усилий: их выставки поражали не только обширностью, разнообразием, но и просвечивавшей в них мыслью, заботой о дорогом своем, отсутствием прихоти и случайности в выборе.

Ничего подобного не было у нас. Все делалось кое-как, как ни попало, точно по неча-

янности. Ни рассуждений, ни розысков, ни просьб, ни усилий ничьих не было. Взяли, что было ближе под руками, да и то без мысли, без критики, без руководящего намерения; каждый рад был сбросить с плеч тяжелую и непривычную работу разбора и рассуждения, каждый только о том и думал, как бы от нее избавиться и нагрузить ее на другого. Одно исключение было только тогда, когда речь шла о картинах, вообще художественных произведениях того или другого художника, имевшего голос при распоряжениях. Тут являлась вдруг и энергия, и настойчивость, немые уста разверзались; еще бы! надо было во что бы то ни стало попасть со своими вещами на выставку. До общего содержания нашей выставки, до ее полноты, настоящего выражения в ней нашего искусства никому не было дела. Как же сравнивать наши приготовления к выставке, нашу деятельность в этом случае с тем, что было и делалось в других краях! Легко понять, должна ли была потом выйти разница в результатах.

Но, так или иначе, вот картины и скульптуры наши в Лондоне. Что же теперь, прежде

всего, нам важно в их участии? Конечно, то, как они разместились на выставке. Размещение не пустое, не равнодушное дело, им нельзя пренебрегать. В расположении художественных предметов выражается понятие о искусстве и оценка ему со стороны тех, кто в такое-то время и в таком-то месте властен им распоряжаться. То или другое обращение с произведениями искусства свидетельствует о том, что такое для нас искусство и художники, какую роль они играют у нас и какую роль мы им предназначаем для других. Уже в магазине, лавке можно с первого взгляда судить, по внутреннему распорядку их, по присутствию или отсутствию художественного элемента в расположении, о той степени, на которой стоит со своим делом торговец, промышленник. Что же сказать про выставку художественных коллекций? Она тоже имеет свои периоды, свои эпохи, она всегда движется одним шагом с тем обществом, которому принадлежит и, постоянно завися от всех нравственных, интеллектуальных условий его, в свою очередь представляет в каждой черте своей портрет своих хозяев и своего об-

щества. Есть такое употребление художественных произведений, есть такое обращение с ними, которое более невозможно у известного народа, потому что оно ему обидно, оскорбительно, точно так же, как оно возможно и законно у другого народа, потому что не нарушает еще ничьего понятия, не затрагивает еще ничьей щекотливости. Какая же была общая, внешняя физиономия нашей художественной выставки?

Она была — странная.

С общей внешней физиономией ее распорядились точно так же в Лондоне, как с общим внутренним составом всего назначенного на выставку еще в Петербурге. Будто нарочно употреблены были все усилия, чтобы приготовить для миллионов иностранцев, в первый раз знакомящихся с русским искусством, самое бедное, а главное, самое неверное о нем понятие. Образцы разнообразных его эпох были приготовлены для выставки очень странным образом: одну эпоху от начала до конца выпустили вон, другую урезали настолько, что и узнать нельзя было, третью ослабили, изменили, и так было со всеми. Ни

одна не явилась во всей полноте такую, какою была в действительности, какою мы ее знали. И все это без злого умысла, а так как-то, по нечаянности, от лени и равнодушия. Когда же весь наш случайный, наудачу собранный, художественный товар очутился в Лондоне, враждебные действия против русского искусства продолжались с тем же успехом и неизменною. Представитель художественного нашего сословия на всемирной выставке, один из лучших профессоров Академии, [1] ничего не мог сделать против враждебной силы инерции, незнания и неумения, ставшей ему навстречу стеной. Он, которому бы следовало быть полным и единственным хозяином русского художественного отделения, должен был покориться и уступить посторонним для искусства лицам власть распоряжаться.

Но что из этого вышло?

Русскому искусству была отведена одна из лучших зал выставки, почти рядом с теми огромными галереями, где главными хозяевами расположились Франция и Англия. Что же? Как воспользовались мы превосходным

местом? Воспользовались, как никто, конечно, в целой Европе? У нас дали совершиться тому, на что не согласился бы ни один человек, чему даже поверить трудно. Мы добровольно, бог знает по какому постыдному добродушию или иному качеству, отступились от нашей отличной, большой, широкой и высокой залы, отдали ее Дании. Нам, мол, нечего с нею делать, мы не умеем с нею распорядиться, на что она нам? С нас будет довольно и какого-нибудь другого угла. И вот мы взяли на обмен узкую, тесную комнату, одну из неудобнейших на выставке, где никому не пришло бы в голову искать отдельной школы целого народа и где проходишь, как по какой-нибудь аванзале, в которой расставлено все, что осталось от главных комнат.

Проходя мимо и взглянув на эту нашу залу, никак не вообразишь, что тут, на этой небольшой стене, наше все, весь наш музей на этот раз. Ждешь чего-то еще, думаешь: главное еще впереди. И что же? Кто принялся бы искать этого главного, этого другого, нашел бы, наконец, за версту от первой комнаты, другой проходной угол, где кое-как прила-

жено было на перегородке еще несколько русских картин. Они тут висели, точно приехали в Лондон, когда все уже было кончено, выставка началась и распорядители рады-рады были сунуть их куда ни попало, только бы не оставить на улице. Что ж это такое было? Грубая небрежность, глубочайшее презрение к искусству и художникам или просто невероятное, непроходимое, как толстая мозоль, невежество?

Большие картины были решительно лишены точки зрения, они задыхались без воздуха, точно человек, запертый в сундук; маленькие картины от тесноты лезли одна на другую: одни спускались вниз настолько, что приходились не против глаз, а против живота проходящих зрителей, другие вскарабкались по стенам на ту высоту, где рассматривать их могли бы только разве порхающая канарейка или муха, еще иные были заставлены и перерезаны, придвинуты прямо к стене фортепиано, в соседстве с наваленною, как ни попало, грудю сапогов, галош, торжковского сафьяна, валенок, ваксы и всякого товара со Щукина двора — что за столпотворение, что

за хаос аукционной камеры, что за безобразия варварства и бессознательность дикого невежества!

Вот как поступили с живописью. Это был для иностранцев образчик обхождения с нею у нас: ведь у нас до сих пор еще не вывелась старинная барская привычка задавать бал, обед, ужин в картинной галерее, подвергать драгоценнейшие издания гениальных художников всем выгодам копоты, передвигаемой или нагроможденной во время уборки мебели, суесящихся и неразборчивых слуг, сдавленной к стенам толпы, так что счастливы-счастливы бедные картины, если всякий раз потом две-три между ними не прорваны. Но что же было на выставке с нашими скульптурами, бедными, немногочисленными? Конечно, то же самое, что и с картинами. Но чтоб дать настоящее понятие о размещении русской скульптуры на всемирной выставке, я должен наперед взглянуть на промышленную нашу выставку.

Нечего мне рассказывать теперь про все подробности ее внешнего вида: о ее беспорядке, неустройстве, хаосе довольно уже сказано

в нашей печати. Но все-таки необходимо обратиться здесь перед воображением читателя главные черты ее.

Мы никогда не умеем сами устроиться. Нам вечно нужна чужая мысль, чужой совет и помощь. Обходиться без них мы еще не можем. Вдруг заграничные распорядители наши вздумали поступить иначе. В недобрый час пришло им на мысль делать лишь то, что самим в голову придет. Это было истинное несчастье на этот раз: все вышло еще хуже обыкновенного. Мы в первый еще раз появлялись на всемирную выставку (1851 года почти вовсе нельзя нам брать в расчет); как было не посмотреть, что и как делают другие, как было не сообразиться с славными лондонскими и парижскими примерами 1851 и 1855 годов? У нас за границей целая куча официальных и неофициальных корреспондентов, наблюдателей, сообщителей, за дорогие-дорогие деньги следящих за всем, что делается в Европе. Чего ж они-то смотрели? Но пусть мы приехали в Лондон, ни к чему не готовые, не вспомнившие и не сообразившие из прежних примеров и в то же время не умеющие ничего са-

ми вновь выдумать и устроить: все-таки неужели не довольно было первых дней, чтоб видеть, как другие готовят свои выставки, наряжают невестами, чтоб перенять с них хоть внешность приличия, хоть щеголеватость и изящество?

Нет, не было довольно, и наши собрания вышли чем-то особенным, совершенно беспримерным, на всемирной выставке резко отличным от остального, даже между такими, казалось бы, неопасными соседями, как Турция, с одной стороны, и Швеция, с другой. У других из малого выходило многое, они из только что хорошего извлекали столько выгоды, что оно казалось отличным. Мы, наоборот, ухитрились из материалов превосходных, завидных сотворить что-то незавлекательное, сумели данные поистине колоссальные сжать во что-то маловажное, тщедушное, несчастное. Не только мы не приложили своего таланта, но похоронили и тот, что нам был дан. Целые башни в несколько этажей, с лестницами внутри, были выстроены из поставленных рядом или наложенных одни на других колоссальных обрубков, стволов и дос-

чатых полотнищ, выкроенных из гигантских
дерев Австралии и Америки. Куда девались
стволы и деревья наших непроходимых ле-
сов, уцелевших в сердце самой еще Европы?
Бедные образчики их, которым бы впору бы-
ло соперничать с целым светом, валялись где-
то, криво и косо брошенные на пол, на задах
нашей выставки. Мы, как дикари, не знаю-
щие цены своим сокровищам, бросили на пол
в заднем углу, там, куда забредут разве
немногие, в ногах у проходящих, также и об-
разцы удивительных металлических богатств
наших, кованые и литые полосы, громадные
цепи, целую пушку. Какая пропасть разделя-
ла это презрение, это незнание от той созна-
тельной гордости, от того понимания своего
значения, с которым англичане, точно в га-
лантерейном магазине, полном жемчугов и
изумрудов, расставовили и разложили на
изящных подставках и пьедесталах, развеси-
ли по стенам, разубранным как для пира,
свои полосы, свои пушки, цепи, орудия, сы-
рые куски и слитки, все, что придумывает и
выделывает кузнец, литейщик, чеканщик,
слесарь. Под одним из куполов выставки по-

ставлен был целый город из колоколов: стройными рядами возвышались они в пирамиду, уступами поднимались в гору вокруг самого большого колокола. Под общим помостом вделан был механизм, двигавший их, и по несколько раз в день по галереям выставки гудел трезвон их, вперемежку с колоссальными органами, стоявшими на оконечных перехватах здания, и как будто аккомпанируя мерными переливами своими тихому шуму фонтанов, журчавших там и сям по выставке. Что же? Конечно, всем этим колоколам пришлось тяжелыми соперниками русские колокола, с их чудным густым звуком, эта давнишняя наша слава и гордость, любимое и чудесно выросшее дитя нашего народа? Нет, они молчали в Лондоне; лишь изредка звенел под щелкающим пальцем проходящих один из той полдюжины маленьких колоколишек, которые одни очутились на выставке и уместились под кровелькой храма, лакированного и игрушечного, обязанного дать иностранцам столько же понятия о нашей народной архитектуре, как и рядом тут же стоявшая игрушечная, точеная как наперсток и ла-

кированная как поднос — изба. Нам трудно было перевезти и один большой колокол, другим не трудно было посылать на три всемирные выставки хрупкие зеркала, величиною чуть не в триумфальные ворота, нежные скульптурные группы с целый дом в объеме. Но даже и те колокола, что мы послали на этот раз в Лондон, так удачно были выставлены, что походили на мячик, заброшенный в кусты. Где была знаменитая с глубокой древности серебряная чернь наша, наследство Востока? Где филигрань, перенесенная к нам еще из Византии? Их не было в Лондоне, никто там и не подозревал о их существовании у нас. Все любовались как на совершенство, единственное в мире, на нежные цвета и орнаменты из паутинной серебряной филигранны, присланные Мальтой. А чем наша филигрань не была бы достойная соперница ей? Опять — наши меха. Мы всегда так ими гордились, и по праву. Какой превосходный был теперь случай выставить перед целым светом весь ряд их, все разнообразие пышной волны и цветов их! Что же мы выставили? Всякий подумает: конечно, необозримый строй мехо-

вых богатств, начиная от овчины и бараньей шкурки и до чернобурой лисицы. Вышло иначе. Мы выставили едва-едва несколько мехов. Как всего было мало, в каком бедном сиротском виде появились немногие образчики наши! У французов, у англичан великолепные зеркальные шкафы заключили целых зверей с дорогими шкурами их, многочисленные изделия, на которые пошли меха, шубы, платья, шапки, одежды, и все это с бархатом, атласом, серебром; охваченные их разнообразными красками и переливами, они выходили еще прекраснее, еще драгоценнее. На нашей выставке, печально, бедно, без изящества, висели, точно сырое мясо у мясника, самые удивительные меха: наши голубые песцы, бобры, соболи, медведи; глядя на них, представлялось, что стоишь не на всемирной выставке, а в плохой лавчонке, куда по нечаянности попали наивеличайшие редкости. А наши парчи, штофы, золотые бархаты? Много до сих пор уцелело у нас удивительных из их запаса, до сих пор не перевелась еще у нас древняя работа их, наследие Востока, соперничающая с лучшим и роскошнейшим, что до

сих пор производит Индия. Цари и священники древней Византии нарядились бы и теперь, точно в самые блестящие дни своей истории, в наши материи; древние цари Вавилона и Ассирии признали бы узоры и краски тяжелых наших штофов достойными своих плеч, престолов и своих восточных праздников. Но какое унижение! Образчики этих чудных произведений теснились и жались на выставке робкой кучкой в небольшом шкафике своем, точно стыдясь показаться на свет. Тут и помину не было об том, чтоб им разлиться широкими густыми складками, где бы заиграли яркими светом и тонами великолепные цвета их, вся восточная орнаментика их: они выглядывали одни из-за других, как трусливая дворня из-за дверей на бал господ. На остальной выставке простые сукна или ситцы являлись зрителю с большим кокетством и изяществом, чем наши драгоценнейшие парчи. Но что же, наконец, золотые и серебряные вещи, какими вышли они на выставке? Немного их было в Лондоне, да и между теми ничего значительного, все были там одни только чашечки да чарочки. Два-

три евангелия, да пара чаш и крестов едва ли не одни доказывали, что золото и серебро идет у нас и на что-нибудь другое. Важнее других были вещи, где проявлялись восточные формы. Правда, у нас в золотых и серебряных вещах есть свое особое мастерство и ловкость работы — тоже наследие Востока, но одна эта ловкость, конечно, никогда не отведет глаз от главного: от изображения и цели вещей. В огромных великолепных витринах у англичан, французов, немцев сверкали по ступенчатым полкам, из-за массивных стекол, длинные ряды серебряных и золотых вещей, достойных лучшего времени Бенвенуто Челлини и старого итальянского художества, но еще более дорогих для нашего времени, как свидетельство нынешней мысли и чувства. Эти канделябры, с деревьями и фигурами, эти огромные щиты, все из барельефов, эти цепи фантастических форм из золота и разноцветной эмали, эти храмы, здания, разнообразнейшие сосуды и вазы, где все дорогие металлы чудесно переплетены или сплавлены в огромные куски творческой рукой художества, — все они памятники благодарно-

сти, удивления, сочувствия товарищей и сотрудников, все они сделаны для тех, кто в котором-нибудь уголку света проблистал энергией, дарованиями, принесенной пользой. Эти памятники созданы были и для того, кто прокладывал железные дороги сквозь американские или индийские горы и степи, и для того, кто спасал погибающий народ от голода, и для агронома-изобретателя, и для талантливого художника, и для любимого актера, и для действительно полезного лорд-мэра, и для проповедника, и для высокодаровитого ремесленника, и для искренне уважаемого государственного человека. Талант, сила мысли, долгие годы труда и пользы, все нашло тут свою награду, не казенную, не официальную, не фарисейски-лживую благодарность утомленных, замученных подчиненных, нет! награду свободных свидетелей благодетельной жизни, добровольных судей и оценщиков ее. Художество собрало и вынесло на свет лучшие свои фантазии и формы, чтоб прославить ту или другую деятельность, послужить ей художественной летописью. Что против этих исторических памятников наши бедные,

пустые игрушки из золота и серебра, наши пепельницы и колокольчики, наши стаканчики и чарочки! Но даже и этих чарочек — как их мало было, и какие все незначительные, какая даже и численная ограниченность их! И вот вся эта выставка, печально составленная, печально разложенная и развешанная, эта сатира на наши необозримые богатства, на наши бесконечные силы, теснилась в одном из узких поперечных двориков выставки, сжимая еще более свое узкое пространство неловко и невпопад поставленными столами. Между тем как у других все лучшее, блистательнейшее, все самое примечательное вынеслось на срединную большую дорогу выставки, под громаду ее разноцветных арок, между тем как эта средняя галерея пестрела от целых монументов из стекла, камня, металла, сооружений художественных, ремесленных, между тем, как целые алтари, громадные решетки, фонтаны, маяки расставились там, как лес кораблей в каком-то колоссальном доке, мы забились со всем, что у нас было лучшего, в глубину своего маленького отделения, точно на задний двор господ-

ского дома, точно на проселочные дороги, и там запрятались по неуклюжим углам. Выбегала выставка наша всем на глаза, на главную большую дорогу только со своими работами из масс крепкого камня, а потом еще бросалась в глаза заднею стеною своею, где расстилались наши мозаики. Но чем, если не страшнейшим злоупотреблением человеческих сил и труда, считать эти наполовину рабские, наполовину дамские работы? Мозаика, не то ли же это самое, что вышивание бисером, только в размере на сотню раз большем? Обтачивание и лощение страшно крепких камней для того, чтоб потом делать из них вздорные столики, баульчики, пресс-папье, печатки, не напоминают ли древних египтян и того хладнокровного презрения, с каким они тратили руки рабов своих на безжалостные, бесчеловечные работы.

И вот посреди всего этого хаоса, посреди этого печального толкучего рынка, который мог бы быть блестящей, богатой и драгоценной выставкой, отвели — несколько, не сажень, не аршин, а вершков — нашей скульптуре. Удивительно и тут разместились русские

статуи. Одна вдвинута была между каких-то жалких бронзовых часов с охотником и дичью и кадушек с крупой и семенем, связок льна и пеньки; другую заперли в щегольской мебельный шкаф которого-то модного нашего столяра, будто она принадлежала к его завиткам и вырезкам; третья пряталась между грудой какого-то вздора и сора; четвертая поднята была на самый верх шкафа с мехами, в pendant к полдюжине птичьих чучел, выглядывавших с карнизов двух-трех шкафов напротив, между тем как в отделениях других народов красовались великолепные коллекции животных, птиц, рыб, раковин, живописно расставленных.

Сколько усилий надо было, чтоб только открыть тут нашу скульптуру. Какое терпение и настойчивость нужны были, чтобы отыскать ее, точно булавку в стоге сена. Искусство, ремесло, фабричная и заводская работа, все было здесь перемешано, перепутано, одно громоздилось на другое, одно мешало другому. Скульптура наша вынесла в Лондоне еще более тяжкое испытание, чем остальные искусства. Что должны были думать сотни ты-

ся посетителей, находя вдруг наши статуи (или, по крайней мере, модели их) посреди гороха и бобов? Переходя из других отделений в наше, они, конечно, ощущали то же, что человек, переходящий из прекрасного европейского дома в бестолковую лачугу, где дым ест глаза, а когда при лучине начнешь различать предметы, то увидишь, как телята и поросята валяются по полу вместе с хозяйскими детьми.

О всех этих чудесах, о всех этих невероятностях должно сохраниться воспоминание для настоящего и будущего времени. Пусть современники выставки видят, как искусство наше выступило в первый раз в свет, но пусть и наши наследники узнают нынешние, малозамеченные факты во всей их истине и найдут и тут всегдашний наш портрет:

*И ноты есть у нас, и инструменты есть,
Скажи лишь, как нам сесть.*

Пусть знают, как у нас сумели исковеркать, обезобразить, превратить во что-то ничтожное средства громадные; как художеству

не нашли другого места, кроме тех прилавков, где навалены были сапоги, щетина, вакса; как в полнейшем презрении и к художеству, и к ремеслу дали распоряжаться их произведениями не людям знающим, а чиновникам, к тому не приготовленным и ничего не умевшим, потому что они и не могли ничего уметь; и как изо всего вместе вышло то, чего только и можно было ожидать: выставка не с художественною, не с промышленною, а только со служебного физиономией. Лучшие драгоценнейшие предметы, превращенные в случайные, безобразные ряды занумерованных дел и бумаг, — вот все, что представляло наше отделение на всемирной выставке.

Проходя по отделениям разных европейских народов, нельзя было надивиться изяществу, вкусу, умению выставить предметы в полнейшем и совершеннейшем их виде. Вступая в наше, надо было обо всем этом позабыть. [2]

Мы пробовали набросать фигуру болезненного одра, на котором целых полгода растянуто и пригвождено было в Лондоне наше искусство. Теперь взглянем на самого пациента. Каков-то он сам был?

Я начну с архитектуры, потому что она представила самое неожиданное зрелище.

Неожиданное зрелище состояло в том, что русской архитектуры на лондонской всемирной выставке вовсе не было. Кто бы мог это предвидеть, кто бы вообразил себе это за один день, за один час до открытия выставки?

Пусть каждый из читателей вспомнит все разговоры о русском искусстве, которые ему случилось слышать на своем веку или в которых ему пришлось участвовать. Что всегда толковали истинные патриоты, истинные знатоки дела, коренные протекторы и ценители нашего искусства? «Русская архитектурная школа, русские архитекторы высоко стоят в Европе, — твердили они всегда. — Мы ни от кого не отстали, мы равны хоть с кем угод-

но. Посмотрите, какие рисовальщики, какие акварелисты наши архитекторы! Что за программы, что за реставрации у нас всегда бывали!» и т. д. Попробовал бы кто-нибудь заметить, что ничего не вышло изо всего хваленого; что и реставрации, и программы были в продолжение более полустолетия только пустой и бесплодной игрой; что и классы здесь, и путешествия в Рим ничему дельному не научили, ни к чему хорошему не повели; что все строенное у нас в продолжение полутора-ста лет — бледно, вяло и ничтожно или чудовищно и нелепо. Попробовал бы кто-нибудь заикнуться обо всем этом, как все бы на него бросились, как его бы спалили пламенным негодованием! «Как! — закричали бы тут, — а все наши воспитанники, пенсионеры, профессора? Разве вы их ни во что не ставите? Разве они ничего не стоят, ничего не значат? Разве они ничего не сделали? Сколько лет их признавали отличными — еще в школе, а потом в самой жизни, и сколько ими построено дворцов, казарм, церквей, арок, министерств! Неужели это были все только призраки?» Не знаю, что следует отвечать на каждый из

этих вопросов по одиночке, но всемирная выставка была громовым ответом на все вместе. Сто лет нашей новой европейской жизни, и ни одного русского архитектурного создания на лондонской выставке! Что же подумать всякому? Либо их никогда на самом деле не было, либо если были, то такие, которых показывать не стоит, а не то и стыдно. На призывный клич всемирной трубы от нас не вышло ни одного борца. Значит, их либо нет, либо они трусят и спрятались. Сколько, бывало, мы насчитывали у себя великих и малых талантов, сколько в течение полутора лет было у нас заказов, слав, почетов, наград, а когда пришло время дать во всем отчет, вдруг показать нечего, вдруг нечем оправдать долгие годы школы и заграничной жизни, посеянные миллионы.

Или это только безумная беспечность, преступная апатия? Может быть, наши архитекторы находили, что им не для чего посылать в Лондон свои планы и фасады, если никто их не купит, никто за них не заплатит, если никто не примется строить по их проектам? О, да это было бы еще хуже всякой беспечности

и лени. Это доказало бы полнейшее отсутствие художественной натуры! Неужели наши архитекторы слушаются только голоса покупателя и заказчика, а до остального им дела нет? Это было бы такое печальное дело, что не хочется ему верить.

Однако же отчего другим нужно посылать свою архитектуру на выставку, а нам нет? Изображение сотен зданий, воздвигаемых в разных краях Германии, Франции, Англии, начиная от дома горожанина, простого или прихотливого, и до громадных банков и всенародных хрустальных дворцов, от пуритански бедной сельской церкви в какой-нибудь глуши Шотландии, Индии, Австралии — и до колоссального собора, от маленького уездного дебаркадера железной дороги — и до огромных сооружений, против которых бледнеют каменные гиганты древнего мира, — явились из всех краев Европы, указывая на всеобщее архитектурное творчество прошлого и нового времени. Какое богатство, какое разнообразие, какая неутомимая мысль и деятельность! Сотни проектов, рисунков, смелых предположений свидетельствуют о том, с ка-

кою непобедимую энергией бросаются все наперерыв, один перед другим, чтоб взять с боя, приступом новые формы, одолеть новые сочетания, новые приложения, нужные нашему веку. Везде жизнь, стремление, искание нового русла.

Рядом с этими доказательствами собственного творчества все архитектурные отделения всемирной выставки заключили множество других чертежей и рисунков, назначенных показать, как страстно и глубоко художники нашего времени умеют изучать искусство прежних времен, как они способны проникать в дух и настроение всех прошедших эпох его. Помпейские дома и палермские соборы, восточные мечети и средневековые церкви, византийские храмы и готические крепости и замки, все они узнаны и изучены, от пяты столба и до последнего орнамента верхушки. Зато какую печать твердого знания, верного умения носят на себе проекты восстановления! Варварски рубили и ломали все созданное средневековой Европой последние столетия, в печальном невежестве своем, в педантском академическом раболепстве пе-

ред Римом и Грецией (впрочем, понятыми на выворот). На долю архитектуры из всех искусств пришелся самый тяжелый крест. Лишь наше столетие поняло весь стыд того, что делалось в Европе в продолжение трех или четырех сот лет. С головою более просветленною, с художественным чувством более здоровым, чем его предшественники, оно хочет залечить глубокие старые раны, оно пробует восстановить старые искаженные черты. Мало-помалу стираются безобразные наросты и бородавки, облотившие готические и романские соборы, сползают вон фальшивые краски, бессмысленные украшения, и чудесные ветераны выходят из пяти-шестисотвековой плесени, как ожившая бабочка из шелкового гроба. Вся Европа кишит теперь муравьиной мудрой работой восстановителей, краснеющих за предков, торопящихся загладить следы безумных ударов их. На лондонскую выставку собрались со всех концов Европы десятки, сотни всякого рода изображений, рисунков, которые являлись тут доказательством юношеского страстного жара, водящего рукою восстановителей их благочестия к вы-

сокому, наконец, понятому искусству древних европейских поколений. И не одни великолепные рисунки, — целые печатные издания наполнены были представлениями того, что снова исправляют, что приводят в прежний чудесный вид. В Лондоне, на выставке, как будто слышались повсюдные удары сплочающего молота, стук замазывающей лопаты; здесь, посреди бесчисленных созданий нового искусства, поднимался и образ древнего художества, воскресающего из тяжелого савана.

Только русский угол выставки молчал. Целые края нашего отечества наполнены драгоценными остатками русской, восточной, византийской, средневековой архитектуры, и никто не увидал томления медленной, но постоянной гибели их, никто не нашелся, чтобы защитить их художественным крылом своим и указать толпе, как они все погибают под ударами переделывателей, украсителей, усовершенствователей. На лондонской выставке не явилось ни одного листа, ни одного очерка, который показал бы любовь, изучение художника, постигнувшего, сколько удивитель-

ных остатков художества рассыпано нетронутых на севере и юге, на западе и востоке России, на Кавказе и в Крыму. Но сколько сделано у нас для изучения существующего, точь-в-точь столько же создано и своего нового. Нетовсе ни того, ни другого. По крайней мере этому научает нас всемирная выставка. Нам нечего было и мы не сумели ничего создавать своего, нам нечего было изучать и прежнего. Мы в Лондон ничего не послали.

Видно, нам покуда нет дела ни до чего своего; видно, долго еще весь интерес, все важное будет заключаться для нас лишь в чужом, далеком, вовсе не нужном для нас: мы все только думаем о помпейских банях да о дворцах кесарей, впрочем, и то только, если имеем в виду медаль или премию. Видно, и чужие уроки не доходят еще до наших ушей; видно, нужно, чтоб и в деле узнания наших собственных памятников чья-нибудь посторонняя рука принесла свой плуг и разворотила наши сокровища. Видно, лень, апатия и равнодушие выросли такой толщей, сквозь которую не пронизаться никакому лучу света и жизни.

Хоть бы вынесли мы на всемирную выставку те особенности, которые отличают, вследствие особенностей страны, наше строительное производство. Нельзя взять искусством, отличились бы хоть ремеслом. Все наши зимние устройства, окна и двери, печи и полы, теплые лестницы, наша русская баня — сколько тут и интересного, и важного, чего нет у прочей Европы!

Если и этого нельзя было, хоть бы выступили наши знаменитые архитекторы-акварелисты, которыми так давно мы чванимся. Пусть бы по крайней мере они поставили на лондонской выставке свои виды и перспективы, все свои Альгамбры и Греции, Кайры и Римы, со всею роскошью их тонов, с золотом и мраком чудных светов и теней их.

Наконец, хоть прислали бы, если уж не рисунки, то хоть фотографии со старой и новой русской архитектуры, с действительных построек или хоть проектов наших художников.

Но ничего не было, даже акварелей из путешествий, даже фотографий, а ведь они не стоили бы архитекторам нашим и штриха их

драгоценного карандаша. Чему учили, что делали, все пропало, все скрылось за непроницаемую завесой. За все 100–150 последних лет нашей архитектуры отвечали на выставке: какой-то Варшавский госпиталь какого-то неведомого г. Орловского; проект Гамбургской биржи г. Бонштедта, до нас вовсе не касающиеся и, впрочем, до сих пор у нас никому не известные; наконец, кропотливые картинки гг. Бенуа, Рязанова и Кракау с Орвиетского собора, где, впрочем, гораздо меньше заботы было о самой архитектуре, чем о бесчисленных камешках мозаик, жилках мраморных плит и всяких мелочах. Картинки эти вышли апофеозом терпения, но ничуть не нашего архитектурного таланта. Где же мы-то сами, где русская архитектура и русские архитекторы? Неужели в продолжение всего периода нового русского искусства с прошлого века и по сих пор наша архитектура только и была занята что Варшавским госпиталем, Гамбургской биржей и Орвиетским собором? Лучше бы уж было и этих разрисованных листиков не посылать на выставку, а то выходило чересчур много стыда нашим устроителям

выставки и нашим художникам.

Итак, русских, как архитекторов, не было на всемирной выставке. И это когда список наших архитекторов, прошедших и настоящих, просто бесконечный, когда архитекторов у нас всегда бывало во сто раз больше, чем остальных художников! Нечего этому удивляться.

Одного мы не можем, другого не умеем, третьего не хотим. Но всего хуже то, что, собственно говоря, нам ни до чего дела нет. Разве это не то же, что смерть?

Со скульптурой нашей на выставке было почти то же самое, что с архитектурой. И здесь никто не захотел и пальцем двинуть, чтоб показать Европе, что такое наша скульптура прежняя и нынешняя.

С полдюжины образчиков должны были отвечать за всю ее историю. И каких еще образчиков! Все вещей, которые успели вчера, сегодня и которых, пожалуй, завтра никто не будет знать. Это был почти магазинный, расхожий товар. Где же все остальное? Неужели со времен императрицы Елизаветы Петровны у нас только и было сделано в скульптуре, что эти лошадки и собачки, эти пары две статуэток, очутившиеся на лондонской выставке? Если же было что-нибудь еще другое, то не может быть, чтоб посланное на выставку было лучшее, совершеннейшее и замечательнейшее из всего появлявшегося у нас. То, что нам здесь показывают, слишком незначительно.

Бывало, когда иностранному художнику закажут статую или барельеф, со всех сторон

поднимался крик негодования: «Как, зачем, на что нам иностранцев? Какая несправедливость, какое недоверие, какое презрение к своим собственным талантам! Наши художники не уступят никому в Европе, они и сами все сумеют!» Этим жалобам часто у нас сочувствовали, вздыхая о преимуществах, которыми пользуется в России все нерусское.

Но вот явился вдруг небывалый, неслыханный случай блеснуть талантом, занять, наконец, настоящее, заслуженное место. Что же вышло? Именно тут-то все и пропали без вести. Скрылись угнетенные художники, исчезли все их высокомерные требования, все похвальбы. И между тем как они сами для себя ничего не делали, их всегдашние опекуны и защитники, те, что так гордились всегда нашими талантами, тоже ничего не сделали, чтоб выставить наши скульптурные заслуги. Теперь их дело было собрать все, на что, бывало, так много указывали, говоря о нашей скульптуре, надо было выставить в Лондоне на выставке создания живых и мертвых наших художников. В оригиналах или в слепках, в рисунках или фотографиях должны бы

явиться на выставку наши монументы и портреты, исторические и религиозные барельефы, группы и бюсты, все, все из нашей скульптуры, чем мы всегда дома и за границей так хвалились перед другими. Должны бы явиться, однако не явились.

Что подумать об этом отсутствии? Почувствовали у нас, что не стоит вспоминать теперь, чем прежде гордились, или догадались, что тут ничего нет своего, а обезьянничества с чужого не для чего посылать на всемирную выставку? Ведь существуй всемирная литературная выставка, не посмели бы на нее послать переводов или переделок французских или немецких книг.

Но если нам нечего в самом деле посылать, пусть же не будет вперед и речи о нашей скульптуре: она ославила себя на всемирной выставке точно настолько же, насколько и наша архитектура. Мы крепче прежнего утвердили Европу в понятии о нашем искусстве, о его совершенном младенчестве и полнейшем отсутствии в нем чего бы то ни было самостоятельного. Даже близкие наши соседи по выставке, греки, и те заявили, что у них

есть скульптура, которая к чему-то стремится, что у них есть национальное и художественное чувство, требующее и умеющее высказаться. Греки прислали длинный ряд мраморных бюстов, портретов с знаменитых соотечественников своих настоящего и прошедшего времени. Не казною, не каким-нибудь начальством заказаны они были — народное чувство требовало их произведения; не казною посланы они на выставку — народное чувство послало их туда. Пусть же вперед за наших художников, нынешних и прошедших, никто и не предъявляет каких бы то ни было прав. За ними останется теперь разве одно только право: считать самих себя высокими талантами, великими художниками. Но всякий раз, когда дело будет идти о действительных художественных созданиях, о деле, а не о разговорах и рассказах, в Европе обойдутся и без их имен. Им бы, кажется, хотелось ничего не делать, ничего никому не показывать, но чтоб в то же время все веровали в их необычайные способности и высокое призвание. Но кто же согласится на такой странный деспотизм? Кто же станет верить, никогда ни-

чего не видя на деле?

Но когда начнешь рассматривать тощий вклад нашей скульптуры на всемирную выставку, приходится сызнова пожалеть об этом искусстве у нас. Пускай бы еще мало было вещей, но они бы по крайней мере свидетельствовали о развитии, о движении нашего искусства вперед, о его жизни. Этого, однакож, тоже не было.

Мы везде были, всё видели, всё поняли, казалось бы, мы должны были знать, что у других делается, сколько везде кипит деятельности, сколько начинаний, предприятий даже в скульптуре, этом наиболее отставшем в наше время искусстве. Несмотря на нерешительность: что ему теперь делать, на какой путь ступить, когда жизнь требует нового содержания и форм, а скульптура еще не везде решается окончательно расшибить и выбросить вон старые привычки и предания, несмотря на все это, нигде не найдешь теперь скульптуру мертвой, оцепенелой. Современные художники, как твердые волею рудокопы, ведомые верным инстинктом, щупают почву в ста местах, они неутомонны, неутомимы, а у та-

ких натур всегда кончается успехом и достижением. Но не замечают повсеместного движения наши художники: им все кажется, что ничего в скульптуре нового нет: что прежде было, то и теперь продолжается. Чем занимались в искусстве три-четыре поколения тому назад, в прошлом веке, то только они и признают своей задачей. Возьмите то, что было выставлено русскими скульпторами в Лондоне, и, исключая лошадок и собачек (в самом деле принадлежащих нашему времени), перемешайте имена старых и новых авторов, поставьте при нынешних произведениях имена прошлого столетия, а при произведениях прошлого столетия имена нынешних наших скульпторов, разницы не будет, никто и не догадается, что тут на самом деле целых 100 или 50 лет разницы. Отложив в сторону различие таланта, индивидуальное умение и способность, на поверку выходит, что в общем итоге ничего у нас с тех пор не переменялось, ни в настроении, ни в мысли, ни в задачах. Все осталось прежнее. Нынешние наши скульпторы, точь-в-точь прежние, готовы всю жизнь провести в том, чтоб свой талант,

уменьше и мастерство употреблять на школьные аллегории и олимпийские божества или, что и того хуже, на безразличное прославление кого и чего бы то ни было. Как художников прежнего времени, их не оттолкнет никакая фальшивая или напыщенная задача, а в то же время не привлечет и не согреет ни одна здравая и в самом деле поэтическая мысль. Они точь-в-точь наши старинные сочинители од и поэм. Все у них риторика, все притворство и условная фраза, вбитая воспитанием привычка. Каждая фигура не стоит, а выступает, не идет, а шествует. Нужно ли представить которую-нибудь правительницу народа прежних столетий, они поставят ее с лирой в руках и портретами военачальников, выглядывающими из пьедестала: [3] она, мол, покровительствовала наукам и искусствам и одерживала победы, лира и военные портреты именно это и выражают, и больше уже с монумента требовать нечего. Понадобятся ли памятники государям древнего и нового времени, все явится у них в виде претензливых аллегорий, где одна фигура будет пронзать копьём чудовище-гидру, под которой зрители

обязаны разуметь все, что ни есть худшего, [4] — а другая фигура будет потрясать мечом над упавшей фигурой аллегорического язычества. [5] Лиры и мечи, копья и идолы, гении с пламенем и Венеры с сандалиями, фавн с козленком и купидон без ничего; изредка благословляющий или возносящийся Христос, и гораздо чаще генерал, в латах и шлеме в былые времена, в эполетах и панталонах в новые, вот весь умственный арсенал наших художников, вот весь мир их фантазии. Иного ничего им не заказывают, ни за что другое они сами и не принимают, ничто другое не тревожит их головы. Продолжая весь век свой переливать из пустого в порожнее одни и те же пустяки, они и не воображают, что есть для художника задачи более важные и высокие, чем быть запоздалыми Державиными и Херасковыми скульптуры, и что. этому искусству не стоило бы и быть на свете, если б на его долю приходилось только такое назначение.

Хотел бы я взять наших скульпторов и поставить всех их вместе на лондонской всемирной выставке, чтоб они сравнили то, что

Россия прислала, со скульптурой остальной Европы. Я не таланты, не способности, не большее или меньшее умение работы хотел бы сравнивать, а направление тех и других. Талант — дело личное, индивидуальное. Не им одним взвешивается состояние искусства в данную минуту, не в нем одном все состоит. Он только орудие, средство для высказывания того, что наполняет художника и чего требует себе на пищу от искусства тот или другой народ. Я не отрицаю таланта у многих из числа прежних и нынешних наших художников. Но не искусством, а только внешней его оболочкой владеет тот народ, где все в области художества ограничивается личными талантами, т. е. одним умением известных лиц владеть тем или другим способом производства. Чтоб доказать это нашим художникам, чтоб убедить их в разнице, какая существует между коренным, действительным художеством и художеством призрачным, притворным, накидным, я показал бы им иностранную скульптурную выставку, а потом — нашу. В одном случае у них была бы перед глазами богатая жатва, рожденная почвой, где она

явилась, и потому свободна растущая на чистом воздухе, без призора и внешней поддержки; она вызвана общей потребностью и, явившись на этот зов, идет на действительное питание. В другом случае им представились бы искусственные, насильно посеянные, насильно возвращенные и поддерживаемые плоды, никакой настоящей потребностью не вызванные, ни для кого не нужные и потому зачахлые в самом корню. Лишите нашу скульптуру (по крайней мере ту, которую мы до сих пор только одну и знаем) опеки, насильно ее выжимающей, и она пропадет со света, без вести и следа.

Я ничуть не думаю утверждать, что нынешняя скульптура представит нам ряд великих произведений. Этого нет, потому что наша эпоха не эпоха скульптуры; сильных талантов в этом роде давно не появляется. Гнушаясь пустого, сладкого потакания, строгая художественная критика не побоялась высказать настоящее значение многочисленных скульптурных произведений выставки. Не многие из них служат доказательством значительных художественных дарований. Но

постоянство и горячность стремлений, неутомимая жажда на всем отведавать свои силы, возможности и способы искусства доказывают глубоко тлеющий огонь жизни.

Взгляните на статуи разных европейских наций, толпами населившие оба этажа выставки. Какая тут являлась сила производительности, какое искание истинных путей художества! Пробегайте их глазами, вы увидите, что их родили на свет самые разнородные художники, начиная от людей, бедно одаренных природой, и до значительных талантов. Нечто поразит в них более, чем присутствие большого или малого таланта, это — сила стремления, в них присутствующая. Одни из этих художников остались еще при прежних преданиях и задачах, аллегориях и плохо понимаемой мифологии, при сюжетах греческих и римских, одним словом, не выходят еще из того настроения, которое прежде называлось классическим, а нынче называется только ложным и школьным; другие ищут себе сюжетов в новой Европе, в средних ее веках или между значительными событиями и личностями последнего времени; третьи бе-

рут задачей поэмы, драмы великих поэтов всех наций; еще другие передают народные типы и сцены, разнообразные явления национальной жизни; наконец, иные, полные благоговейного обожания к талантливым или гениальным деятелям всего народа и истории, создают статуи, монументы этим людям, предлагают их своей стране. Вы увидели бы на Лондонской выставке и Наполеона воспитанником бриенской военной школы, и Гете юношей, и Франклина ребенком; и монумент Шекспиру, и монумент Фридриху Великому; и молодого республиканца Барра, геройски погибающего во время первой французской революции, и первых христианских мучеников; и индийских набобов, и африканских царевен; и новую римлянку в ее поэтическом костюме, и пастушку норвежских гор, и скандинавских борцов; и вдохновенную Сивиллу-Африканку, и задумчивую красавицу царицу Клеопатру; и несение во гроб Христа, и Магдалину, и нимф, и Геновеву Брабантскую, и Рафаэля Урбинского, и Бэкона Веруламского, и Прометея, и Люциферами Сусанну, и Прозерпину, и байронова Сарданапала, и

вальтерскоттову Дженни Динс, и шекспировых Титанию, Лира и Шейлока, и мильтонову Евву, в горадиеву Лалагу, и дантову Франческу да Римини, и гетевскую Миньону, и Пери Томаса Мура, и Кромвеля, и Гарибальди, и Кобдена. Тут вы нашли бы и подражания древним, с попыткой воспроизвести их расцвеченные красками мраморные статуи; и создания резной скульптуры из дерева, целые статуи и группы во вкусе средних веков, раззолоченные и раскрашенные, от которых не отказались бы талантливейшие скульпторы великолепных готических соборов; были тут и тонкие, изящные скульптуры, точно вышедшие из мастерской рафаэлевских современников, были и скульптуры, прямо принадлежащие вкусу, понятию и умению нашей эпохи. Какое здесь во всем разнообразие, какое бесконечное творчество фантазии, какая неутомимая работа никогда не покладывающихся рук! В сравнении с этой деятельностью, с этой художественной подвижностью творчества и воображения мы с нашей скульптурой являлись как с чем-то стародавним, по-китайски остановившимся. Вообра-

зим себе, что наши скульпторы удивительно талантливый в своем техническом производстве, удивительные мастера резца (чем, впрочем, они никого особенно не поразили в Лондоне), — что же такое у нас было, чем бы нам заинтересовать всемирную публику выставки? Техническое умение говорило чувству лишь немногих; что же до остальной массы зрителей, то наши статуи не могли произвести на нее обаятельного действия ни поразительной красотой форм, ни увлекательной поэзией содержания. Ни того, ни другого у нашей скульптуры еще не бывало.

IV

Про живопись нельзя уже сказать того, что нам приходилось говорить про архитектуру и скульптуру.

Она одна вознаграждала за совершенное почти отсутствие тех двух искусств на выставке. О нашей живописи как будто бы немного и заботились, кое-что собирали и выбирали между картинами. Что же это доказывает? То ли, что у нас верят в существование и потребность живописи, убеждены в действительной значительности наших картин или просто, глядя на лондонскую выставку практическими глазами торговца, надеялись, что авось не одна картина найдет себе заграничных покупателей, да и на будущее время будет готовый для нас рынок. Я думаю, последнее соображение было не из последних. Чем большинство наших живописцев (особливо прежних) лучше большинства наших архитекторов и скульпторов? Все они одно и то же, одинаково настроены, одинаково работают, одинаково и производят, а между тем одни появились в Лондоне, а другие нет. Зна-

чит, для одних был расчет показаться на всемирной выставке, а для других — никакого. Одним нужно было, чтоб их имена сделались известны за границей, другим это было все равно.

По-видимому, художественные и эстетические соображения не играли тут никакой роли; иначе как объяснить, что в ту минуту, когда мы в первый раз показывались в Европу и должны были собраться со всеми силами, со всем, что за собой знали лучшего и характернейшего, мы второпях сгребли только почти одно то, что вышло из-под кисти нынешних модников и любимцев, да по дороге прихватили кое-что из прежнего, и, разумеется, при таких сборах, без плана, без мысли, без соображения, одно забыли, другое оттолкнули, третье невпопад схватили. Вспомним все и всех, чем мы до сих пор чванились, за что посылали от нас на долгие годы за границу, за что делали профессорами, за что платили дорогие деньги, — где все это? Куда девалось? Ничего на выставку не попало.

Не большая ли, однако же, это странность? Гордимся теми или другими вещами, а как

только надо другим показать, что умеем делать и что до сих пор сделали, вдруг совершается превращение, и то, что прежде считали не только превосходным, но и необыкновенным, сами же мы отодвигаем прочь, беремся за совсем иное, за что не давали ни профессорства, ни денег, ни орденов. Каждый у нас мог бы протестовать, не найдя на лондонской выставке ничего из того, что всегда на его веку превозносилось как великое и гениальное или хоть значительное и прекрасное.

Но возьмем нашу выставку как она есть, она все-таки представляет довольно значительное целое, осязательно доказывающее, что у нас есть живопись и живописцы и что последние не только учились в школе, но работали и после нее.

Какой же характер имело это целое?

Иностранцам оно внушало мало симпатии и уважения, потому что представлялось им не больше как странной мозаикой напрокат, случайным каким-то маскарадом. «Русское искусство, — говорит Пальгрев, — по-видимому, находится до сих пор в таком первоначальном и шатком состоянии, что выставка

его произведений не включает высокого национального интереса. Без каталога трудно было бы догадаться, что эти; столько различные одна от другой картины, на которых отразились всевозможные влияния, кроме русского, произведены одним и тем же великим государством; а при отсутствии определенного национального стиля мы ничего не можем ожидать, кроме рассеянных, по частям, достоинств». — «Любопытно, — говорит Тэйлор, — увидеть на русской выставке сшибку всех особенных влияний, под гнетом которых русское искусство доросло до своего нынешнего, очень несовершенного развития» (далее он исчисляет эти влияния: итальянские, голландские, французские). — Что же теперь мы сами? Неужели мы больше иностранцев имеем права быть довольны нашим искусством и, несмотря на сравнения, к которым приводили чужие коллекции на всемирной выставке, все-таки будем уверять себя, что нас не понимают и не ценят? Неужели мы вечно будем убаюкивать себя ложными утешениями самодовольства?

Нет, взглянем прямо в глаза нашему про-

спешему и смело скажем ему, что мало у нас с ним родственного, мало для нас дорогого в нем, коль скоро оно никогда не чувствовало своей униженной роли копииста и повторителя и коль скоро вплоть до самого нашего времени не раздавалось в нем голоса, призывавшего на собственную, своеобразную деятельность. Что это за наше искусство, в котором все чужое? И это от первой мысли и до последней черты исполнения. На всемирной выставке мы удивили не нашим искусством, а нашей готовностью быть послушным эхом всех и каждого. Что после того значит наше уменье, наша техника! Ведь и другие тоже не спали в Европе, ведь и они тоже делали успехи в уменье и технике, конечно, никак не «меньше нашего, только с тою разницею, что давно почувствовали не только постыдность, но бесполезность быть подражателями и ступили на свою собственную дорогу.

Оставим же наше чванливое уменье в стороне, взглянем, определим себе, что такое наша живопись в ряду других школ.

У нас в искусстве постоянно совершается один преудивительный факт. Мы привыкли

всю жизнь бессознательно проводить в подражаниях и копиях и, странное дело, в то же время привыкли считать свои бледные повторения за создания самобытные, достойные счастливейших эпох искусства. Мы всегда думали, что наши художники прямые продолжатели и наследники Рафаэлей и Микель-Анджелов, Рубенсов и Рембрандтов и рядом с ними станут на страницах истории. Мы умели только приходить в восторг и восхищаться доморощенным, у нас не было еще привычки рассматривать и сравнивать. Никто не смел сказать себе и другим: „Куда нам до Рафаэлей и гениальности! Довольно с нас удержаться в ряду и со школами третьей руки!“ Куда! Нам все мерещилось удивительное наше величие и необычайные заслуги; нам и в голову не могло прийти, что где такое полное отсутствие творчества, как у нас, такая апатия, такое отсутствие потребности создавать свое, там надо почитать себя счастливым, если не станешь и еще ниже.

Всемирная выставка 1862 года послужила, наконец, к определению, с какою школой искусства у нас всего более сходства. Имев по-

стоянно перед глазами одни только образцы, с которых копировали, мы с ними одними себя и сравнивали, в них искали точек опоры для самовосхваления и самовозвеличения. Но ведь и у других было время, когда они только подражали и копировали, когда думали только о том, как бы приблизиться к прежним итальянским мастерам. Все, с разных концов Европы, обращали глаза к одним и тем же идеалам, но результаты подражания выходили везде разные. Все ссылались на одного и того же Рафаэля, и все-таки товарищи по одному и тому же копированию не выходили похожими одни на других. Один характер получили испанцы, другой французы, третий фламандцы. Один факт подражательности и копирования не дает нам еще всей физиономии школы. Это еще только отрицательный признак. Какие же положительные признаки нашей школы, какой ее характер? На кого она всего больше похожа?

Мне кажется, действительного сходства у ней нет ни с прежними итальянцами, которых она копировала по привычке или моде и, однако же, без всякой внутренней потребно-

сти, но нет у ней сходства и ни с одной из новых европейских школ. Все они давно уже углубились каждая в свою особенную задачу, для наших художников либо далекую, либо странную и дикую, и, оставшись при старинных привычках, мы давно уже разошлись с ними в путях. Наша школа (я говорю о прежних ее периодах) всего более имеет общих черт с одною из европейских школ прежнего времени, с которою ее еще не сравнивали, да и нельзя было этого сделать до нынешней выставки, — с английскою.

Такое сравнение на первый взгляд оскорбит многих. Как! Сравнить наши таланты, наших гениев с английскими живописцами, которых в Европе никто не знает, да и знать не хочет! Да, с ними. Всемирные выставки переменят много прежних понятий, переставят, переделают от ног до головы много старинных преданий, в том числе прежние понятия об английской живописной школе. Она, как и мы, в первый раз выступила перед целым светом, со всеми своими силами и недостатками, со всем своим хорошим и дурным. Быть может, и для самих англичан в первый раз

станет ясно настоящее значение их школы. Что же мудреного после этого, если мы до сих пор имели о ней еще меньше понятия, если наши представления были совершенно ложны.

Едва ли не каждый народ, приславший картины на выставку, воображал, что у него бывали художники, равно отличные во всех родах живописи. Оттого и старались представить образцы в каждом роде. Посылавшим казалось, что тут заинтересована народная гордость, что необходимо заявить перед всеми разносторонность, многообъемлемость своей художественной деятельности, свою чуткость к каждой из всплывавших задач искусства. И слава богу, что эти народы так думали. Пусть они ошибались насчет всеобъемлемости своего художественного призвания, пусть приписывали излишние творческие силы своим художникам, все-таки они шли каждый особенной дорогой и своими попытками во всех родах дали теперь возможность определить, к чему у них было призвание и что не соответствовало их создательным способностям. Общих способностей нет у на-

родов, точно так же как у отдельных лиц. Человек, покуда юноша, всему учится, на многом пробует себя, прежде чем ему самому и другим сделается ясно, есть ли у него к чему-нибудь действительная, особенная способность. До тех пор он на все готов, до всего дотрагивается, ни от чего не отказывается. То же самое бывает с народами. У них свои годы юношества, проб, неизнанных сил и склонностей, годы долгих потемков и шаренья в них ощущую. При такой же, как и все другие народы, вере в свою всеобщую способность Англия собрала со всех концов своих картины всех возможных родов и наполнила ими целую половину художественной выставки. Но доказала ли она тут то, что думала, устраивая великолепную свою залу, убедила ли она Европу в том, что ей самой до сих пор представлялось, а именно, что ее мало знаемая, до сих пор непризнанная, старая школа ничем не ниже остальных европейских школ последних трех столетий? Нет, этого результата ни для кого не вышло. Англия доказала только, что и ее художники были в самом деле художники; что и в них глубоко волновался

родник поэтического ощущения и упоения красотою форм и краски. Но тут же сделалось для всех ясно, что эта прежняя школа была лишена творческого дара.

Чего-то она ни пробовала на своем веку: и мифологии во вкусе прошлого века, и священной истории во вкусе нынешнего, и греков, и римлян, и трагедий эпохи до французской революции — ничто не удавалось, ничто не выходило за пределы посредственности и еще чаще бездарности. Жалко было смотреть на прекрасный тип английских мужчин и женщин прошлого века, подвергнутый забавному маскараду и служащий на неуклюжее представление древних героев или первобытных христиан; но еще более жалко было встречать болезненные, сентиментальные типы и сцены, созданные собственным воображением прежних английских художников. Никакие усилия не давали им подняться до той ложной идеальности, которая была тогда в общей моде и в которой так свободно щеголяли французы и все их тогдашние подражатели. Английские Гермионы, Эдипы, Приамы, святые и апостолы, цари и народы выходили

во сто раз нелепее, смешнее и неудачнее, чем у других; героические сцены и исторические события поражали своею прозой и деревянностью, в них не было тени даже того ложного пафоса, который хотя несколько служил оправданием для других. Ни языческая, ни христианская религия, ни древняя история не давались в руки английским живописцам, не шли им к лицу, жали и гнали их естественную склонность, как чужое платье. У них не было фантазии, т. е. той способности, которая создает сцену, событие, лица, место действия, которая наполняет жизнью и холст, и чувство зрителя. Все у них не клеилось, ползло врозь, являлось чем-то вместе и нескладным, и вялым.

За все это прежняя Европа и отворотилась от английской живописи, за все это и признала ее бездарною. Но в тогдашнем презрении ко всему, что не было греческою ходулею и римскою хламидою, Европа XVIII века пропустила мимо глаз всю жизненную правду и красоту, заключенную в английских портретах. В них не было ничего героического и театрального, от них не пахло ни трагедией, ни

одой; понятно, что они должны были казаться малозначащими. Правда и натуральность ни для кого еще не были тогда драгоценными качествами; но именно от этого, между тем как в других странах искусство все более и более гибло, задыхаясь в добровольных кандалах фальшивого классицизма, в Англии оно, втихомолку и незаметно для других, крепло и распускалось на здоровых корнях. В английских портретах прошлого века нет, конечно, творчества, нет создающей фантазии, но есть все, что служит им главной основой: верное наблюдение человеческой природы, вникание в жизнь и характер, стремление передавать их во всей правде и глубине. А всего этого, не только в портретах, но и вообще в живописи того времени, нигде вне Англии не было. Зато эти портреты займут одну из видных страниц в истории искусства, и в то время, как современные им картины остальной Европы останутся везде в галереях лишь памятниками печальных заблуждений эпохи и странного искажения человеческих понятий, английские портреты никогда не перестанут блистать глубокой правдой и характерно-

стью, поэзией красок, чудесною игрою тонов. На всемирной выставке не было портретов, которые могли бы стать в сравнение со старыми английскими. В них торжество европейского художества за три последние столетия, и если им еще далеко до созданий великих портретистов прежней Италии и Нидерландов, то все-таки они одни идут после них, без всяких соперников. Быть может, им одного недоставало, чтоб стать еще выше того: недоставало, чтоб сама эпоха заключала более художественных элементов и была бы менее одностороння. Эпоха, когда явились на свет те портреты, была эпохой придворного аристократства в полнейшем его развале. Искусство не существовало еще для всего народа, оно служило только роскошью небольшому кружку баричей и придворных, но служило, еще более, гордому чванству, чем эстетической потребности. В Англии это выходило, быть может, еще резче, чем в других местах, и английские портреты, в которых лежала вся совокупность английских сил и способностей, понесли на себе эту печальную печать своего века. Стоя посреди блестящих англий-

ских художественных коллекций всемирной выставки, обводя глазами все эти великолепные портреты, ничего иного не встречаешь, кроме все только представителей аристократии: перед вами одни лорды, баронеты и графы на всех ступенях жизни, начиная от пеленок и игрушечной лошадки и до мантии с париком парламентских заседаний или расшитого золотом кафтана главнокомандующего в Индии; перед вами одни леди, начиная от детской и объятий кормилицы и до той поры, когда расцветшие великолепные красавицы, в своих штофных платьях, с жемчугами на открытой чудесной груди и с перьями на голове, стоят на террасах, посреди стриженных садов своих, или улыбаются в дворцовых залах, или прекрасными аристократическими руками своими ласкают сына или дочь, будущих в свою очередь лордов и леди. Выработавшаяся столетиями наследственная красота тела, склада и черт, изящество движений и поз, вельможное благородство взгляда и улыбки, все тут соединилось, все тут сияет в ярком апофеозе, возвеличенное всею поэзией горячих гармонических красок. Но скоро чувству-

ешь утомление в этом бессменном аристократическом собрании: устаешь от барских улыбок и граций прекрасных леди, чувствуешь скуку с милордами и баронетами в латах и кафтанах, с воинственными жестами или лорд-мэрским самодовольствием. Парадная жизнь, бьющая из этих портретов, сначала не удовлетворяет, а потом наводит досаду, наполняет каким-то болезненным нетерпением. Чувствуешь, что, как ни изящна вся эта блестящая внешность, все-таки она до крайности мелка, бесцветна и монотонна, значит, слишком мало способна питать настоящее искусство; чувствуешь, что не здесь лежит сила и богатство человеческих личностей, что далеки от этой ограниченности и однообразия те бесчисленные в своем богатстве типы, из которых состоит каждый народ и эпоха. Чувствуешь, наконец, что эта школа аристократических портретов, сколько она ни выше других современных школ, отшатнувшись от живой природы и знавших одни условные героические идеалы, но все-таки здесь еще только первая ступень к тому искусству, которое нужно народам нынешнего времени, пер-

вая попытка овладеть истинною, невыдуманною действительностью.

Наша русская школа прежнего времени представляет то же самое зрелище. Она тоже пробовала все сюжеты, все роды, но точно также, как английская, доказала свою неспособность к каждому из них и вместе полнейшую неспособность к творчеству. Мадонны и святые, исторические сцены и мифология, все попали под ее кисть, но это было не больше как маскарад, где наши художники примеривали на себе всевозможные чужие, давно уже отнесенные другими платья, но где не сверкнуло ни своей мысли, ни формы. Печально глядеть, как эти картины, рядом с достигнутым до известной степени владением средствами искусства, заключили одни лишь чужие мотивы и задачи, либо отличаются совершенным отсутствием внутреннего содержания. Не раз подумаешь, что если только на это должны были потратиться долгие годы школы, усилий и трудов, то лучше бы им обратиться на какое-нибудь ремесло, а не на художество: наверное, в достигнутых результатах вышло бы на сто раз больше пользы, дела,

нужного и важного для всего общества.

Как и в английской школе, лучшее, что произведено прежними периодами нашего искусства, это портреты. Здесь мы доказали и свое постижение реальных форм, и понимание характеров, и живую способность к красоте краски. Но, подобно английской же школе, наша галерея портретов есть галерея аристократических личностей разных царствований; все наши талантливые портретисты воспроизводили один только титулованный, высший круг общества, позабыв об остальных и ничуть не заботясь о них: начиная от середины прошлого века и опускаясь даже за первую четверть нынешнего, между нашими портретами только и встречаешь что аристократок-дам и аристократов-кавалеров. Это те же лорды и леди английской школы. От екатерининского времени нам остались портреты только баричей в дорогих кафтанах и с золотыми табакерками, только фрейлин и княжен, протянувших свои полные барские ручки к арфе или электрической машине, или приподнимающих в придворном балете свои пастушеские юбочки и нож-

ки перед напудренными пастушками — камер-юнкерами. От первых 30-х или 40-х годов нашего века останутся лишь портреты генералов с толстыми эполетами и значительною миною; князей в боярском кафтане или форменном мундире; знатных дам с опахалами одалисок в руках или затаенною в глазах жаждою походить на французскую герцогиню; художников, глядящих Вандейками-аристократами; чиновников, глядящих министрами. Много тут разлито во всем красоты формы и краски, но главнее и того, и другого проступает везде высокомерное чванство оригиналов и потворство этой несчастной страсти со стороны художников-портретистов. Редко-редко переданы вся многообъемлющая правда, вся безыскусственность простой жизни: лишь иной только раз художник решался представить своего отца, родственника, приятеля, знакомого, в их вседневной, всегдашней фигуре и образе, без прикрасы и возвеличения. Кисть художника казалась слишком драгоценною, чтоб тратить ее на простых, обыкновенных людей, и, как в Англии прошлого века, достойны ее были, в

прежнее время у нас, одно барство и знатность рода.

Покуда дело идет об этой ступени развития и об этом направлении искусства, мы сыграли на всемирной выставке одну из самых блестящих ролей. Мы тут шли одним шагом с Англией, и все венцы, которые она заслужила, принадлежат и нам. Портреты Левицкого, Боровиковского, Кипренского, Брюллова станут рядом с лучшими портретами Рейнольдса, Гейнсборо, Ромнея и Лоренса, заключают столько же изящества, правды, блестящих роскошных тонов (особливо в материях, атласах и бархатах), великосветской грации, вельможеского достоинства, пышной парадности. И те, и другие являются точно посреди шума и блеска придворного праздника, или на торжественном приеме у министра, и такие портреты, как скромно глядящие из своих рамок отец Левицкого и отец Кипренского, — исключение из общего правила, столько же редкое, сколько и поразительное по талантливости.

Но на службе у бальных и парадных наклонностей никогда не уйдет далеко искус-

ство, и, конечно, наша живопись долго не выбралась бы на более широкую дорогу. Несмотря на талант своих художников, она долго бы еще осталась при одностороннем (хотя и прекрасном) копировании с известных типов, совершенствовало бы на них свою характеристику и краски и затаивала бы под ними всю бедность и тощестъ своей задачи. Но в русском искусстве, как и в английском, с самого начала лежал более глубокий корень, неразвитое зерно иных художественных стремлений. В Англии, в одно время с лучшими ее портретистами, посреди самого развала аристократизма и возвеличения его художеством, жил и работал великий художник, который, наперекор своему веку, наперекор вкусам и привычкам современников, поднял вдруг на холст кисть, окунувшуюся в правду жизни и одну ее только и хотевшую передавать. Не только в Англии, но во всей Европе он первый осмелился на такую задачу. С тех пор, как итальянские академии XVII века изгнали из искусства правду и естественность, он первый почувствовал всю тягость искусственных оков и восстал против них со всею

ненавистью и энергиею здоровой художественной природы.

Это был Гогарт.

Он начал представлять все то, что совершается в действительной вседневной жизни. Картины и рисунки его были точно отразившиеся в камере-обскуре и потом закрепленные навсегда сцены из действительности. Зато каким же чуждым человеком должен он был казаться своим современникам! Быть может, несколько человек уже и тогда чувствовали великость его начинания, но остальные — остальные не хотели знать его картин, правдивых и едких, никто не хотел покупать, даже за бесценок, лучших его созданий, и если бы не та геройская непреклонность, которая есть всегдашний спутник таланта, сознательно идущего к своей цели, Гогарт принужден был бы, чтобы не умереть с голода, бросить живопись и приняться за что-нибудь другое. В самом деле, чем, как не преступлением против искусства, должны были казаться гогартовым современникам его сцены с улицы, с рынка, из тюрьмы, из кабака и зазорного дома, закулисные тайны барской

жизни, смело выставленная наружу изнанка пышности и величия? Чем, как не страшным позором искусства, должно было представляться все это публике и художникам, воспитанным в благочестивом обожании только тех картин, где являлись фальшивые спартанцы и небывалые сабинки, ходульные Фермопилы и сентиментальные Федры, забавные Бруты и жалкие Сократы? Как им было не считать низким, презренным, неприличным то искусство, которому служил Гогарт, в сравнении с их высоким, благородным и прибранным искусством! Эти понятия долго еще и после смерти Гогарта удержались не только во всей Европе, но и в самой Англии: в продолжение многих десятков лет не нашлось и там ни одного продолжателя великого дела, начатого Гогартом. Но пришло, наконец, время, и то, что было тайной одного, разлилось на весь мир, сделалось потребностью и стремлением всех. Гогартовское постижение жизни, его жажда проникнуть во все изгибы совершающейся перед нашими глазами действительности, задержать в картинах своих отпечаток несущегося мимо нас ежедневно пото-

ка событий, лиц и характеров нашли, наконец, везде отголосок. Гогарт был лишь первый вестник всеобщего настроения к правде, которое должно было охватить искусство всей Европы.

Но нигде мы не встретим такой близости к гогартовскому направлению, как в русской новой школе. Федотов — Гогарт России. Он явился у нас точно таким же ранним, передовым вестником нового искусства и, точно так же, как и тот, непонятый и оттолкнутый за попытку сделать искусство чем-то низким и неприличным, умер в сумасшедшем доме от бедности и несчастья. Его настоящее значение еще и до сих пор далеко не всеми сознано. Вот тому яркий, выпуклый пример. Одно из совершеннейших созданий Федотова — это «Сватовство майора», не уступающее Гогарту по глубине постижения разнообразнейших характеров, по бесконечной правде типов, по едкому юмору, по силе и жизненности представления. Это создание, конечно, должно бы было занять на всемирной выставке первое место между тамошними нашими картинами, как одно из тех произведений, от которых

повело свое начало новое русское искусство. И что же! Вдруг эту картину сочли нужным повесить так высоко, что ничей глаз не мог ее там видеть. Ее считали неприличною, уверяли, что она будет только шокировать иностранцев и даст им слишком невыгодное понятие о нашем искусстве. За кого же это так боялись, чью это стыдливость тут оберегали? Англичан ли, которые давно уже без всякого милосердия и жеманства рассматривают (в том числе и на всемирной выставке) самые смелые сцены Гогарта и его преемников? Или хлопотали о стыдливом чувстве французов и немцев, которых искусство во все времена еще меньше английского было чопорно и трусливо? Нет, вся забота была не о них и не об остальной европейской публике (о которой, впрочем, наши распорядители всего меньше имели понятия): просто нам самим казалось верхом цинизма и антихудожественности то, где ничего цинического и оскорбительного для здорового морального чувства не было. Так еще сильны прежние привычки, так еще чудовищна для нас простая правда и естественность, так еще она пу-

гает и дичит наше фарисейство! Но уже все более и более вымирает теперь прежнее непонимание искусства, и каждое новое поколение наше все только выше и выше будет поднимать Федотова, точно так же, как новые поколения англичан все только выше и выше поднимают старого Гогарта.

Сходство Федотова с Гогартом довершается малою способностью его к колориту: у обоих краски почти всегда слабы, иногда доходят даже до неприятности по преобладанию серых и зеленоватых тонов. Кроме того, можно еще указать на рисунок, который одинаково и у Гогарта, и у Федотова не всегда удовлетворителен, и вообще можно указать на неполное владение средствами и формами искусства.

Но, при общем сходстве в главных чертах истории и общего настроения, между искусствами обоих народов существует и глубокая разница. Русское искусство никогда не повторяло английского искусства, тем более, что его вовсе не знало; оно именно явилось тут впервые самостоятельным. Разница народностей и характера не могла не повести к совер-

шенной разности не только форм, но и задач. Русское искусство (я разумею здесь, конечно, только новое русское искусство) никогда не имело тех моральных и нравоучительных тенденций, которые у Гогарта и у всей последовавшей за ним школы стояли почти всегда на первом месте. Наше искусство еще не бралось доказывать на картинах пользу добродетели и вред порока. Навряд ли у нас появятся картины вроде гогартовских сцен «ленивый и прилежный», которых вся цель показать, каким образом один путь приводит к лорд-мэрству и богатой женитьбе, а другой к виселице. И не потому только кажутся они у нас невозможными, что теперь уже давно не время для морали, а потому, что не имеют основ в направлении народного духа. Резонер и моралист Стародум никогда не был у нас в славе; даже при своем появлении он столько же надоедал, сколько и теперь, и, кажется, можно присягнуть, что, будь у нас настоящая живопись еще в эпоху Гогарта, ленивых и прилежных между нашими картинами не было бы. Другое отличие нашей школы от прежней английской то, что ей столь же мало, как и то-

щая мораль, свойственна немного узкая, ограниченная сфера многих гогартовских продолжателей. Каждая сторона служит вернейшим отголоском литературы своего времени. Если Гогарт нравоучителен, как Фильдинг и остальная английская литература его эпохи, то Вильки, несмотря на весь свой талант, часто напоминаящий в своих картинах мещанскую ограниченность немецкого филистерства, повторяет добронравность Гольдсмита, выводящего из терпения своею узкостью. Фриты, Уэбстеры, Фэды и остальные нынешние живописцы, со своими «Скачками дерби», «Дебаркадерами железной дороги», с модными «Рамсетскими минеральными водами», со своими микроскопическими драмами, романами и комедиями из английской жизни — совершенные pendants к Диккенсам и Теккереям. Конечно, много разницы в индивидуальных талантах каждого, но все вместе воспроизводят типы и сцены того самого рода, которые наполняют создания их товарищей-романистов. У них те же красоты, то же направление, но вместе и те же недостатки, что у тех. И до сих пор любимые темы ан-

глийского искусства: угнетенная старость, страдающая беспомощность и потом, как последняя страница английского романа, счастливая свадьба, восторг оправданного судом семейства, схваченный законом преступник. Без благодетельного фатума, без апофеоза семейного счастья (немного приторного) англичанин и до сих пор не обходится, без них картина ему не полна, не вся тут. В противоположность таким стремлениям, русское искусство столько же мало думает о морали, добродетели и неприменном семейном счастье, как Гоголь и родившаяся от него литература. Конечно, оно не меньше, чем у английского народа, надарено талантом к сатире и юмору, ему как нельзя более возможны такие создания, как гениальный ряд гогартовских картин, известный под именем «Mariage à la mode» (без сомнения, мы увидим у себя немало подобных созданий, они нам слишком близки, слишком свойственны); русское искусство столько же глубоко реально, как английское, оно столько же смело и талантливо нисходит в тину вседневной жизни, охватывает жадными руками и страстной кистью

мир бедности и несчастья, преступления и комизма, карикатуры и глубокого чувства, но у него есть свои мотивы и стремления, которые ярко отделяют его от искусства английского, ему до сих пор даже вовсе и не известного. Когда художники этого последнего взялись за кисть, перед их глазами не было уже такого богатства и многообразности человеческой природы, как у нашего: поселянин английский несравненно ближе стоит к горожанину, ко всем высшим сословиям, чем наш крестьянин, представляющийся каким-то уцелевшим пластом древнейшего общества человечества. Насколько же, значит, больше разнообразных ступеней, типов и формаций улеглось у нас между ним и верхними слоями, общими у нас с остальной Европой! Какие разнообразные, характерные мотивы должны истекать из жизни этого особого мира, конечно, в тысячу раз более близкого к нашей безыскусственности, к живой природе, посреди которой постоянно живет английский крестьянин или тем более фермер! Какие новые сюжеты представляют переходные ступени от этого крестьянина к другим классам обще-

ства, типы нашего мелкого продавца, лавочника, промышленника, кантониста, канцеляриста, чиновника, совсем особенные и нигде более не встречаемые! При такой разнице уже в самых типах, а следовательно, и во всем потоке их жизни, наше искусство ни в чем не могло столкнуться с английским, ни в чем не могло повторять его. Наше искусство имеет с ним сходство лишь в общих чертах характера, в общих стремлениях, но все подробности другие, оно по-своему озирается вокруг себя и принимается рисовать бесчисленные своеобразные типы и сцены, богато вокруг него разбросанные.

К этому воспроизведению действительности у русского искусства оказалось до сих пор всего более таланта и способности. Как в прежние эпохи не было у него действительной симпатии и способности к академическому направлению старой послерафаэлевской Италии и к ложной классичности донаполеоновской старой Франции, так и теперь нет у него ни симпатии, ни способности к историческому реализму нынешней Франции и к идеальной символистике нынешней Герма-

нии и, наконец, к стремлению нынешних ре-
негатов, перешедших из протестантизма в ка-
толицизм, ищущих воскресить в живописи
младенчество средних веков. Несмотря на
бесконечную гибкость и страсть к подража-
нию, русское искусство даже еще и не пробо-
вало отвесть какого-нибудь из этих новых
путей нынешнего европейского искусства. У
нас не было еще никого, кто бы даже издали
пытался подражать Поль Деларошу, Корнели-
усу, Каульбаху или Овербеку. Что же это зна-
чит? То ли, что разнообразные направления
этих вождей нового искусства настолько чуж-
ды нашим способностям и настроению, что
мы даже отказываемся на этот-раз от вечной
своей привычки подражать, или то, что, на-
конец, просыпается самосознание и мы про-
буем приняться за свое?

Мне кажется, вернее последнее.

Всемирная выставка заключала в себе,
вместе с представителями двух прежних на-
правлений наших (академического и порт-
ретного), несколько представителей и ны-
нешнего, реалистического. Их было немного,
и ничего, в том числе, высокоталантливого в

такой мере, что бы могло считаться совершенным созданием, наравне с ловко эскамотированными от публики картинами Федотова. Но, видно, в них заключаются и сила новизны, и начатки будущего широкого развития, когда они и в Лондоне произвели на иностранцев то самое впечатление, которое производили у нас дома, на выставках. Только на них и было обращено всеобщее внимание, только их и изучали с любовью, только на них и указывали, как на выражение нынешнего состояния русского искусства, как на вернейший залог самостоятельного развития его. «Все надежды русского искусства в будущем, — говорит Тэйлор, — опираются на картины из русской жизни и истории, а не на претензливые академические сочинения Брюллова, Иванова и других. С искусством последнего рода Россия может только занять место в хвосте академического искусства Европы. Но если она примется за действительное национальное направление, то может занять почетное самостоятельное место». В этих словах иностранца выражено точь-в-точь то самое, что и мы, русские, начинаем нынче ду-

мать о нашем искусстве.

После долгого, странного ослепления все у нас, и публика, и художники, стали догадываться, что нет никакого толка в бесцветном, бесхарактерном, подражательном искусстве на чужие, и притом старые, темы, и стали искать нового собственного рода. Между тем нынешнее время вовсе не благоприятно развитию портретной живописи: фотография почти совершенно убила портрет, и весь наш талант к нему затих, замолк, вдруг сошел со сцены. Всему, что только было у нас даровитого между людьми нового поколения, не оставалось ничего другого, как поворотить на национальную дорогу, приняться за родные сюжеты древней или новой русской жизни.

Но переход от самой мертвой и лживой условности ко всему, что только можно вообразить себе самого живого, одушевленного, дышащего характерностью и правдой, вовсе не произошел посредством какого-то скачка, нежданного, негаданного.

Иностранцы могли бы это подумать, если б поверили нашей коллекции картин на всемирной выставке и вообразили бы себе, что в

ней заключается действительно вся наша художественная история. Здесь вышли на свет только две крайности: с одной стороны, картины того старого академического направления, где не было ровно ничего нашего (и которые, впрочем, вовсе не для такого заключения посылались на выставку, а, напротив, в доказательство процветания у нас «высокого» искусства); тут же, вместе с этими картинами конца прошлого и начала нынешнего века, являлись нынешние запоздалые их отпрыски, подрумяненные и принарядившиеся как будто по-новому, но все-таки с прежним золотушным скелетом. С другой стороны, представлялись картины на русские темы, где все начинает быть нашим, своеобразным. Но тут не все еще наше искусство, и между двумя этими антиподами было что-то еще, что совершило переход от первого акта ко второму. Именно этого интересного, важного звена на всемирной выставке и не было. Какое блестящее доказательство нашего непонимания собственной же нашей художественной истории!

Посредствующим звеном между старым и

новым направлением были у нас картины на сюжеты военные. Долго они стояли у нас в моде и почете, но, должно быть, теперь наступили другие времена, другие вкусы. Видно, теперь их застыдили, сочли неприличным пятном русской художественной летописи, коль скоро не послали на выставку, коль скоро скрыли от глаз Европы те самые произведения, за которые превозносили прежде их авторов, осыпали похвалами, наградами, почетом, возводили в профессорство. [6]

А напрасно! Стыдиться прошедшего в истории еще более смешно, чем странно. У каждого народа было, конечно, только то прошедшее, какого он был достоин и к какому способен. Но этого мало. Если уж стыдиться своего прошедшего, то, конечно, будет гораздо разумнее стыдиться своего академического, чем баталического направления. Первое было эпохой болотного застоя, ни к чему и никуда не ведущего подражания, мертвого, холодного и притворного; между тем второе, несмотря на частую свою пустячность и всегдашнюю внешность, на вытянутых солдатиков и вылощенные кивера и мундиры, все-таки за-

ключало в себе стремление к натуре, правде, естественности, стремление выразить то, что видишь собственными глазами, что действительно существовало или существует, а не то, что складывается по известным правилам в тощем манежном воображении академиста. Вместе с пушками, ружьями, тесаками и шинелями, вытяжкой и погончиками, маршировкой и пуговицами наши баталисты вглядывались в живых людей, в живую их природу и движения, в их склад и лицо и писали на своих картинах уже не небывалых людей, выточенных и налаженных по всем правилам идеальных статуй, а настоящих людей, как они в самом деле бывают в природе. Нам нечего стыдиться ни наших сражений, ни солдат, ни лагерей, ни парадов, ни стоянок и привалов. Будь они на выставке, займи они место хоть тех «блудодейственных» ничтожных и пустейших голых нимф, перед которыми все только презрительно пожимали плечами (наравне с их достойными прототипами, презренными произведениями кисти Винтергальтера), конечно, нас за то не упрекнули бы. «Вишь, чем русское искусство так

долго занималось! Вишь, сколько лет у них ушло на мундиры да на вытяжку!» — сказали бы, может быть, на лету иные. Но тут же, конечно, нашлись бы и другие, которые пожалели бы о печальном общем направлении, но вместе разглядели бы, что и много жизни и правды вошло в русское искусство с тех пор, как от группы людей, рисующих тоги и сандали, отделилась кучка людей, принявшихся рисовать ранцы, каски и шинели, а вместе с ними и тулупы, лапти, избы, телеги, сарафаны и русые косы. Быть может, уже и в военных наших картинах и картинках нашли бы выражение многих сторон национального типа, физического и морального, и признали бы, что покорный, машинообразный, но бесконечно храбрый и упорный солдат-холерик этих картин такой же самостоятельный, достойный изучения и художественного воссоздания тип, осадок известной эпохи и известного общества, как огненный, нервный солдат-сангвиник французских баталий или пассивный, флегматический солдат прусских парадов. Кроме нас, все это признают, и оттого никто из других народов не побоялся послать

на всемирную выставку военных своих картин. У французов, я думаю, добрая треть их художественного отделения была занята сражениями, высадками войск, отдельными сценами боевой их истории. У англичан тоже было немало военных сцен на море и суше, у других тоже. Сколько дорогих душевных черт умеет воспроизводить эта живопись! Можно ли сравнить правду и глубину того самоотвержения, геройства, тех высокоблагородных трагических порывов, которые наша военная живопись старалась выразить на лице своих солдат в пылу боя или в минуту смерти, с тем выражением, выдуманном и прибранным, которое чертила на лицах своих героев холщевая условная живопись? Но важнее всего для нас то, что военная живопись послужила мостом от прежней, вечно лгущей накидной живописи к нынешней искренней и правдивой. Мало-помалу исчезли все те пустяки, все то поклонение одной внешней декорации и костюму, которые обезображивали и обессиливали военную нашу живопись, слишком часто лишая ее глубокого художественного значения, но плод нового направления, про-

бывшегося впервые в военной живописи, — налицо. Плод этот — нынешние художники, нынешняя национальная наша живопись, начинающая крепко запускать свои корни и расправлять сонные ветви. Почти все талантливые живописцы последнего времени начали с того, что были «баталистами». Сам Федотов начал с военных картин и рисунков, и теперь, окидывая взглядом наше прошедшее, убеждаешься, что, не будь у нас военной живописи, вероятно, мы долго еще не разделились бы с мертвым академическим направлением. Поэтому забыть эту живопись на всемирной выставке, выкинуть ее оттуда со щекотливою стыдливостью или гордым высокомерием это больше чем неблагодарно, это легкомысленно и близоруко. Мы и тут без нужды наложили на себя руки, спрятали от других одну из немногочисленных действительных заслуг своих.

Но, несмотря на то, что многих художественных произведений нельзя было досчитать на нашей выставке и что другие совершенно понапрасну на ней очутились, все-таки там было несколько таких картин, кото-

рые всем в Европе могли доказать, что и у нас нарождается, наконец, настоящее искусство. Какие же это были картины, какие создания? О, это были все только такие вещи, которым никогда еще не придавали у нас большой цены, особенного значения. Как удивились бы наши художественные хозяева, старые и молодые, большие и малые, наши всегдашние ценители и судьи, когда вдруг узнали бы, что в Европе сочли важным из нашего вовсе не то, чем до сих пор мы гордились, не то, для чего сто лет отперта была дверь Академии и рука поощрителей, для чего только и воспитывались прежние поколения художников, не саженные холсты, не сиянья и крылья, не венцы и котурны, а те полупрезираемые картинки, которые считались у нас пустяками и шалостями, безделушками гостиных, утехой людей, ничего не понимающих в искусстве. Какое упрощение понятий! Вдруг занимает первые места и получает необыкновенное значение то, чему никогда не учили, что выросло само собой, без призора и поливки, как дикий волчец и терн. Взгляните на нынешние темы искусства, как от них не приходиться

в ужас людям, окостенелым во лжи и при-
творстве прежнего направления? Но для нас
в них-то все и заключается, от них-то мы и
ждем обновления нашего искусства. Деревня,
город, ширь полей, глушь провинции, захолу-
стье чиновника, уголок кладбища, развал
рынка, все радости и горе, что растут и живут
в избе и роскошном доме, что точат сердце
или дают ему радостно распахнуться и
вспорхнуть, все, чем полны дни и ночи, все
пошло теперь наружу, в картины, точно про-
бывающееся, наконец, зерно, долго зарытое
под мерзлыми сугробами. Лишь несколько
нот из новой музыки послышалось с нашей
стороны на выставке, но все это было моло-
дое, свежее. Где уже и столько есть, там весна
начинается. Радостно приветствовали все на
всемирной наши первые звуки: и сенокос,
полный живых людей, не скопированных с
чужих картин и фантазий, а прямо взятых с
нашего поля, и толпа на ярмарке, от которой
так еще и веет Азией и азиатской жизнью; и
помещичье семейство, по-старинному проща-
ющееся с уезжающим сыном; и подгулявший
у своей избы крестьянин, в котором слышит-

ся русский еще лет за 300–400 назад, та же изба, те же лица, те же люди, те же кафтаны и рубашки, та же пляска с притоптыванием и свистом, та же песня на губах; и ловкий пройдоха-разносчик; и дышащий на ладан нищий; и деревенский свадебный поезд; и тройка, застигнутая метелью, — все это было точно первые крупинки золота из несметной руды, вдруг обнаженной.

Да, мы, наконец, добрались до той жилы, которая когда бьется, то бьется сильно и здорово, и больше не застоишься с нею «в хвосту у других».

Теперь уже авось нам больше не придется растрачивать понапрасну действительные сильные таланты, настоящие или будущие; не придется в печальном незнании перелаживать на нынешний лад исторические и религиозные картины прежних итальянцев или с чужих картин теперешнего времени перетаскивать на свою палитру и холст чужие краски, формы и манеру. Эти кермесы, эти Сорренто, эти Капри и Альпы, эти римские куртки и испанские лохмотья, эти обнимающиеся итальянцы и режущиеся немцы, выда-

ваемые нам нынче за новейшие и драгоценнейшие успехи русской школы, будут же, наконец, признаны тем, что они действительно есть, сотым эхом нынешних бельгийских, немецких, швейцарских, итальянских картин и картинок, значит, такими произведениями, которые ровно настолько же нам чужды и далеки, как переделки, из Гвидо-Рениев и Гверчинов. Не ведая, что творят, наши художники прежнего времени убили целую эпоху, потратили кучу способностей, повторяя, как умели, тех, кого тогда признавали первоклассными светилами; нынче другие художники принялись у нас тратить время и талант на повторение тех, кого считают нынешними светилами. Но разве одно другого не стоит? Разве один идол лучше другого? Не все ли равно, подражать в одну эпоху Каррачам, Доменикино, Клоду Лоррену, или в другую — Галле, Каламу, Гюдену, Ахенбаху? Стоит ли даже одного идола менять на другого, — что выигрыша? Нет, беда вся не в идоле, а в самом идолопоклонстве, в потребности или, точнее, привычке итти по чьим бы то ни было, но только чужим, следам. Сколько ушло лучших наших

дарований не только на сюжеты и темы, но и на живопись чисто иностранную. Казалось бы, много прекрасного и даровитого лежало у них в натуре; казалось бы, они богато были наделены средствами имели перед собой великолепное призвание и потом ничего не осуществляли из ожидаемого, и гибли для нашего искусства, ничего не оставляя, кроме следов полного искажения своей природы на который-нибудь иностранный лад. Самым злым врагом нашего искусства была до сих пор итальянщина: ее жертвы, можно сказать, неисчислимы; но в новейшее время прежняя широкая единичная дорога для кастрирования своей национальности и обезображения своей самобытности разбилась на несколько мелких тропочек. Однако же это не обманет уже нашего здравого понимания, и, переходя, наконец, к настоящему русскому искусству, к тому, которое действительно нам нужно и важно, мы узнаем старое начало подражания и повторения чужого, в какие бы блестящие и новые костюмы оно ни рядилось, и оттолкнем его, как враждебный, вредный нам нарост, бородавку. То, что тяжелого и безотрад-

ного навевают предыдущие периоды нашего искусства, так что иногда мелькает мысль о каком-то фаталистическом назначении нашем быть вечно только ловкими и быстрыми переимщиками, — развеивается мигом, когда только взглянешь на начинающийся новый период его. Слишком ясен поворот в другую сторону, наша живопись точно соскучилась и устала от прежней привычки заниматься все только чужим или тем, до чего ей в самом деле нет ровно никакого дела. Маскарад, при-творство, насильственные китайские башмаки ей теперь, по-видимому, тошнее всего на свете. Это выговаривают в каждом штрихе, в каждом почерке кисти все нынешние наши картины; то же самое выговаривали и те немногие представители их, которые попали на лондонскую всемирную выставку.

К сожалению, выговаривали они это робко, едва слышно, точно перекликались с тех разных углов, по которым они были рассеяны. Их почти не заметно было, они точно затерялись, бедные, простые и маленькие, в массе всего высокого, торжественного и героического, выставленного прежним нашим ис-

кусством. Но что, если б они вместо того, чтоб разбросаться кое-как врассыпную по выставке, сдвинулись дружной кучкой, одним сплошным целым, ведь тогда роль наша в новом: искусстве вызначилась бы ярче, сделалась бы вдруг во сто раз выше: мы бы разом получили значение людей, твердо и безвозвратно покончивших со старым и идущих брать тяжелым приступом новые задачи.

Для всех народов Европы всемирные выставки явились великими картинами истории в прошлом и настоящем, великим поучением для будущего. Одни мы смотрим на них какими-то полусонными, полуотворачивающимися от лени глазами. Последняя выставка 1862 года для нас точно не существовала. Мы о ней не заботились до начала ее, не заботились, пока она продолжалась, не заботимся и теперь, после ее окончания. Неужели же так будет и со всеми будущими всемирными выставками?

Цену и важность начинания чувствует лишь тот, кто сам работает и начинает, кого собственный труд научил понимать, сколько лежит будущности в неразвитом еще, едва только распускающемся зерне. Всемирные выставки кажутся нам теперь лишь праздной затеей роскоши, капризом людей, всем пресытившихся, потому что они еще при своем начале, при своих первых попытках. Мы начнем однажды их ценить и понимать, но, конечно, только тогда, когда взойдет вся их жат-

ва, когда другие начнут уже собирать их посе-
сев. Вот тут мы вдруг спохватимся, заторо-
пимся, бросимся догонять других, наскоро
примыкать к тому, что вошло долгим посте-
пенным процессом в кровь и плоть других.

Авось хоть тогда эти самые выставки пой-
дут нам впрок, образумят нас и, отучив, нако-
нец, от необыкновенного самодовольства и
самовосхищения, приучат смотреть на искус-
ство не поверхностными и фривольными, а
углубляющимися, разбирающими глазами.

Попытаемся, однако, даже и теперь взгля-
нуть, каким поучением могла бы послужить
нашему искусству выставка 1862 года, эта вы-
ставка, еще раз повторяем, тем особенно важ-
ная, что для нас она еще первая.

Прежде всего, она научила бы нас тому,
что нынче совсем уже не по-прежнему смот-
рят на искусство. Одно внешнее уменье, одна
виртуозность формы не в силах уже удержи-
вать за собою первого места: искусство глядит
теперь выше и дальше. «Нельзя довольно по-
вторять, — говорит Пальгрёв после всемир-
ной выставки, — что только одна великость
души и создает великие картины. Высшее ис-

кусство будет то, которое выразит самые широкие и глубокие мысли. Разница между великим и малым искусством лежит не в способах производства, не в стилях, не в выборе сюжетов, но в сущности той цели, к которой направляются; способность и умение художника». Быть может, еще справедливее будет сказать, что только то произведение и можно считать истинным, имеющим действительно высокое значение, в которое вложено здоровое, истинное содержание, которое создано честной против искусства, преданной ему одному рукой. Какое бы ни было внешнее мастерство, оно пропадает, оно теряет всю свою влиятельную на нас силу, когда служит для целей незаконных, пустых, легкомысленных или гнилых. Художественное произведение носит на себе неизгладимые следы того настроения, с которым приступал к нему художник: накидной ли жар его наполнял, честолюбие ли блеснуть техникой или жажда догнать других, легкомысленный ли каприз, тяжелое ли бессмыслие, глубокое ли одушевление правды и поэзии — все в нем выступит, как в зеркале, проглянет и сквозь самое блестящее,

и сквозь самое скромное уменье производства. Все дело в первоначальном основном настроении, все дело в том, что хотел сказать художник, что ему нужно было выразить в более или менее совершенных формах искусства. Конечно, время наше не меньше любой прежней эпохи способно разуместь значение формы и приходить в восторг от ее красоты; оно никогда не потерпит ее попраiania; как бы велико и прекрасно ни было содержание, наше время из-за него одного не помирится с неумелостью формы; больше чем когда-нибудь оно требует от художника строгого, глубокого ученья, мастерства, полнейшего владенья средствами искусства, иначе признает произведение нехудожественным. Но, несмотря на все это, и даже именно вследствие окончательного овладения формою, искусство не считает ее по-прежнему окончательною, главною задачей; она стоит для него на втором уже месте. А при таком понятии к чему же мы нынче приходим? К тому, что живописное или скульптурное уменье производства и способность к созданию картины или статуи — две вещи совершенно разные,

разделенные безмерными пропастями. Самый редкий случай именно и есть тот, когда человек, умеющий писать красками и лепить из глины или рубить из мрамора, действительно способен к художественному созданию. Пора смотреть на искусство глубже, заглядывать под блестящую шкурку, которою слишком часто прикрыто не живое тело, не бьющиеся жилы, не крепкие мышцы, а гнилые тряпки и мочалы. «Нам, — говорит Пальгрев, — гораздо нужнее нынче многое забывать, чем вспоминать, из числа художественных произведений».

Второе, чему бы нас научила всемирная выставка, это уразумение направления нынешнего искусства. Нет искусства единого, всецелого, вечно одинакового. Такого никогда не было, да, конечно, никогда не будет. Как все существующее, как урожаи и неурожаи, как приливы и отливы, как болезни и вулканы, как здоровые и вредные периоды, искусство идет полосами, порывами, то стихающими до едва заметного шопота, то разрастающимися в громадный неудержимый разлив, то захватывающими леса, луга, пашни, горо-

да, то обнимающими едва несколько бедных точек. Один период искусства не похож на другой, у каждого из них свои особенные стремления. Но тогда наша главная задача помышлять не об искусстве вообще, не об идеальном каком-то совершенстве его, а об ясном сознании задачи и характера искусства нашего времени. В чем же они состоят? «Ничто так меня не поражает, — говорит Тэйлор, — как преобладание в настоящее время живописи на сюжеты из ежедневной жизни над прежнею живописью, на темы исключительно исторические, религиозные и академические. Нельзя не видеть в этом общего стремления всего европейского искусства, независимо от учения той или другой школы». Да, в чем прежде искусство находило интерес и высшую задачу себе, в том больше не находит. Точки соприкосновения искусства с жизнью передвинулись, одни вперед, другие назад; значит, плоды, результаты теперь совсем иные против прежних. Нынешнее искусство уже не ищет, во что бы то ни стало, представить полный комплект во всех родах живописи; оно не боится, что, может быть, иных

из числа их вовсе не окажется, что останется несколько мест пустых. Что за беда! Бесчестья в этом нет никакого, ни для народа, ни для художников. Видно, такая полоса пришла, видно, не для всего прежнего теперь время, и иное на теперь, другое навсегда должно замолчать и заглухнуть. Западное искусство не хочет более тех произведений, что похожи на мертвеца, из которого вольтов столб извлекает насильно что-то вроде признаков жизни; оно не боится упреков в недочете, в односторонности. Какая эпоха искусства не была односторонняя? Конечно, уж никто не являлся одностороннее Греции и средних веков, а это были, в искусстве, две самые творческие эпохи мира. Наше время, стремясь к самосознанию, т. е. к настоящей силе, тоже не боится ограничить себя во многом, мужественно урезывает все, что находит лишним, не хочет знать ничего, кроме того, к чему лежит настоящая его способность, что для него живо, где бьется настоящий, неподдельный пульс. «Я не стану разбирать, — говорит Тэйлор, — какая настоящая цена тому роду живописи, который все привыкли называть историческим.

Но скажу, что лишь немногим, да и то самым могучим художникам предназначено создавать действительно значительные произведения в этом роде. Между тем большой спрос принуждал слишком многих заниматься ими. Результатом этого выходила пустота, ложное чванство, полнейшее отсутствие мысли. Обе всем этом может дать понятие обозрение такой выставки, как нынешняя, Между тем всякое воспроизведение действительной жизни и действительной природы заключает для нас интерес чрезвычайный, коль скоро оно соединено с достаточным техническим умением. Здесь нет непрременной потребности в гении, хотя и здесь, как везде, может проявиться и наложить свою могучую печать гений. Всего более меня поражает то, что каждая школа искусства, по-видимому, тогда лишь растет и приобретает силу, когда разрабатывает исключительно свои национальные материалы. Мне кажется, это происходит оттого, что эти материалы действуют на наибольшее число людей, как истинная и укрепляющая пища, тогда как прежние академические сюжеты действуют прямо наоборот».

Глубокая правда лежит в этих словах. Они выражают нынешнее общее настроение. Надо было отказаться от замашек на гениальность, от всего ложновеликого и геройского, чтоб стать на верную, надежную почву, почву действительности и национальности, чтоб превратиться в реалистов, замышляющих, по-видимому, обыкновенное, но производящих значительное. По моде ли, увлекаясь ли общим потоком, но мы начинаем поворачивать на новую дорогу. Будем же уважать все другие роды живописи, все другие школы, не станем отрицать их возможности и необходимости, но бросим старую пустую чванливость, заставлявшую нас стараться непременно проблистать во всех родах, и, отступившись от всего остального, тем сильнее упрям на главную свою способность: передавать действительную народную нашу жизнь, ее, на первый взгляд, некрупные черты, ее кажущуюся мелочь, со всей правдой, поэзией, юмором, потрясающими слезами, тихими или порывистыми радостями, со всею истинной чувства, нам близкого и понятного, потому что взятого с натуры. Зачем нам тянуться

к сикстинским мадоннам и афинским школам, когда до сих пор настоящая способность у нас была совсем к другому! Зачем нам тянуться за историческими задачами, когда все опыты наши в этом роде, от Лосенки до Брюллова, от прежних святых и до нынешних «Помпеи», доказали до сих пор только одно — нашу неспособность к этим задачам и то, что, не создавая тут ничего цельного, мы только представляем жалкие, смешные или нелепые пародии на историю и психологию, печальные заблуждения копиистов или еще более печальную гниль и пустоту каприза! Каково бы ни было наше будущее, что бы нас впереди ни ожидало, хотя бы даже произведение на свет таких великих всемирно-исторических созданий, как гамптон-кортские карты Рафаэля, все-таки самая верная, самая надежная дорога к такому искусству не те задачи и работы, условные и книжные, на которых проводило все свое время наше искусство, а те, которые хотят знать одну невыдуманную правду жизни и всего совершающегося перед глазами. Только идя этой дорогой, только слушаясь ежедневной жизни и наци-

ональности, человек доходил в искусстве до всего, что ему возможно высокого, патетического, страстного и изумительного по красоте и глубине. Так было с Грецией в средние века, так было и с самим Рафаэлем. Великий стиль их есть результат художественного овладения тем, что совершается всегда и везде. Наши избы, деревни, улицы, толкучие рынки, обжорные ряды, сцены из копошащейся по тысячам углов жизни, все нынешние картины, над которыми и до сих пор еще раздаются там и сям вопли негодования, как при первом появлении гоголевской правды в литературе, никогда не перестанут иметь существеннейший смысл в истории нашего искусства: с них начинается наша настоящая самостоятельная эра.

Наконец, всемирная выставка послужила бы великим поучением всем тем, кто в наше время боится за будущность искусства, всем, кто считает ничтожными его нынешнюю работу, его неустановившееся искание, его неокрепшие еще формы, его полные стремлений начинание и пробы. В этой общей боязни встретились люди двух совершенно противо-

положных натур: и самые отсталые, и самые передовые люди. Здесь пришли к одному и тому же заключению и те, которые в слепоте своей и рабской привычке к прошедшему только его и признают вечным знаменем и мерилom человеческой деятельности; но в одно время с ними и те, чьи орлиные глаза глядят уже в будущее, чей дух способен разбирать страницы истории, всего чаще печальные от нелепости и безумия или запятнанные слезами и кровью, и, закрывая их с тоской, жадно идут навстречу будущему, как к верной гавани. Люди обеих пород с безучастием или недоверчивостью смотрят на то, что творит на наших глазах искусство, и попирают его, каждый во имя своего идеала: те — прошедшего, эти — будущего. Одним кажется, что задачи и формы нынешнего искусства глубоко упали с прежней величественной высоты; другим, что эти самые задачи и формы слишком ничтожны и мелки в сравнении с тем, чем должно быть искусство у будущего, просветленного человечества. Умерло искусство, оно более невозможно, восклицают люди обеих партий.

Но и те, и другие не замечают, что их страх есть только выражение того деспотизма, с которым они приступают к истории и созданиям человека. Какое дело до того, что искусство станет теперь или когда-нибудь после ниже того, чем прежде бывало; разве у человечества есть обязанность наполнять все одну и ту же рамку, повторять размеры и линии прежних периодов? Вся его задача только в том, чтоб выполнить, осуществить все, к чему оно способно в данную эпоху и в данном месте; и это, ничем не развлекаясь по сторонам и не фальша против своей природы каким бы то ни было завлекательным переряживаньем в платье с чужого плеча и чужого времени. Какой стыд, какой позор может быть а том, чтобы родиться простым человеком, а не гением, крестьянином, а не вельможей? Стыд лишь в том, когда, родившись одним, из кожи вон лезешь, чтобы казаться другим. А этого-то именно и не хочет наш век. Сознав свои силы, ища понять истинные свои наклонности, он не примеривается ни к какому другому времени, не повторяет чужих созданий, не гонится за чужим величием, не считает

прежних форм и задач искусства обязательным себе идеалом, — он хочет только одного: быть самим собой. Значит, нечего и тосковать с остальными о падении, нечего сравнивать нынешнее искусство с прежним.

Неужели больше истины на стороне тех, кто преклоняется пред неведомым будущим и во имя его не дает цены настоящему? Что они говорят? «Искусство имеет свой предел, — восклицает один из гениальнейших писателей нашего времени. — Есть камень преткновения, которого решительно не берет ни смычок, ни кисть, ни резец; искусство, чтоб скрыть свою немоготу, издевается над ним, делает карикатуры. Этот камень преткновения — мещанство. Художник, который превосходно набрасывает человека совершенно голого, покрытого лохмотьями или до того совершенно одетого, что ничего не видеть, кроме железа или монашеской рясы, останавливается в отчаянии перед мещанином во фраке». Нет, нет, ответим мы, не знаете вы нынешнего искусства, нет у вас для него ни глаз, ни ушей, вы слишком привыкли к старому искусству, к тому, что до сих пор

было. С этим старым искусством хотите вы мерить новое, начинающееся искусство? По формуляру отца вы, принимаетесь судить о сыне, а сын этот начинает именно с того, что разрывает начисто со старыми преданиями. Взгляните на свежие начинания свежими глазами, не подкупленными привычкой к прежнему, и вы разом увидите, что сила нового искусства именно всего больше в том, что для него нет пределов, нет камня преткновения, что оно не останавливается ни перед чем на свете, даже ни перед мещанином во фраке. Не нынешнее искусство, а старое, то, что только и умело превосходно набрасывать голого человека, либо человека в лохмотьях, железе и рясе, то только и остановится в отчаянье перед мещанством, хотя бы оно и в самом деле было главною струею нынешнего периода, идеалом, к которому стремится, поднимается Европа со всех точек дна, хотя бы оно в самом деле было последним словом цивилизации. Нынешнее не остановится. Все ему возможно, все по руке, все его слушается и выгибается у него под кистью и резцом. Ничего оно не боится, ни от чего оно не отрека-

ется, потому что рост его начался с настоящего конца — с маленького.

Знаете ли, в каких темных, неказистых углах зародилось новое искусство, знаете ли, где кроются первые его зерна?

Для скульптуры — во всех тех группах, фигурах, бесконечно разнообразных вещах и вещицах из бронзы, серебра и золота, во всех тех безделушках с камина, с дамского туалета, с консолей по стенам щегольского кабинета или с зеркал гостиной, на которые мы в наше время едва презрительно взглядывали, но где, незаметно для всех, улегся первый младенческий период новонарождавшегося искусства. Для живописи — в тех бесчисленных иллюстрациях всевозможных книг, романов, поэм, драм, комедий, путешествий, биографий, историй, в тех легионах карикатур на современную жизнь, нынешние происшествия и нынешних людей, которые играли в наше время такую действительную, важную роль и на которые, однако же, старая привычка и старая каста художников запрещали смотреть как на что-то серьезное и художественное. И на эту новую нашу скульптуру, на эту

новую нашу живопись смотрели все как на явление случайное, эфемерное, а всего более — ничтожное. И никто не замечал, сколько в них нового и прежде не бывалого, но еще меньше помышляли все о том, что именно эти «безделушки» играют в нашей жизни действительную и серьезную роль, что они-то и есть начинающееся искусство нашего времени. Теперь существование его закреплено, обеспечено; после здорового младенчества начинается уже столь же здоровая, крепкая юность; в могучем росте ее не может быть сомнения ни для одного рассматривающего глаза.

Но разве новое это искусство отступало перед чем-нибудь, перед какою бы то ни было задачей или формой? Нет, оно втихомолку, незаметно росло своими завладевательными способностями и научилось со всем ладить, все схватывать, ни перед чем не робеть и все передавать с могуществом поэзии и правды. Все это такие качества, такие способности, которых в подобной ширине развития не бывало еще прежде ни у одной эпохи; у каждой из них, несмотря на талант художников, бывал

свой страх, свое робенье перед той или другой привычкой, перед тем или другим преданием и идеалом. У нашей эпохи ничего этого уже нет, она и теперь владеет способностью так близко подходить к жизни и жизненной правде, как ни одна эпоха прежде; а где есть налицо такая способность, где есть такие силы, можно ли сомневаться, что будет продолжаться, что все выше и шире пойдет рост того искусства, в котором они явились!

Англия — одна из стран, где, раньше чем у других, начал совершаться переход нового искусства от первого младенчества к юности, но у ней при этом та особенная роль и заслуга, что она пошла вперед с еще большим бесстрашием и последовательностью, чем другие. Когда сломаны были перегородки в живописи и новый живописец перестал бояться всей той обыкновенной среды, которая была пугалом и отвращением прежней художественной породы, англичане с непреклонной логикой принялись ломать те же самые перегородки и в скульптуре. Они не побоялись и тут гнева толпы европейской за попрание прежнего художественного этикета и приличия,

прежних деспотических законов и непереступаемых правил. Они перешагнули через все это и стали лепить из глины, выливать из меди, вырубать из мрамора своих великих людей на народных монументах точно с тою самою верностью жизни и вседневной обстановки, которая уже перед тем сделалась законом в живописи. Не все опыты их были талантливы, не везде сначала же пробилась на свет поэзия и красота: нет, при той борьбе на жизнь и на смерть, которая завязалась между старым и новым искусством, при таких трудных родах, какие предстояли последнему из них, много должно было выйти на свет недоносков, много выкидышей, уродливых, антипоэтических созданий. Немало явилось у англичан таких смешных созданий, как Веллингтон верхом, в шинели и треугольной шляпе на одних триумфальных воротах Лондона, как Роберт Пиль и Питт, деревянные и комические, или как разные другие знаменитости, выставленные на неуклюжих пьедесталах по разным лондонским площадям. Но правда, которой здесь все-таки прежде всего искали, искренняя потребность в том, что на-

чато было новым искусством, взяли свое, и Англия наполнялась все более и более статуями и барельефами, где художество, наконец, одело красотой и стройностью своих форм неумелую дерзость, грубую смелость первых попыток. Что прежде казалось неслыханным, непозволительным в скульптуре — сделалось вдруг привычным, и европейский скульптор смеет уже теперь, не оскорбив, не удивляя ничьего глаза, представлять каждого человека, и притом еще из любого сословия, во всех формах его действительной жизни; смеет изобразить из мрамора или меди на публичных площадях и холодную, злую, эгоистическую мину Фридриха II, его палку и сапоги; и прическу и юбку королевы Виктории; и бедных детей с их курткой, платьицем и сумкой — на фасаде публичной школы; и работника с усталым лбом и руками, с кожаным передником и молотом — перед воротами фабрики; и генерала с той самой шапкой на голове, которую он носил против ост-индского солнца, и все это с той самой истинностью, с тем самым отсутствием идеальности, с каким Деларош осмеливался представить на по-

лотне мясницкий вид, мертвецкие глаза, разодранную перчатку и пыльные сапоги Кромвеля. Где скульптура дошла до такого переворота, где она до такой степени решилась покончить с прежними преданиями, где она пошла на такую правдивую, характеристическую реальность, там для всего вообще искусства нет более преград ни в чем и нигде. Но при достигнутом новом уменье, при безгранично повинующейся форме неужели такое искусство не найдет, что ему творить из этих форм, что ему вкладывать в них? Многие в наше время сомневаются в этом. «Где нынче искусство творческое, живое, где художественный элемент в самой жизни?» — спрашивают те, которые убеждены в смерти искусства, в невозможности его в наше время. Где! Оно везде там, где было всегда прежде, везде, где есть поэзия. Оно в груди каждого, взглянувшего радостными глазами на солнце и природу, со страстью обнявшего любимую женщину, взволнованного красотой или безобразном творящейся перед его глазами жизни, глубоко потрясенного радостью или горем; оно у него в груди, и тотчас потом же на

его куске полотна, на его лоскутке бумаги, на его обломке камня. Покуда есть на свете человечество, до тех пор будет и искусство; как ни обезображивала человека иная цивилизация, какова ни была его собственная натура, как ни высоко или низко стоял он до сих пор в ряду веков, никогда еще не обходился он без искусства, все равно, был ли он готтентот и малаец или римлянин разлагавшегося древнего мира и француз самой прозаической эпохи новой Европы. Для нынешнего наследника прежних художественных поколений искусство остается столько же возможным, хотя бы человечество всей массой своей тонуло во всеобщем мещанстве, как средневековому художнику было оно возможно, несмотря на все безобразие и нелепость окружавшей его жизни, несмотря на дикие или комические мотивы, которые для него складывали тогдашние главные актеры: тупые люди-звери в железных бронях или еще более тупые в своей прозаичности люди-ханжи в рясах, — как для художника рафаэлевского времени оно было возможно, несмотря на прозу и ложь тогдашней жизни, на безобразный разлад действи-

тельного сознания с тем, что наружно признавалось. Уроdlивость одного века стоит уроdlивости другого, сквозь всю историю; творческая сила, ее создавшая, никогда не истощалась, никогда не останавливалась, ни одна эпоха не осталась обделена ею. Но не было и той эпохи, того века, когда отлетела бы с человеческой сцены поэзия, когда в душе людской порвались и замолкли бы все струны, заставляющие ее трепетать. А что такое искусство, как не воспроизведение совершающегося в истории, в жизни, в душе, в природе? Искусство не создает ничего своего нового, из собственных материалов; оно без напрасных симпатий к той или другой эпохе человеческой истории, оно не рассуждает, оно только бескорыстно отражает в твердых формах то, что способно схватить из быстро несущейся жизни. Как из всех деятельностей нашей породы оно родится раньше всех, так и кончится разве тогда, когда кончатся все остальные. Боязнь за будущность искусства это — полнейшее непонимание его нынешнего роста и духа, это — замерзание на прежних его ступенях, это — напрасное отыскивание тех иде-

альных пульсов, которые прежде казались единственными его двигателями, это — непонимание настоящей его роли.

Подите, взгляните на всемирную выставку, она изо всех углов протянет вам и доказательства своей жизни и выражение своих стремлений. Как! Нашему искусству теперь кончиться или хотя остановиться, когда оно только что подошло к такому полновластию, уменью и свободе, каких прежде никто и не подозревал? Нашему искусству недвижно стать в тупик и замереть по прозаичности или совершенному отсутствию задач, — ему, у которого лишь теперь только разверзлись глаза на новые, истинные его задачи? Ему, сознавшему, что все прежде деланное — только предварительная ступень перед настоящим делом искусства или ряд ошибок и заблуждений? Нет, будущее искусства громадно, неизмеримо, как сами будущие судьбы человеческие — его оригинал и вечный сюжет. Никто не скажет, каким именно выйдет это будущее, но, глядя на то, как оно теперь зачинается, нельзя не подумать, что оно будет таково, каким никогда еще прежде не бывало.

Посмотрите на скульптуру и живопись, наполнявшие всемирную выставку, оставьте в стороне личные таланты отдельных художников и скажите: в какую другую эпоху истории, когда, где можно встретить такое непостижимое разнообразие, такое богатство, такую глубину, такую многообъемлемость задач искусства? Если сравнить с нынешними сюжеты, задачи прежнего искусства, эти покажутся бледными, тощими, ограниченными. Кроме редких, чрезвычайных исключений, да и то не глубоко проникающих, древняя и новая скульптура не представит нам ничего, кроме апофеоза красоты форм, благородства линий и выражения и более или менее идеальной, т. е. лживой, характеристики. В Венерах и Аполлонах, Юпитерах и фавнах, матронах и весталках, царях, воинах и гениях нет уже более для нас прежней цены; но это не потому только, что тысячелетие и разность жизни отделяют нас от них, не потому только, что нельзя больше верить в этих богов и гениев, что не шевелится, более прежнее участие к этим личностям, а потому, что в самых задачах нет уже более ничего для нас, нынеш-

них людей. Мы еще можем смотреть на них как на предметы для любопытства, для изучения, но сущностью, содержанием своим они нас больше не затрагивают. Мы долго этого не замечали и, по преданию, по привычке, не думая, продолжали поклоняться прежним идеалам, насильно восхищаясь созданиями, к которым давно уже нет никаких симпатий, насильно уверяя себя, что мы тронуты, ощущаем трепетный восторг, тогда как для него нет в нас ни материалов, ни возможности.

Но пришел час размышления, строгого допроса внутри самих себя, и тогда вдруг точно какая-нибудь кора спала с глаз, слетели око-вы, прежде невидимые и нечувствительные, мы потянулись к тому, что нам близко и нужно. Самым последним, самым решительным доказательством разрыва с прошедшим служат слова, которые мы в состоянии произнести, наконец, теперь даже о лучшем скульпторе предшествовавшей нам эпохи, о Торвальдсене. «Вся жизнь его была одна неутомимая, нескончаемая ошибка, — сказал глубоко верно Пальгрев. — Живя в каком-то заоблачном мире теорий и в подражании второ-

степенным римским скульпторам, которыми загроможден Ватикан, скульпторы новой Европы являются лишенными всякого здорового сознания настоящей правды, коль скоро им приходится коснуться рубежа действительной жизни». Когда мы пришли к такому сознанию, нет уже более возможности к сделкам с прошедшим. С ним все кончено, и одно только остается — новыми людьми, с новыми орудиями пониманья и работы, итти вперед, на новые дела.

Живопись никогда не доходила до такого же падения, до такой же унижительной и рабской роли, как скульптура. Она всегда стояла гораздо выше, служила более истинным и нужным целям, чем скульптура — эта много уже столетий сряду бездушная и праздная потеха бессмыслия и чванства. Но и живопись слишком долго и слишком часто служила одной забавой глазам; и она тоже потратила понапрасну много столетий и талантов. Проходя галереи и летописи живописи, в самом деле теперь нужнее многое забывать, чем вспоминать. Но неужели будет такова участь и будущего искусства, будущей живописи и

скульптуры? Нет, никогда! В самом стремлении их, в самих целях лежит уже столько необходимого, здорового, столько дорывающегося до корней правды и жизненности, что одним появлением своим на свет они застрахованы от гибели и забвения. В потребности выразить все, за что нынче берется искусство, лежит уже доказательство высшей его способности, глубокого призвания к творческой деятельности.

Каждая нация по-своему служит новому искусству: французы — своим реализмом, своим деларошевским пониманием и передачей исторических сцен и людей, своими широкими пламенными картинами — взглядами на целые эпохи, прожитые миром; Германия — своим искусством, наполовину еще символическим и чересчур зарывающимся, но в то же время внимательным и к истории, и к живой форме, и к красоте; Англия — нескончаемо-разнообразным воспроизведением английской домашней жизни, на ферме и в городе, на корабле и на улице, в поле и «а дебаркадере; Бельгия — такую страстностью ко всему национальному, к мотивам из преж-

ней и нынешней отечественной жизни, к которой не подходит покуда ни одна другая новая школа. Но, несмотря на все это разнообразие, везде чувствуется и что-то общее, на чем все школы сходятся. Это — разрыв с прежним искусством, невозможность возвращения к его внешности, к его существованию без содержания. Лучшее, что может создать холодный, бездушный формализм какого-нибудь Энгра, этого сохранившегося обломка прежних эпох, лучшее и совершеннейшее создание всей его жизни, новая картина его „Источник“ (La Source), в форме стоящей нагой девочки, льющей из урны воду, оставяла теперь на всемирной выставке каждого холодным и безучастным. Наше время не хуже, не меньше всякого другого ощутило всю красоту, всю непорочность этих линий, упивается чистой их мелодией, но чувство и мысль уже тут не возбуждены, рвутся выше и дальше и, вместо равнодушно проходимой энгровской картины, жадно останавливаются на потрясающих сценах Делароша, на исторической правде и красоте Лейса, на патетичности Галле, на „Всемирном позорном столбе“-(pilori)

Глаза, даже на немного театральном, но все-таки грандиозном и правдивом „Шествии Нерона по зажженному им Риму“ Пилоти, на „Леонардо да Винчи“ Шрадера и на целой стае горячих, живых художников, которых цель: бесконечно верное воспроизведение действительной жизни, вседневных сцен, картины, полные пафоса или юмора, грации или чувства, симпатии или карикатурности.

Да, один взгляд на такую выставку, как нынешняя всемирная, разом покажет: есть ли у нашего времени искусство и пришло ли ему теперь время умирать или подняться к новой, небывалой жизни.

Но если, после тех двух искусств, мы посмотрим на нынешнюю архитектуру, задумаемся о ее будущем, то встретимся и тут с громадными новыми фактами. Архитектура не умерла, как обе сестры ее. Она тоже просыпается от своего долгого обмирания, от того полуоцепенелого состояния, в котором без движения, без признака жизни она пропустила несколько столетий. Ничтожно и жалко было платье из всевозможных старых лохмотьев, которыми она кое-как закрывала тощий, раз-

битый скелет свой. И вдруг все изменилось: мертвая встала и зашевелилась, с первого же шага она показала, сколько жизни, сколько непочатых сил лежало там, где, казалось, наступила уже вечная смерть. Явилась на свет первая всемирная выставка и создала вдруг новую архитектуру, небывалую, невиданную.

Как новая живопись и скульптура вышли из плебейского презренного русла, из иллюстрации и карикатуры, из бронзовой и серебряной безделушки, так и архитектура истекла из родников столько же ничтожных, столько же, на первый взгляд, малохудожественных. Дольше своих двух сестер пролежала она под старыми пеленками, ища выхода и новых материалов, и вдруг для превращения своего выбрала два неожиданных начала: прозрачную, сквозную от низу до верху оранжерею и всю из стекла модную лавку. Она претворила в одно оба начала, расширила, раздвинула пространства, и тогда вышло то, чего никогда еще не создавала рука человека.

И что же? Страна, которую привыкли столько столетий считать классической страной антихудожественности, полнейшей

неспособности к искусству, Англия и в архитектуре сделала первый шаг, смелый до дерзости, невероятный до безумия: она поставила какое-то небывалое здание, как его назвать: дом, дворец, палата? — без стен, без окон, без кровли, из одного железа и стекла, как огромный хрустальный колпак над миллионами чудных драгоценностей, снесенных с целого света. Не со слабой, бедной попытки началась новая архитектура Европы, нет, прямо с гигантского шага, с циклопического здания, с народного всемирного дворца. Что перед ним цирки и колизеи римлян! Что такое эти арены для презренного человеческого тореадорства, эти постыдные следы душевного безобразия и отупелого безумства умиравшего человечества, что они перед хрустальным лондонским гигантом, сложенным на то, чтобы созвать в него все народы мира, чтобы увидеть в одной груди, в одной величавой физиономии, в одном зеркале все, что человечеством сделано великого, благодетельного, гениального, отважного, на всех разрозненных концах его! Что такое печальные пирамиды, эти каменные могилы египетских мертвецов,

что такое колоссальные Персеполисы древних ассирийцев, что такое св. Петры новых итальянцев, созданные из пота и крови, из отнятой копейки и вымученного труда, перед этим дворцом, созданным рукою самого народа, из денег, радостно снесенных в несколько дней, и силою труда и энергии, добровольно отданных! Великая цель родила великое произведение, наложила ту печать ширины и безмерности, которую не даст никакая другая цель и задача. Для народа-царя создавалось это диво, в первый еще раз для него одного было все назначено, для его глаз и ума, для его восторгов и поучения.

Но вот кончилась первая всемирная выставка. Она просуществовала немного месяцев, но посеянное ею не замерло и не пропало. Идея новой архитектуры разнеслась и бросила по корню всюду (конечно, кроме нас). Началось воздвигание хрустальных палат на всех концах Европы, везде закипела работа — продолжение, развитие новой идеи. Но выше всех стала опять Англия.

За первой великой идеей небывалой всемирной выставки и ее хрустального дома

вдруг вынеслась из проснувшегося творческого духа вторая, еще более великая мысль: создать дворец, где в видимых формах явилось бы изображение прожитой человечеством жизни, где в одной картине собрались бы представления всех, одна за другой наступавших эпох истории искусства. Какая громадная задача! Какой колоссальный второй шаг! Никогда еще человеческое воображение, никогда еще творчество не поднимались до такой высоты.

Но нельзя не указать здесь на один примечательный факт. За целую четверть столетия до появления хрустального Сиденгамского дворца мечтал о чем-то подобном, на совершенно другом краю Европы, один гениальный писатель. Его мысль представлялась ему лишь несбыточной фантазией. Он не помышлял, чтоб она когда-нибудь могла осуществиться. И, однако же, она осуществилась. Вот что говорил этот писатель: „Архитектура — та же летопись мира. Она говорит тогда, когда уже молчат и песни, и предания и когда уже ничто не говорит о погибшем народе. Пусть же она, хоть отрывками, является среди

наших городов в таком виде, в каком она была при отжившем уже народе, чтобы при взгляде „а нее осенила нас мысль о минувшей его мысли и погрузила бы нас в его быт, в его привычки и степень понимания и вызвала бы у нас благодарность за его существование, бывшее ступенью нашего собственного возвышения... Мне прежде приходила очень странная мысль: я думал, что весьма не мешало бы иметь в городе одну такую улицу, которая бы вмещала в себе архитектурную летопись, чтобы начиналась она тяжелыми, мрачными воротами, прошедши которые, зритель видел бы с двух сторон возвышающиеся величественные здания первобытного дикого вкуса, потом постепенное изменение ее в разные виды: высокое преобразование в колоссальную, исполненную простоты египетскую, потом в красавицу греческую, потом в сладострастную александрийскую и византийскую с плоскими куполами, потом в римскую с арками в несколько рядов, далее вновь нисходящую к диким временам и вдруг потом подымающуюся до необыкновенной роскоши арабийскую, потом готическую, венцом искус-

ства дышащую в Кельнском соборе, потом страшным смешением архитектур, происшедшим от обращения к византийской, потом древнею греческою в новом костюме, и, наконец, чтобы вся улица оканчивалась воротами, заключавшими бы в себе стихии нового вкуса. Эта улица сделалась бы тогда историею развития вкуса, и кто ленив перевертывать толстые томы, тому бы стоило только пройти по ней, чтоб узнать все“. Это писал в 1831 году наш Гоголь.

В 1854, т. е. через три года после первой всемирной выставки, его мысль, его завет были исполнены людьми, никогда о нем не слыжавшими, не имевшими понятия ни об одной строке, им написанной. Видно, в воздухе нашего столетия пахло великими начинаниями, видно, в нем носилась потребность небывалой картины всемирного искусства. Англичане создали в действительности то, о чем только темно мечтал Гоголь, и как исполнили! Вознесся Сиденгамский дворец, опять на деньги самого-народа, в несколько дней собранные соединенными усилиями лучших талантов и ученых всей Англии, вознесся, как

летопись мира, как вечно открытая книга, где каждый читает всю прошедшую историю. Здесь, под громадным стеклянным сводом, протянулась та улица, которая когда-то мелькала в воображении Гоголя. По обе стороны великолепных бассейнов с хрустальными фонтанами и бронзовыми водометными чашами, поддерживаемыми чудными нагими фигурами четырех стран света, расстановились широкими полосами и группами куски архитектуры из всех эпох истории, из всех стран мира. Но не одна голая, безучастная архитектура явилась здесь вестницей и повествовательницей истории: живопись и скульптура, живительные ее подруги, пришли и расцветили мертвое ее лицо, вдохнули бьющуюся, волнующуюся жизнь в ее строгие линии. Целая аллея львов разлеглась перед египетским святилищем из перевязанных, как египетская мумия, колонн и перед сидящими красными колоссами остолбенелых египетских божеств. Стоит святилище, покрытое от низу до верху бесчисленными цветными сценами божественной мирской жизни, и начинающая от этого седого сумрачного Египта и до ве-

селей, улыбающейся из-под цветов и гирлянд папской Италии, рафаэлевского и микель-анджеловского времени, все один за другим периоды искусства явились тут с лучшими созданиями своего творчества, как светлые, животворные оазисы посреди прозы и глуши остальной жизни. Все три искусства страстно обнялись в одно великое, чудно звучащее целое, и вдохновеннее, чем где-нибудь, раздаются здесь слова великого поэта нашего времени: „Искусство вместе с зарницами личного счастья — единственное несомненное благо; во всем остальном мы работаем или толчем воду — для человечества, для родины, для известности, для детей, для денег, и притом разрешаем бесконечную задачу; в искусстве мы наслаждаемся, в нем цель достигнута“. Да, цель достигнута в этих созданиях, обступающих вас со всех сторон в хрустальном дворце, в этих легионах статуй, точно поднявшихся со всех тысячелетних кладбищ мира и перенесшихся сюда со всей красотой античной наготы или с атласом, кольчугами, глазетом, перьями и жемчугом, новых эпох; в этих бесчисленных барельефах-живописях, целыми по-

лосами, целыми стенами повторивших здесь монастырские соборы и дома средневековой Европы; в этих созданиях глубокой мысли или тонкой грации, в этих играющих линиях, в этих сияющих красках, в этих несущихся стрельчатых сводах. Да, никакая книга в мире, никакие изображения не создадут того впечатления, которое дает эта каменная монументальная история. Ассирийские процессии и ниневийские крылатые истуканы с колоссальными жрецами возле, вся золотая и оледенелая Византия, изнеженная, сверкающая в пестрых узорах Альгамбра, гениальная Франция и Германия готических церквей, древняя Греция со своими портиками чудных языческих храмов и парфенонскими барельефами, новая Европа Возрождения, как убранная на бал красавица, от головы до ног в золоте, завитках и красках, суровый, насупленный Рим, весь из солдат, авгуров и прячущихся в покрывало матрон, Помпея с крошечными горенками и садиками, яркими точно пестреющая бабочка или светящаяся божья коровка, Алжир с узорчатými куполами и арками, сквозной резьбой и кистями, нетлен-

ные краски бесконечных в своем разнообразии мозаик, этих колоссальных каменных калейдоскопов, то нежные, то величавые формы крестилен и фонтанов готики и Возрождения, — каким аккордом неслыханных звуков, каким небывалым сочетанием ложится все это разом на душе!

Долгие годы бесконечных, неутомимых английских путешествий, целые легионы англичан-путешественников, вошедших в поговорку и наполовину осмеянных, всюду проникнувших, все видевших, все вымеривших и срисовавших, — вот что нужно было для того, чтоб, наконец, возникла мысль все разом собрать и рядом поставить, из всего сплотить ту общую единую громаду, которой никогда прежде мир еще не представлял. Только в Англии могла родиться такая гигантская потребность, только там и могла вознестись такая циклопическая работа.

И куда же вдвинули, куда заключили эту историю мира по памятникам красоты и гения, эту величавую каменную иллюстрацию, приготовленную Англией для себя и для всех народов? В стеклянную скорлупу, схваченную

железом, какой прежде Англии тоже не создавало еще ничье воображение. „Неужели невозможно создание совершенно особенной новой архитектуры, мимо прежних условий? — спрашивал Гоголь. — Когда дикий и мало развившийся человек, которому одна природа, еще им грубо понимаемая, служит руководством и вдохновением, создает творение, в котором является и красота, и тайный инстинкт вкуса, — отчего же мы, которых все способности так обширно развились, которые более видим и понимаем природу во всех ее тайных явлениях, отчего же мы не производим ничего, совершенно проникнутого таким богатством нашего познания?.. Сколько образов нами еще вовсе не тронуты!.. В нашем веке есть такие приобретения и такие новые, совершенно ему принадлежащие стихии, из которых бездну можно заимствовать никогда прежде не воздвигаемых зданий“. Неужели невозможно это создание? Нет, нет, возможно! Оно вознеслось на нашем веку, перед нашими глазами; прозаический, деревянный англичанин наполнился вдохновением, с грандиозностью которого нечего равнять, в

его душе зачалось и выросло зерно, из которого разрастается целый мир новых форм и сочетаний, он сложил вместе все приобретения, все силы новой науки и технического знания и создал вдруг, из материалов и умения, одному нашему веку принадлежащих, то никогда еще не воздвигавшееся здание, которое было невозможно всему прежнему человечеству. С привычным верным глазом путешественника, обошедшего целый свет и восторгавшегося перед картинами природы всех стран, англичанин выбрал великолепную местность, возвышенную площадку, почти подле самого своего Лондона, с которой на десятки верст кругом взор обнимает виды чудной красоты; он усадил эту площадку, посреди и прежде уже богатой растительности ее, всем драгоценным, что представляют леса и чащи Старого и Нового света; перерезал нововознесенные роци свои широкими зеркалами бассейнов, откуда несутся фонтаны выше и массивнее всех известных в мире; бросил в одном углу сада целые острова с обнаженными пластами земной коры, налегавшими один поверх другого сквозь все периоды ее младенче-

ского и юношеского роста, и с каменными допотопными ее чудищами, исполинскими птицами и четвероногими первых эпох творческой природы; выше всех садов и рощей настлал нескончаемые ряды террас, усеянные цветами и статуями, и, как венец целого, как торжество творчества, гения и художества, поставил поверх всего хрустальный дворец свой, эту громадную волшебную скинию, где поместились скрижали нового завета искусства.

Войдите туда по террасам и лестницам, разлегшимся у подножья, как ступени алтаря, войдите, и вас обдаст светом и красотой, которых не навеют никакой другой музей, никакие иные коллекции в мире. Из-под высоких стеклянных сводов льются потоки света, солнечные лучи обливают груды яркой зелени, из-за которых сверкают белизной и красками статуи, столпы, карнизы и рельефы, шумят водопады; орган, точно слон, тяжело поворачивающийся на пятах, гудит далеко разносящимися звуками. И когда какое-нибудь народное дело, народный величавый праздник соберет в эти рощи, в эти хрустальные стены

сотни тысяч людей, когда они рассыплются шевелящимся разноцветным муравейником по зелени сада, когда наполнят весь прозрачный волшебный дворец, облепят живую массой своей окаменелые чудеса искусства, и вдруг над этой толпой раздастся с громады ступенчатого амфитеатра тысячный хор, соединившиеся в один аккорд голоса детей со всех лондонских школ, когда понесутся и все собою наполнят колоссальные звуки Генделя или народные гимны средних веков, — тогда услышишь внутри себя восторг и трепет неведомого чувства и скажешь себе, что не умерло, не остановилось искусство в наш век, что начинаются у него новые эпохи, которых рост бесконечен в красоте, глубине и величии, и что с благоговением взглянут все будущие поколения на наше время и на то, что делало наше искусство.

1863 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».

После всемирной выставки (1862)

Впервые опубликована в 1863 году («Современник», No№ 4 и 5).

Всемирным выставкам Стасов придавал огромное значение. Для изучения материалов выставок и зарубежных музеев он часто предпринимал путешествия по странам Западной Европы. О том, с каким увлечением он изучал искусство всех времен и народов, убедительно рассказывает Репин в «Воспоминаниях о В. В. Стасове» («В. В. Стасов. К 125-летию со дня рождения», «Искусство», 1949, стр. 12–28).

Заграничное путешествие в 1862 году в Лондон, где была организована всемирная выставка, связано с рядом ярких фактов, характеризующих деятельность Стасова в этот период.

В одном из писем к Влад. Каренину Стасов так сообщал о своем пребывании в Лондоне: «Я целый день проводил на всемирной выставке... А вечера все проводил у Герцена...» (Влад. Каренин. «Владимир Стасов», 1927, ч. 2, стр. 598). «Я был у Вас, чтобы сказать, что я еще здесь и еду, вероятно, в воскресенье утром на неделю», — сообщал Герцен Стасову 10 июля 1862 года (А. И. Герцен. Полн. собр. соч. и писем Под ред. М. К. Лемке, т. XV, стр. 310). Приведенные документы говорят о взаимной заинтересованности и тесном общении двух замечательных деятелей русской культуры.

Частые посещения Стасовым Герцена не прошли мимо внимания царских шпионов, действовавших за границей. В донесении III отделению один из агентов сообщал, что у Герцена на беседах бывают Огарев, Бакунин и многие другие. Среди этих лиц агент упоми-

нает и Стасова. Фамилия Стасова значится и в другом списке, поступившем в III отделение (А. И. Герцен, там же, стр. 380–382). О том, какие вопросы иногда обсуждались в этот период у Герцена, видно из того же донесения агента III отделению: «Ветошников весьма долго разговаривал с Бакуниным в другой комнате. Герцен читал статью о пожарах и о прокламации „Молодая Россия“ (там же, стр. 380–381). В связи с указанными донесениями III отделением были даны предписания: „Иметь наблюдение за заграничного корреспондентиею Владимира Стасова“ и при возвращении его в Россию задержать на границе. Герцен предупредил о том Стасова: „Наши польские корреспонденты, — писал он, — прислали нам лист имен означенных на границе, которых по возвращении будут задерживать. Лист начинается Вашим именем... Воскресенья и среды надобно приостановить; приезжайте сегодня или во вторник вечером, но не завтра. Шпионство усилилось до наглости“ (письмо Стасову от 9 августа 1862 г., там же, стр. 369). Список лиц, подлежащих задержанию, Герцен опубликовал в „Колоколе“. На

пути в Россию Стасов, как о том сообщал управляющий вержболовской таможенной, 15 сентября был действительно „подвергнут суровому строгому обыску“, а „пакет с его рукописями направлен был в следственную комиссию“ (там же, стр. 379, 385). После этого, — сообщал Стасов Каренину, — „недели через две меня призывали в III отделение“. Однако обвинений предъявлено не было. „Я пошел домой, — заключает Стасов, — и стал писать... свою статью о всемирной выставке“ (Влад. Каренин. „Владимир Стасов“, 1927, ч. 2, стр. 598).

Таковы факты, характеризующие заграничное путешествие Стасова в 1862 году, и обстоятельства, при которых писалась им статья „После всемирной выставки“.

Следует тут же отметить, что в главе пятой этой работы Стасов, без указания фамилии автора, дважды цитирует сочинение Герцена „Концы и начала“ (1862, из „Письма первого“: „Искусство имеет свой предел...перед мещанином во фраке“; „Искусство, вместе с зарницами личного счастья... цель достигнута“). Чувство глубокого уважения к личности и деятельности Герцена не покидало Стасова до

конца жизни. Так в 1905 году он писал по поводу выхода в свет „Сочинений“ Герцена: „Я на другое уже утро купил все 7 томов и теперь чуть не по целым дням зачитываюсь!.. Экие люди!!! И я с ними был так близко знаком! Вот счастье-то было. Таких уже больше, конечно, не увижу“ („И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка“, т. III, „Искусство“, 1950, стр. 240).

Резко обличительный тон статьи „После всемирной выставки“ объясняется страстным чувством негодования против рутины, косности, непонимания задач международных выставок со стороны лиц, ответственных за их организацию, в результате чего русское искусство на Западе в 1862 году предстало безликим и приниженным. Как бы предвидя подобные результаты, Стасов еще в процессе подготовки выставки напечатал статью „Наша художественная провизия для лондонской выставки“ („Современная летопись“. 1862, № 11), в которой настаивал на всестороннем показе русского искусства во всех его видах и жанрах, а главным образом портретной и батальной живописи второй половины XVIII и

первой четверти XIX века, а также произведений Федотова.

Придавая громадное значение вопросам организации (выбор и отделка помещения, план экспозиции и проч.), Стасов сосредоточивает внимание общественности на главном, основном, ведущем, что должно определять отделы выставки разных народов, — национальности и самобытности его искусства. Содержание выставки для Стасова является определяющим началом для решения всех организационных вопросов

Эту позицию критик защищал настойчиво и последовательно (см. статьи „Наши итоги на всемирной выставке“, „Нынешнее искусство в Европе“, т. 1; „Итоги нашей портретной выставки“, т. 3).

Однако существо комментируемой статьи Стасова далеко выходит за пределы вопросов организации и оценки результатов всемирной выставки. Он выступает в этой статье как пропагандист тех новых взглядов на содержание и задачи искусства, выразителем которых был журнал „Современник“, возглавляемый Н. Г. Чернышевским. Главную причину

неудачи русского отдела лондонской выставки Стасов увидел в том, что „у нас еще не пробовали взглянуть на значение, цель, содержание художественных произведений“. Разъяснению этого вопроса на материалах всемирной выставки 1862 года и посвящена основная часть статьи.

Стасов решительно выступает против космополитических воззрений в области искусства, против рабской подражательности каноническим образцам, против искусства чистой формы, голого техницизма и ремесленничества. С большой принципиальностью и остротой он ставит вопрос о ведущей роли содержания, определяющегося ясным осознанием „задачи и характера искусства нашего времени“. Искусство — „воспроизведение совершающегося в истории, в жизни, в душе, в природе“, оно „не создает ничего своего, нового, из собственных материалов“, „судьбы человеческие — его оригинал и вечный сюжет“, — таковы позиции Стасова, в корне противостоящие идеалистической эстетике. С этих позиций Стасов вновь страстно и убежденно, как и в статьях „О голландской живо-

писи“ и „Г-ну адвокату Академии художеств“ (т. 1), выступает в защиту так называемой жанровой живописи, отмечая прежде всего большое значение творчества Федотова. Сравнивая его с Гогартом, Стасов отмечает как положительную особенность русской реалистической живописи отсутствие в ней, не в пример английской, моралистических и нравоучительных тенденций, как не имеющих „основ в направлении народного духа“.

Следует отметить, что в комментируемой статье Стасов с особой четкостью и остротой поставил вопрос о художественном совершенстве произведения, о соотношении формы и содержания. Признавая содержание ведущим, он заявляет, что „время наше... никогда не потерпит... поправки“ формы: „как бы велико и прекрасно ни было содержание, наше время из-за него одного не помирится с неумелостью формы; больше чем когда-нибудь оно требует от художника строгого, глубокого учения, мастерства, полнейшего владения средствами искусства, иначе признает произведение не художественным“.

Данная статья Стасова не лишена и от-

дельных ошибочных воззрений. Нанося удары космополитическим тенденциям, он не обращает внимания на самобытные начала русского искусства XVIII и первой четверти XIX века, хотя и отмечает большие успехи портретной и батальной живописи.

Примечания

Профессор Ф. И. Иордан. — В. С.

[^^^]

Конечно, не бесполезно запомнить имена наших лондонских распорядителей. Это были: гг. Левшин, Петерсон и Каменский. — В. С.

[^^^]

Первоначальный проект памятника Екатерине II, Микешина. — В. С.

[^^^]

Проект памятника Николаю I, под видом св.
Георгия, Пименова. — В. С.

[^^^]

Великий князь Владимир, проект одной из групп для Николаевского моста, Пименова. — В. С.

[^^^]

В настоящее время гонение против прежних картин на военные сюжеты простирается до того, что года два тому назад не допустили на выставку редких вещей в Петербурге талантливую картину Устинова «Мирная Марсомания», где был представлен офицер старого времени, приготавливающийся к разводу и в служебном пылу, с трубкой в руке, марширующий по комнате перед восхищенным семейством. Устинов, умерший, то же как и Федотов, от бедности и горя, был скорее дилетант, чем художник, по крайней мере талант его не успел еще вполне вызначиться; но в этой примечательной картинке было столько правды, юмора, комизма, что, наверное, ее любила бы наша публика и отдала бы хоть позднее уважение бедному художнику, так рано скошенному смертью. Но не так судили личности, власть в нашем художестве имеющие. «Quelle horreur!» — вскричали они перед этой картиной, и картина была прогнана с выставки, и ее до сих пор никто у нас не знает. — В. С.

[^^^]