В. В. СТАСОВ

ИЗБРАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ

3

В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. Живопись, скульптура, музыка. Том третий //Государственное издательство "Искусство", Москва, 1952
FB2: “rvvg ”, 27 November 2013, version 1.0
UUID: A450CCFC-6B7A-4172-BDEC-562237737026
PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

Искусство девятнадцатого века

(Художественная критика)

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

Содержание

АРХИТЕКТУРА 0007
1 0007
2 0011
3 0017
4 0024
5 0034
6 0043
7 0051
8 0053
9 0067
10 0070
СКУЛЬПТУРА 0076
11 0076
12 0078
13 0081
14 0088
15 0093
16 0097
17 0100
18 0103
19 0108
20 0126
21 0133
22 0138
ЖИВОПИСЬ 0151

23 0151
24 0155
25 0160
26 0165
27 0190
28 0205
29 0220
30 0237
31 0255
32 0263
33 0267
34 0272
35 0279
36 0300
38 0345
39 0354
40 0362
41 0398
42 0402
43 0411
44 0416
45 0434
46 0444
47 0451
48 0455
49 0488
50 0507
51 0516

52 0528
53 0538
54 0559
55 0566
56 0569
57 0579
58 0584
59 0588
60 0592
МУЗЫКА 0595
61 0595
62 0613
63 0630
64 0658
65 0672
66 0700
67 0715
68 0721
69 0731
70 0756
71 0809
72 0813
73 0819
74 0832
75 0838
76 0843
77 0846
КОММЕНТАРИИ 0850

В. В. Стасов
Искусство девятнадцатого века

АРХИТЕКТУРА

1

По моему мнению, из всех искусств, прославивших XIX век, наибольших результатов достигли — архитектура и музыка. И это потому, что в области этих двух искусств всего более побеждено, в наше время, предрассудков, привычек и преданий. Конечно, далеко не все еще тормозы сброшены здесь со своих высоких и великих пьедесталов и еще много их попрежнему прочно осталось на своем посту, но уже немало сделано для того, чтобы их уменьшить и опустить, а впоследствии, может быть, и совсем погубить. Такой поход уже очень много значит и дает яркий колорит тому веку, когда он случился.

Про музыку и другие искусства я буду говорить ниже, а теперь начну свои заметки с архитектуры.

Относительно архитектуры XIX век представляется разделенным на две половины: одна занимает первое полустолетие, другая —

второе полустолетие. В продолжение первого Европа не хотела знать никакой народности в архитектуре и была только космополитична, во второй — она с горячностью и любовью обратилась именно к народности в искусстве. В продолжение первого периода Европа возводила все, что ей нужно было по части архитектуры, по прежнему образцу, — она продолжала осуществлять идеи и понятия своего непосредственного предшественника, своего отца, XVIII столетия. Что тогда творили по части архитектуры, то делала Европа и теперь, лишь с кое-какими изменениями и поправками. Восемнадцатый век был убежден, что нет и не должно быть никакой другой архитектуры, кроме той, которая народилась в Европе, начиная с XVI века, времени так называемого «Возрождения». Уже одно это имя — «Возрождение» — достаточно показывает, какие были понятия. «Возрождение» — значит, перед ним что было? Что-то худое, негодное, почти равное самой смерти. Что-то такое, чего не должно быть, от чего надо избавиться, а когда избавились, то наступит для всех, вместо мрака и сумерек, — свет великий, счастие и радость.

Жизнь опять, дескать, пролилась по мертвым жилам.

Но в чем же состоял этот великий свет и эта торжественная радость, эта вновь заблиставшая жизнь? В том, что после долгого странствования по голой и сухой пустыне род человеческий вдруг подошел к неожиданному цветущему оазису и обрел там благодатный, свежий источник. Этот источник был — античность и классицизм. И европейское человечество стало из этого источника жадно черпать и пить.

И оно было, без сомнения, во многом тут право. Великие люди, великие мысли и занятия, и великие формы древности были одно время слишком позабыты и затоптаны в грязь у Европы, а это было, конечно, совсем нехорошо, совсем негодно. Следовало наверстать прежнее, надо было воротить в свои руки утраченные на время сокровища. И в этом смысле принялись работать и отрывать из сугробов песка и пепла лучшие, великодушнейшие и интеллигентнейшие люди конца XV и начала XVI века. Они много сделали для возвышения и просветления современного рода

человеческого, особливо среди тогдашних нескончаемых драк, войн, насилий и дикости, и их за это прозвали «гуманистами». Но, как случалось нередко со многими починателями и открывателями, они перешли меру и привили человечеству болезнь, вовсе не желательную: фетишизм к античности. Однакоже Александр Македонский, хотя и великий был герой, но зачем же стулья-то было ломать? А стульев изрядно-таки поломало «Возрождение», да еще стульев хороших. Оно поломало (я говорю только про искусство) — национальность, самобытность, самостоятельность, оно принизило веру в свое собственное творчество, оно приучило глядеть в какую-то даль, выдуманную или чуждую, не верить в собственное творчество, смотреть на него с презрением.

2

Были раньше времена, когда на всем земном шаре существовала во всякой стране своя особенная своеобразная архитектура: национальная, соответствующая земле, климату, народным потребностям, наследственности, преданиям, вкусам и симпатиям. Была на свете народная архитектура египетская, индийская, китайская, персидская, греческая, римская и множество новоевропейских. Но вдруг это переменилось. И ученые, и художники, и публика вздумали, что «не надо» разных архитектур, довольно и одной, но такой, которая одна правоверная и отвечает за все. Это привело художество Европы в состояние той собаки, которая шла через мостик с куском мяса в зубах и которая взяла да и выпустила изо рта этот кусок, чтоб схватить тень. Разве Парфеноны, Колизей и Тезеевы храмы были не «тень» для новой Европы? Уже давно и Юпитеры, и Геркулесы, и Юноны ушли со сцены, уже давно люди бросили производить публично, для потехи, перед стотысячными массами, бойню людей и зверей, уже

давно прежние идолы и герои сделались праздной сказкой, а все-таки услужливые, доброжелательные, но часто близорукие учителя пробовали просвещать своих современников в том смысле, что свои дома, храмы, палаты и дворцы они должны возводить именно в том самом образе и виде, как то делали старинные люди две и три тысячи лет тому назад и как учил новооткрытый тогда Витрувий. Никто не чувствовал всей фальши таких идей; напротив, все с восторгом принимали их и искали средств поскорее отделаться от самих себя, стать чем-то другим. Это несчастие, к вечному сожалению, удалось.

Первые начали это дело — итальянцы. Их страна была наполнена постройками римского времени и вкуса, итальянцы считали себя, с особенною гордостью, словно сторожами и охранителями при них; от этого у них в голове возникла идея возобновить эту священную древность и теперь. Великий техник и даровитый создатель нового европейского «Купола», Брунелески от всей души принялся водворять архитектурный «гуманизм», начал прививать на плечи новой Италии — «старые

ордера», громоздить дорические колонны, ионические и коринфские капители, фронтоны, арки, триглифы и прочий классический материал. Антик торжествовал, но Европа заболевала худою прилипчивою болезнью. Латинская раса нанесла тут страшный удар прочим расам. Сначала национальные элементы пробовали противиться, предъявляли свои права, но скоро «мода» все затопила. «Какое сопротивление было возможно, — говорят нынешние историки архитектуры, Палюстр и другие, — когда итальянскому нашествию покровительствовали и власть королевская, и опьянение придворных, магнатов, духовенства. Никто не хотел ничего другого, кроме греческого и римского, даже самый язык (в разных краях Европы) нагружался бесчисленными изречениями римскими и греческими и впадал в педантство...» Если б спросить не только что римлянина или грека, но даже египтянина, индийца или другого древнего человека: «А на что у тебя, там на здании, вон эти тритоны и химеры, сфинксы, бусы, триглифы, аканфы, бубны, цветы и венки, эти чаши и топоры, эти треножники и статуи», —

он тотчас бы рассказал, что такое для них все эти вещи значат и как они им понятны и нужны, в религиозном, житейском и общественном отношении. Для него был тут доступен и значителен каждый листик и каждая черточка. Точно так было и со средневековым человеком. Если б кто-нибудь спросил его, что значат все эти чудовища, звери и птицы, узлы и листья, маски и человечьи фигуры, деревца и веточки, переплетенные ремни и сетки на его романском или готическом соборе, он тотчас бы рассказал и объяснил все это. Как у того древнего человека, так и у этого средневекового все предметы на соборе и храме были ясны, известны и понятны, нужны и дороги в религиозном, житейском и общественном отношении. Чтоб понимать, ему не надо было ни в какую книгу смотреть, никого расспрашивать. Но для нас, нынешних людей, что могут значить все эти предметы? Ровно ничего. Это все только поблекшие цветы старого альбома, выдохшиеся и вылинявшие, это все какие-то шарады, которые надо растолковывать, школьные условные знаки, не шевелящие ничьего воображения, ничьей

мысли, нечто праздное и ненужное. Но мода повелевала, и Европа безумствовала.

Конечно, никак нельзя сказать, чтоб в архитектурных произведениях Европы за целых три столетия (начиная с Ренессанса) не проявлялось никаких хороших, замечательных, привлекательных качеств. Напротив, их проявлялось, в иных случаях, очень много. Дарования человека так велики, так могучи, так гибки, что всегда способны изогнуться, переворотиться и перелицеваться на сто разных ладов, способны произвести на свет что-то такое, где есть и красивость, и интерес, и способность завладеть зрителем, несмотря на то, что основа и сущность дела, быть может, негодны, фальшивы или даже вредны. Так ловкий, оборотливый повар способен сделать очень приятное для рта и нёба кушанье из мяса, масла, рыбы и овощей худых, порченных, гнилых. Стоит ему прибавить только побольше ловкой приправы, кухонных прикрас, — и язык и вкус будут наверное обмануты, и вред здоровью нанесен. Точно так было с архитектурой Ренессанса. Во многих его созданиях нельзя не видеть иногда и многооб-

разное изящество, и мастерство работы, и некоторый талант, но материал, из чего творились эти создания, был негоден, неразумен, фальшив, совершенно противоречил и эпохе, и людям, и жизни. Архитектурные создания были фальшивы и зловредны, потому что отвадили европейские народы от того, что им было нужно и свойственно, и приучали их не думать, не рассуждать о своих настоящих потребностях и приносить все в жертву чужим людям, чужим потребностям, изобретениям и вкусам. Во имя худо, лишь поверхностно знаемой античности, во имя боготворимого «гуманизма» и «просвещения», художники XVI века принялись наполнять Европу архитектурой, не свойственной ни времени, ни земле, ни народу, значит — архитектурой ненужной.

3

И вот сначала прошла по всем странам европейского мира полоса архитектуры блестящей, изящной, но по преимуществу нарядной и потому носящей название Ренессанса. Это была архитектура дворцов, великолепных палат и вилл, архитектура королевская, папская и кардинальская, и это в такой степени, что даже и все церкви и монастыри того времени строились в этом самом стиле и вкусе. Таков, напр., прославленный выше всякой меры собор св. Петра в Риме и все бесчисленные его подражания во Франции, Италии, Испании, Португалии, Германии, Нидерландах; таков же столько же прославленный за красоту монастырь в Павии (Certosa di Pavia) и все его подражания, иногда очень красивые, во всех странах. Что в них было религиозного, церковного, монастырского? Все только элегантный наряд, пышный орнамент, бальная роскошь, цветочное, раковинное и всякое другое украшение, и это где же? В соборе, в храме той религии, которая проповедует бедность, отречение, умеренность и скром-

ность, — в монастыре, которого назначение прежде всего — чуждаться благ, утех и излишеств мира, суровость и стоическая простота жизни; в больнице, где все стены наполнены стенаниями и беспредельными «муками. И такими-то зданиями, совсем лишенными рассудка, мотовскими, но красивыми, наполнилась вдруг вся Европа. Она заразилась миллионами античных колонн, портиков, арок и карнизов, всем архитектурным арсеналом и прихотью римской древности, чуждыми новой жизни, истории и потребностям. Теперь все стало делаться для вида, для внешности; прежде, в эпоху настоящей народной европейской архитектуры, было другое. „Беспощадная мода, — говорит Фурко, — требует теперь, чтоб все было единообразно, отвлеченно. В прежние времена жилища соображались с потребностями жильца; но в эпоху Возрождения оно возводится всего более для красоты улицы... Дома получают какой-то праздничный вид, полны улыбающейся физиономии. Архитектура более и думать не хочет о том, чтоб логично выражать в наружной внешности внутреннее расположение дома.

Нет более пристроек, где помещаются лестницы, вне пространства зал; нет более навесов для защиты стен, нет более окон разной величины, выражавших на фасаде распределение комнат, наконец, нет более ничего того., что выражало бы во внешности характер внутреннего содержания...“ L'Art à l'exposition universelle de 1900, texte de M. Louis de Feourcaud. Все единообразно. Но неужели такая архитектура и в самом деле соответствовала своему времени и служила ему выражением — как уверяли и уверяют разные многодумные ученые. Неужели в Европе XIV века только и жили, что короли, папы, кардиналы, богачи и магнаты, существовали только их капризы, вкусы и затеи? А Лютер, а реформация, а громадная масса новых людей, самого разнообразного склада и интеллекта, из которых одни стояли, конечно, ниже потентатов, владык и наслаждающейся аристократии — темный народ, стоящий низко, по части условной, искусственной культуры, но высоко по здоровому народному чувству, — а другие — гораздо выше их (люди начинающейся мысли, науки, знания и самоуглубления). На

что могла и тем и другим годиться выдуманная, сочиненная новая архитектура? В какой степени эта роскошная, мотовская архитектура соответствовала их вкусам и потребностям? Ни в какой, конечно, она им не годилась, а выносить ее все-таки надо было. Не существовало тогда на свете никакой другой архитектуры.

Потом наступила вторая эпоха Ренессанса, прозванная эпохой „барокко“, с формами будто бы грандиозными, но в сущности только вычурными до противности, страшно преувеличенными и исковерканными на тысячу ладов такими итальянцами, как капризник Бернини и его последователи. Их архитектура была опять-таки архитектурой только для горсточки аристократов, живших себе всласть и ни о чем не беспокоившихся. Но остальной люд тогдашний был совсем другой: он начинал светло и здорово смотреть на жизнь и мир, под влиянием англичан, Бэконов, Гоббсов, Локкоз и их учеников в Европе. Нет, архитектура „барокко“ годилась опять-таки только для бар и высших пластов общества и ни единой черточкой неспособна была

служить художественным и интеллектуальным потребностям обоих крайних слоев общества: того, что ниже барского, и того, что выше его по интеллекту. Оба они только покорялись своему времени и кое-как несли его бремя, его моды, капризы и вздорные затеи.

Потом еще пришла эпоха „рококо“, всего более превращавшая архитектуру в служительницу будуарных вкусов, жеманства и приторной, словно напрысканной духами маркизской изнеженности: ни единой мужественной черты, ни единого здорового помысла тут уже не осталось налицо, все было только кокетливо и конфетно, цветочно, сладко, напудрено и любезно нарумянено, как тогдашняя графиня и метресса. Неужели подобное искусство способно было удовлетворять и выражать эпоху мужественную, эпоху могучей, расцветшей науки и знания, пытливой мысли и критики, до всего коснувшейся, в пору всеобщего протеста Руссо, Вольтеров и Дидро! Как мало цветочная, кондитерская, расслабленная архитектура пудры и фижм соответствовала настроению задавленного, замученного, одураченного высшими сословия-

ми народа и энергических его заступников!

Наконец, эпоха французской революции конца XVIII века и императорства начала XIX была полна, на словах и на бумаге, более чем когда-нибудь, горячего стремления к природе, к естественности, к простоте, к изучению и воплощению благороднейшей и чистейшей древности, но на самом деле являлась тяжелым и сухим коверканьем новооткрытого Египта, новоузнанной Греции, новооткопанной Помпеи. Как мало соответствовали все притворные, все переряженные, все педантские постройки этого времени той жизни, которая неслась тогда бурными потоками по лицу всей Европы, как мало они служили тогдашним потребностям и настроениям, как карикатурны были алтари и курящиеся треножники в честь богини Разума, как несносны и ненужны все прикидывающиеся античными церкви, биржи, триумфальные арки, гостиные, дворцы и министерства, и среди них сам Наполеон, наряженный в мантию и венец древнего римского Цезаря! В книгах, трагедиях и операх царствовали зараз и напыщенный пафос и фальшивая идиллия, в са-

мой жизни присутствовал только бесконечный ужас на стороне победителей и бесконечное унижение на стороне побежденных, но архитектура, вопреки жизненной правде, оставалась непоколебимо преданною школьной своей, бездушной и мертвой выучке. После Наполеона еще много лет продолжала царить та же самая сухая и казенная лжеантичность, но с прибавкою эклектического, апатичного подражания архитектурам XVI, XVII и XVIII веков. Неужели хороши были эти равнодушные копии с копий? Неужели они что-нибудь могли значить?

4

Но около середины XIX столетия всему этому маскараду и притворству пришел конец. Казалось, им никогда и износу не будет — так прочно они были заложены в привычки и понятия всех. Но могучий дух самостоятельного мышления, критики и протеста против предрассудков и всего отжившего, дух общего просветления, еще с предыдущего века начавший завладевать умами, коснулся и художества, коснулся и архитектуры. Народилось новое чувство, долго прежде неведомое: уважение к народностям, к жизни, нравам, обычаям, творчеству; выдвинулась вперед мысль, что нет в искусстве избранных и отверженных и что творчество всех народов, коль скоро оно самостоятельно, оригинально и искренно, достойно почтения, любви и внимательнейшего изучения. С конца XVIII века и в продолжение всего XIX участились поездки людей науки и искусства во все страны мира, как в Азии, Африке и Америке, так и повсюду внутри самой Европы, для открытия, рассмотрения и изучения памятников народ-

ной древности, в том числе и архитектуры. В течение немногих десятилетий достигнуты были в этом направлении результаты громадные. Из бесчисленных раскопок вдруг возникли архитектурные, ранее совершенно неведомые памятники Египта, Индии, Ассирии, Малой Азии, Финикии, Византии, изучены были новым, свежим взглядом давно обходимые с презрением и забываемые памятники древнехристианской, романской, готической и новейшей Европы. Какие несметные массы художественных созданий высокоталантливых, высокооригинальных и своеобразных представились мысли и художественному чувству нового европейца. Он словно от долгого мрачного сна просыпался и с удивлением принимался рассматривать окружавшие его предметы. Он был уже не прежний человек со спеленутым умом, со скорченным предрассудками понятием. Внутри его груди расцветали новые симпатии любви и признательности к сотворенному прежними поколениями. Просыпалось и разрасталось тоже и чувство национальности. Узкий, оригинальный и слепой космополитизм, все и всех при-

водивший к одному знаменателю, ненавидевший разнообразие, презиравший своеобразность, был свержен со своего престола. Одна красивость, сама по себе взятая, переставала быть высшею, главною целью архитектурных созданий, единственным мерилом их совершенства. Стала требоваться еще характерность и оригинальность, соответствие жизни каждого народа, его обычаям и потребностям, его родине, земле и почве.

Еще с конца XVIII и начала XIX веков возникла проповедь в защиту и возвеличение национальной архитектуры. Гете в Германии (статьи о Страсбургском соборе), Вальтер Скотт в Англии (романы, поэмы, трактаты) горячее всех других вели эту проповедь в пользу старой национальной архитектуры германской и английской, и их проповедь нашла слушателей, последователей и продолжателей. Скоро один за другим все европейские народы стали обращаться потихоньку и понемножку в ревностных поклонников своего собственного национального искусства. Изучение его духа и особенностей пошло быстрыми, твердыми шагами, углублялось все бо-

лее и более. Новые взгляды и понятия были в последнее время блистательно резюмированы в статье о французском Ренессансе одного из современных художественных писателей Франции, Анри д'Арзис: «В настоящее время выдвинулся вопрос о том, не потеряла ли Франция более, чем выиграла, при внезапной замене средневекового искусства искусством Возрождения, и не слишком ли дорого заплатила она, утратив часть лучших художественных качеств, каковы откровенность, сила, фантазия художника... Мы испытали всю опасность искусственного переливания художественных соков из одной цивилизации в другую... Франция, конечно, немало приобрела от притока художественной классичности, но утратила, во многом, колорит, фантазию, фантастичность, характер практической и разумной полезности. Для того чтоб порождать плоды здоровые и прочные, искусство, подобно растениям, нуждается только в соках своей родной почвы. Самая могущественная пища для искусства, это — воображение народных масс, народные верования, человеческое потрясенное чувство. Искусство должно гово-

рить понятным для всех языком. Тепличное искусство есть только искусство для дилетантов — оно получается посредством прививок и посадок...»

Вследствие таких новых взглядов, искусство Европы с 30-х и 40-х годов XIX столетия начало мало-помалу преображаться. Оно опять принялось возвращаться к национальности. Города Европы стали утрачивать свой унылый, однообразный, как бы «школьный» вид, по учебнику, и вместо прежней мертвенности снова стали понемногу представлять живую, смелую, цветистую, светлую физиономию, как во время творческих национальных эпох. Снова появились на свет здания немецкие, французские, германские, английские, голландские, шведские, русские, давно бывшие в загоне и унижении, новые их творцы смели уже свободно дышать и направлять свой талант в сторону от академического приказа и запрета. Тщетно прусские правители, особенно Фридрих Вильгельм IV, воспитанные в духе классического почтения, пробовали удержать новую волну и помешать ей свободно разливаться по Европе; тщетно они в

20-х, 30-х и 40-х годах столетия делали великие усилия для того, чтобы наградить свою столицу запоздалыми подобиями «чистейшей» (по их понятиям), достовернейшей греческой архитектуры, тщетно их Шникели строили в своем лжеклассическом стиле музеи, дворцы, театры, виллы, дачи и частные дома, — эти художники-обезьяны своей позиции не удержали, и все их постройки скоро стали у всех считаться только устарелыми, напрасными тормозами искусства. Уже гораздо выше стояли и больше значили усилия архитектурного аматера Людвига Баварского, желавшего превратить Мюнхен в Афины вообще, а в частности — в архитектурную хрестоматию, представлявшую на улицах, столицы, при помощи послушных архитекторов-педантов Кленце, Гертнера, Цибланда и других, образчики и древней классической, и новоевропейской христианской архитектуры (пропилеи, триумфальные арки, базилики, византийские, романские, готические и новоитальянские здания); но эта бесцветная всеядность, эти легкомысленные, дилетантские пробы были бледны, бессильны, бесхарактер-

ны и ничуть не пошли Европе впрок. От них ничего в результате не осталось, кроме сожаления у нового человека о капризно потраченных народных деньгах. Европа была уже занята более важным и серьезным предприятием — настоящее свое дело делать.

Она уяснила себе непригодность (в интеллектуальном отношении) классической и подражательно-классической архитектуры для нашего века и стремилась заменить ее своею собственною, национальною. И то, и другое достигалось ею не без сопротивления, не без ожесточенных сражений. Одним из отважнейших ее бойцов являлся знаменитый французский архитектор и археолог Виолле ле Дюк. Подобно многим другим европейским товарищам своим он адресовался к предполагаемым людям Возрождения с такими речами: «Вы там как ни старайтесь, друзья мои, но вы вовсе не создали ни греческой, ни римской архитектуры, а такую, которая столь же мало похожа на афинскую и римскую, как Карл IX на Перикла и Августа... Вы пробуете говорить по-латыни, но идеи, потребности, выражаемые более или менее изрядно на

этой латыни, вовсе не суть идеи и потребности древних людей: это все только „ваши“ потребности и идеи. От этого я не придаю такого же значения, как вы, всему этому античному тряпью. Мне как-то странно смотреть на древние постройки, превращенные, наивнейшим образом, в постройки вашего времени. Но зачем же было не оставаться попросту тем, чем вы были по собственной своей натуре, и только стараться об усовершенствовании ваших познаний? К чему это младенческое возвращение к формам, совершенно не гармонирующим с вашими потребностями и правами? Я нисколько не отрицаю пользы изучения законов, литературы, искусства древнего мира — этим добром следует пользоваться, но не для замены им своего, а для увеличения этого последнего». И Виолле ле Дюк приводил примеры забвения эпохой Возрождения лучших и совершеннейших созданий средневековой национальной архитектуры в честь римских, классических, несравненно ниже стоявших (Entretiens sur l'architecture).

Академии наук и художеств, многие ученые и художники твердо стояли за свое воз-

любленное Возрождение, и с ними приходилось много и долго сражаться. Однакоже лучшая часть Европы продолжала свое дело и все-таки глубоко изучала свои архитектурные народные памятники, одни из них расчищала от вековых наростов, другие достраивала с великим знанием и уменьем, восстановляла многие из них в настоящем их высокохудожественном древнем виде и национальном складе (французские, немецкие, итальянские, английские, нидерландские средневековые соборы и монастыри, древние ратуши и всяческие правительственные здания), но в то же время принималась сооружать и новые постройки в своем собственном национальном стиле. Но она не повторяла прежнего, а лишь со всею силою, мощью и уменьем продолжала работу прежних поколений. Она снова подняла с пола разорванную и уроненную Возрождением нитку и стремилась закрепить и разматывать ее дальше. Европейские народы снова возвращались к настоящему своему художественному языку, столько времени позабытому, снова находили силу прежней речи своей, оригинальность преж-

него своего выражения.

Таких созданий во второй половине XIX века явилось в Европе немало. Но одни из самых блестящих примеров нового настроения на нашем веку, это новый лондонский «Парламент», новые лондонские «Суды», новый лондонский «Музей естественной истории», все три в стилях разных эпох, но все истинно английских и народных. Особенно замечателен грандиозный естественно-исторический музей, оригинальный и совершенно необычайный по всей своей внешности; он везде, даже по протяжению стен, наполнен, снаружи и внутри здания, изображениями предметов естественно-исторических, животных и растений, и с величавой в громадной входной зале статуей Дарвина, как гениального починателя нового периода в изучении природы.

5

Вообще говоря, одну из самых главных ролей в архитектурном деле трех последних столетий, начиная с XVI, играла постоянно — Англия. Она всех позже в Европе, и очень неохотно, приняла формы Возрождения для архитектуры — так твердо, так прочно и так упрямо держалась она своих национальных элементов. Еще и раньше Возрождения, в эпоху романской и готической архитектуры, она совершенно по-своему приступала к этим общеевропейским, часто гениальным во Франции и Германии, формам, и придавала им постоянно свою особенную, талантливую, мощную и оригинальную физиономию. Впоследствии, когда во всей Европе царствовала архитектура Возрождения, она в pendant к ней создала еще новый, свой особенный стиль, тот, что называется «елизаветинским стилем». Позже, во времена европейского периода барокко, Англия опять-таки не хотела повторять Европу и опять-таки создавала нечто свое, сообразно с особенностями своей земли, почвы, народной жизни и нравов. Лишь

школьное академическое воспитание многих английских архитекторов XVII и XVIII веков и заражение их европейскими понятиями и вкусами, во время их путешествий и учения в Италии и Франции, повлияли, наконец, самым неблагоприятным, — так сказать, развращающим образом на английскую архитектуру и в значительной степени затормозили ее самостоятельность. Лондон и разные английские города наполнились теперь постройками в таком точно стиле, в каком они появлялись в Европе. Оно и понятно: если Англия приняла, однажды наконец, и французский кафтан, и французский парик, и пудру и фижмы, то как же ей было не принять, наконец, и общеевропейской, безродинной, космополитической архитектуры? У нее, в XVIÎ веке, пошли свои соборы св. Павла (в pendant к св. Петру в Риме), множество других, подобных же бесцветных, бесхарактерных церквей, дворцов, палат, присутственных мест и т. д. Что делать? Сила солому ломит, а какая сила может оказаться сильнее «моды» и «подражательности»? Однако даже и после всего этого Англия, одна из самых ранних и решитель-

ных, обратилась снова к элементам своим, особенным, в том числе и по части архитектуры. Это всего характернее выразилось в форме английских «коттеджей», деревенских домиков, вилл. На них смотрят обыкновенно довольно небрежно и поверхностно, не придают им особенной важности и значения, но по сущности дела их значение очень велико. Они сохранили коренной характер разума и потребности: они не хотят знать школьных правил и академических преданий и не изменили своей задачи вопреки европейским архитектурным привычкам. Английский народ как будто говорил: «Стройте там себе, вы, все вельможи и короли, банкиры и богачи, что хотите и как хотите, что вам ни вздумается, дворцы и чертоги, по чужим европейским модам, а у нас есть что-то свое, в самом деле нужное, и мы от него не отступимся ни за что».

Англичанин был всегда наполнен таким чувством «домашности», которое вряд ли где еще существовало. Все архитектуры мира представляют много образцов величия, пышности, роскоши, красоты, но все это в боль-

шинстве случаев — для нескольких исключительных классов и верхушек: средние и низшие классы всегда прозябали в своих домах и домишках как могли, о них всегда мало было заботы. Англичанин, напротив, считал свой дом — своим настоящим местом жительства и издревле хотел жить в нем удобно, хорошо, уютно и приятно. Ни дворцы, ни крепости этого не давали, да ему не было до них и дела. Он туда мало наведывался. Он собственный дом называл своею «крепостью», и эта крепость существовала на свете вовсе не на показ, а на пользу ему самому и его семейству. То, что зовется «комфортом» в жизни, создано по преимуществу англичанином и уже только от него стало понемногу (и очень поздно) переходить к остальным людям в Европе. Идеей «комфорта» наполнена уже и вся городская квартира англичанина, но еще более и сильнее — его коттедж или вилла. Коттедж-вилла стоит не среди вытянутых в одну ниточку улиц, и даже не в соседстве и не среди скверов, назначенных на то, чтоб напоминать городскому жителю природу. Коттедж или вилла прямо стоят среди природы, дале-

кой от искусственных, вычурных и искаженных руками человеческими европейских парков и садов. Коттедж окружен неправильностями и случайностями рощи, сада — и сам тоже состоит весь из неправильностей и случайностей. Чего требует жизнь и ее разумный «комфорт», то и дает английский коттедж и вилла. Помимо всяких школьных и традиционных правильностей, коттедж и вилла прорубают дверь или окно не там, где того требует изящество фасада, рисунок, а то выше, то ниже, где случится, где того требуют сама жизнь, условия домашнего удобства, надобности семейства. Никаких колонн, карнизов и фронтонов Ренессанса, никакого остального наследственного лжеклассического скарба. Если надобен балкон, какая-нибудь прибавка и пристройка вбок, в сторону, вверх, ее становят смело и просто, не справляясь о правильности и симметрии — и в результате получается не одно только удобство и покой, но и — своеобразная красивость, неприготовленная живописность. И этот принцип, основанный на разуме, мало-помалу одержал верх повсюду, не только в Англии, но и в остальной

Европе. Англия дала Европе разумный, английский сад, полный простоты и естественности, вместо прежних жеманных, напыщенных версальских садов Людовика XIV, коверкающих и урезывающих природу. Англия дала Европе новый костюм, пиджаки и круглый цилиндр, вместо кафтана и треугольной шляпы XVI, XVII, XVIII веков; Англия уничтожила косы мужчин, фижмы, румяна и саженные прически женщин. Англия дала все новые жизненные привычки, она упростила и «объестествила» большинство предметов домашнего употребления и обихода, она создала лучший и разумнейший экипаж в мире — коляску на двух колесах, с кучером позади; она научила смотреть без жеманства на английский «кабинет» и придать ему вид столько же светлый, здоровый и разумный, как у всех прочих жилых комнат; она научила делать спальни с кроватями без старинных вредных занавесок и гардин, она научила для здоровья избегать коридоров, темных углов и закоулков, — наконец от этого-то, как результат и вывод всего нового образа мыслей, явился здоровый, уютный дом и помещение в городе,

а еще в более характерной и изящной форме — за городом. Мало-помалу правильная, разумная идея стала переходить и к другим народам Европы и везде оказала одно и то же благодетельное действие: она начала водворение архитектуры простой, естественной, неправильной, лишенной педантства, здоровой и — своеобразно изящной.

Кому случается путешествовать по разным концам Европы или, за невозможностью таких путешествий, кто может изучать новую европейскую архитектуру по фотографическим снимкам и изданиям, неминуемо, мне кажется, придет к заключению, что все лучшее, что до сих пор сделано новою Европою XIX века, по части архитектуры, все, что в самом деле заслуживает серьезнейшего внимания, имеет историческое значение и указывает на широкое будущее развитие, это — не дворцы и храмы, не министерства и безумно мотовские отели, не противные для эстетического чувства и зловредные для здоровья американские дома в 22 этажа, не лжепарадные дома эпохи Наполеона III или громадины германской императорской эпохи, представляю-

щие лишь тысячные вариации на мотивы старинных заблуждений из камня и мрамора и капризов из кирпича и гипса, нет, не все это, а те городские дома и домики, а еще более те загородные коттеджи, подгородные виллы, стоящие отдельно, особняком, самостоятельно, небольших размеров, невысокие, в один этаж, много в два, дома, стоящие отдельно, не примыкая один к другому, не примыкая ни к чему, как крестьянские избы, — которые можно встречать теперь внутри или около всех главных городов Европы. Они мало заботятся о «стиле», об архитектурных правилах и преданиях, но много заботятся о необходимости для жизни, о разумности жилья. Именно крестьянская изба — их идеал. Правда, английские городские дома, в первоначальном своем облике в XVII и XVIII веках, имели иногда какой-то суховатый, немножко суровый вид, отрицали решительно всякую орнаментику, как напрасную, и все это создавалось в том же духе и характере, которые царствовали в протестантском, лютеранском или английском храме: «ни единой лишней, фривольной черты» — было их девизом и ло-

зунгом. Первоначальный английский городской дом имел в своей мрачной, темнокирпичной наружности даже нечто пуританское. Но загородный «коттедж» или «вилла» были уже свободнее, мягче в своих формах, они шли дальше, они не отказывались от красоты и изящества, и этим опережали «дом». В созданиях, прежде всего заботящихся о существе дела, о надобности, о пользе, раньше всего высказывается всегда характерность. Красота и оригинальность приходят уже потом, сами собою, национальность — также. Им только не надо мешать. Всякому человеку, не исковерканному школой и не поставленному указкой на ложный рельс, слишком естественно быть национальным, столько же в архитектуре, как и в языке, которым этот человек говорит от рождения.

6

Интересно, что среди общего движения главную роль играли всего более народы Северной Европы, не принадлежащие к романской расе: англичане, нидерландцы, шведы, норвежцы, датчане и русские. Они менее других заражены были всегда классическими преданиями, туже и реже наклоняли шею под ее ярмо и упорнее сохранили, как святыню, предания и формы коренной своей народности по части своей архитектуры. У большинства между ними уцелели даже до настоящего времени постройки деревянные, которые всегда по преимуществу народны и оригинальны. Без сомнения, сюда же принадлежали бы и германцы (как это доказывает народная коренная архитектура некоторых германских племен Средней Европы — швейцарцев и тирольцев), но внешнее принуждение целого ряда немецких правителей XVII, XVIII и XIX веков, ничего не понимавших в «народности» управляемых ими подданных и не ставивших ее даже ни в грош, слишком зловредно повлияло на немецкие поколения и слишком на-

стойчиво похлопотало о принятии в своем загоне о прививке чужих форм.

Русские были счастливее. И это несмотря на весь гнет Петра I. Петр I был, конечно, один из величайших и гениальнейших государей мира, но он ничего не понимал и не ценил в народности, а значит и в искусстве, а потому преравнодушно и без всякой нужды уничтожал все народные формы. Если Петру I ничего не стоило перерядить целый народ в чужой, совершенно негодный для нашей страны и климата костюм, если он находил очень подходящим делом для сотен тысяч войска (из мужиков) и для многих тысяч (из среднего сословия) ходить весь свой век в коротеньких штанах, в каких-то супервестах, в чулках, башмаках и треугольных шляпах, с распущенными до плеч, в мороз, волосами, среди нашей зимы, снега и льдов, то чего же ему стоило точно так же все возможное коверкать в русском обиходе? Он вычеркнул вон русскую архитектуру, величавую, оригинальную, талантливую, и завел у нас совершенно непригодный для страны и народа архитектурный европеизм,— стиль голланд-

ский и немецкий, да, к несчастью, еще и самый низкопробный, из самой скверной эпохи. Он насильно навязывал его нам; преемники его продолжали действовать по той же системе и всего чаще, для выполнения ее, выписывали иностранцев-архитекторов, строивших русские церкви на католический манер (да еще манер позднейший, времени упадка), и кое-как приклеивали чужие формы к нашим потребностям. Конечно, иногда к нам попадали, случайно, художники истинно талантливые- всех замечательнее между ними граф Растрелли — и все эти господа по своему усмотрению строили у нас здания более или менее замечательные в европейском складе. Соборы: Казанский, Исаакиевский, Никольский, Смольный и Царскосельский дворцовый, многие дворцы, барские дома и проч., Главный штаб, несколько театров, Академия художеств, Эрмитаж, Музей и т. д. строены у нас то иностранцами, то рабски подражавшими им русскими, — но во всем этом не было уже ничего самостоятельного, оригинального и нового.

Так дело продолжалось до 40-х годов XIX

столетия. В это время, по желанию императора Николая I, вдруг положено было вырастить «официально-национальную архитектуру». Но под руками изобретателя и пропагандиста этой архитектуры, малоспособного архитектора Тона, результаты вышли самые печальные, как всегда бывает со всем, что насильственно, малопросвещенно и недаровито. Собор и дворец в Москве, множество церквей и зданий, в «лженародном стиле», рассеянных по всей России, несколько памятников (в том числе, в конце столетия, и памятник императору Александру II) явились этими печальными результатами.

Но не взирая на все подобные неблагоприятные условия, русские сохранили незатушимую любовь к своему настоящему, национальному, архитектурному стилю. При первой же возможности, около середины XIX столетия, снова вышла наружу вся живучесть народного таланта, тлевшего и дышавшего под пеплом. Выступила целая школа молодых талантливых архитекторов с профессором А. М. Горностаевым во главе. Это молодое поколение мужественно отказалось не только от

навязанного нам полтораста лет назад из-под палки архитектурного европеизма и лженародной, притворной и антихудожественной архитектуры, какую у нас стали одно время проповедывать и распространять бездарные архитекторы-чиновники с профессором Тоном во главе. Новые русские архитекторы, еще совершенно юные, но уже с зрелою любовью и страстью изучившие, на самых местах, внутри России, старую русскую архитектуру, Ив. Горностаев, Гартман, Ропет, Богомолов, Вальберг, Никонов, Гун, Кузьмин и другие, построили множество церквей, частных домов и дач в Петербурге, Москве, разных краях России, даже на Кавказе, многие здания на выставках русских (1870 и 1872 гг., постройки архитекторов Гартмана и Ропета), на всемирных (парижской 1878 и 1889 гг., чикагской 1893 г.); большинство капитальнейших созданий этого рода изображены в замечательном издании «Мотивы русской архитектуры». В последние годы Игумновский дом в Москве построен архитектором Паздеевым с замечательною оригинальностью. Нечто среднее между истинно национальными и наполови-

ну европейскими постройками представляют здания, возведенные профессором Рязановым и его учениками: виленские церкви, дворец великого князя Владимира Александровича, и здесь залы с мебелью и материями в русском стиле. Последователями той же смешанной и мало характерной системы возведены: новый московский Гостиный двор, соч. архитектором Померанцевым, и другие новейшие здания в России, способные нравиться объевропеенным современникам, часто вполне потерявшим вкус к национальности, но глубоко неудовлетворительные для тех, кто сохранил в душе народный дух. Однако, вопреки всему этому, народные старорусские формы все еще уцелели и живут, подобно русскому языку и русской песне, и готовы всякий день и всякий час дать свой оригинальный материал, свою своеобразную форму, склад и речь новому художнику, истинно национальному. Эти новые результаты талантливости и самостоятельности являются у нас наравне и в параллель с тем, что творится англичанами, шведами и норвежцами.

Конечно, и у нас, как в остальной Европе,

не обошлось без сопротивления со стороны известной доли публики, и «образованнейших» (по-европейски) людей, а также и со стороны художников. Появилось множество протестов, заявлялось бесчисленное множество раз ярое негодование против этого противного, нарушающего все обычные привычки, национального стиля, но далеко не все общество разделяло этот постыдный образ мыслей, и русское самостоятельное искусство имело возможность проявить себя вопреки вкусам многих «истинно образованных» по художеству и «благомыслящих» по архитектуре людей.

Таким образом, многочисленные постройки: церкви, дома, дачи, как в наружном, так и во внутреннем своем виде, стали выражать склад и мотивы национальные. Вся орнаментистика стала складываться из фигур и всяческих подробностей народных; изображения растений и животных, цветы, ветки, плоды, ягоды, птицы и звери — все принадлежали нашей родине, были известны и понятны каждому. Залы, спальни, окна и двери, печи, рамы, зеркала и картины, наконец, даже ме-

бель, посуда, предметы убранства и домашнего обихода, утварь получили, под рукою нового русского художника, форму и облик национальные, издревле у нас созданные самим народом и всем родственные. Теперь эти формы, после долгой смерти, снова понемногу воскресли и стали талантливо расти. Но молодое племя архитекторов вовсе не состояло из копиистов и подражателей. Все лучшие между ними были самобытные созидатели. Они не повторяли слепо чужое и прежнее, они только продолжали дело старших поколений. Они творили свое собственное, точно так же, как художники слова, русские поэты и писатели, основывали свое дело на материале народном, на русском языке, а творили все-таки нечто собственное свое, далекое от космополитства и чужеземности.

7

Надо указать здесь на один особенный и характерный факт. В течение последних четырех столетий, от XVI до XIX, церковная архитектура Западной Европы, как в католических, так и лютеранских и протестантских церквах, постоянно находилась в великом неавантаже. Архитектура Возрождения никогда ничего не создала сколько-нибудь замечательного. Начиная от соборов св. Петра в Риме и св. Павла в Лондоне и кончая «Обетною» церковью в Вене, «Общегерманским» собором на площади Музеев в Берлине и известными фантастическими изделиями Наполеона III, церквами св. Августина и св. Троицы в Париже, все эти здания не выразили никакого таланта и творчества их авторов, ни соответствия религиозным потребностям новых народов. Они мертвы, сухи, холодны и педантичны. В них нет и тени тон искренней поэтичности, оригинальной мистичности и красоты, которыми дышали средневековые соборы и церкви. Исключение составляют лишь некоторые церкви в национальном стиле, по-

строенные во второй половине XIX века архитекторами русскими для России, шведскими и норвежскими для Швеции и Норвегии, и английскими для Англии. Эти церкви ничего не повторяют и ничему не подражают, но являются продолжением, иногда дальнейшим развитием прежнего национального коренного творчества. Их немного. Видно, неблагоприятная эпоха.

В заключение своих соображений о постройках в стилях национальных я укажу на то, что в XIX веке явилась еще одна новинка: это — постройка еврейских синагог. Прежде их было очень мало; во всей Европе их можно было кой-где встретить лишь в виде редких каких-то исключений, да всегда и строили-то их, долгое время, как попало, нелепо, без всякого характера и стиля, в виде простых каких-то сараев. Нынче, напротив, в течение XIX столетия, синагог явилось вдруг, в короткое время, больше, чем прежде в течение целых столетий. И им стараются придать национальный характер на основании новых исследований и изучений еврейской старины. Лучшая, художественнейшая и значитель-

нейшая — берлинская, в стиле арабско-мавританском, по подобию знаменитой толедской синагоги XIV века. Другие замечательные синагоги — в Париже, Вене, Лейпциге, Висбадене, Флоренции, Петербурге и нескольких других городах.

8

Другая форма архитектуры, вновь созданная XIX веком, была постройка из железа и стекла. До тех пор, во все периоды искусства, постройки производились только из камня, дерева, кирпича. Теперь к ним прибавилась новая форма — постройка из железа и стекла. Эта форма явилась совершенно неожиданно и случайно. Невозможно указать с точной определенностью время появления каждой из всех архитектурных форм, существовавших до сих пор на свете: романской, готической и других (не говоря уже о всех древних), но можно указать, со всею точностью, можно, так сказать, даже указать день и час, когда явилась на свет архитектура железно-стеклянная.

В числе новых, благодетельных для всего

человечества идей, наполнивших вдруг, около 1850 года, все лучшие головы в Европе, была идея о всемирных выставках. Она взяла себе целью — задачу громадную: сблизить народы по части творческой деятельности их, в области промышленности и искусства. Вдруг почувствована была с великою горячностью и увлечением потребность обмениваться художественными взглядами, понятиями, созданиями разнообразных народов мира, до той поры слишком уединенных друг от друга и даже иной раз ревниво и завистливо настроенных один в отношении к другому. Бесчисленное множество технических производств, способов, созданий утаивалось, пряталось от взоров; теперь, наперекор прежним привычкам, и в противоположность им, ощущена была законность и необходимость чего-то совершенно иного: широкого раскрытия, обнаружения, пропагандирования во всеобщее известие всего того, что прежде тщательно скрывалось. Принц Альберт английский, немец по рождению, но впоследствии ставший настоящим англичанином по душе и всему настроению мышления, предложил

устроить «всемирную выставку». Нечто подобное было подумано, предложено и даже затеяно еще за полстолетия раньше, в эпоху великодушных и высокочеловеческих стремлений первой французской революции, но так слабо, так нерешительно, а главное, так несвоевременно в разных отношениях, что слова остались словами, мысли мыслями, и никакого осуществления их в действительности — не произошло. Блестящую, великодушную идею скоро забыли. Но около середины XIX века пришло уже настоящее время. Идея созрела, и надобность в ее осуществлении ярко чувствовалась. По старой привычке и по старым преданиям, люди еще дрались, войны шли своим чередом, но народы, уже выросшие и окрепшие в своем самосознании после варварских и нелепых наполеоновских войн, начинали все более и более приходить к чувству взаимной симпатии, взаимного уважения, взаимной любви и взаимной помощи. Всемирные выставки выступили помощницами и распространительницами этих идей.

Но для такой выставки, где должны были

явиться перед глазами всех, в первый раз на свете, образцы творчества и производства всех народов мира, еще небывалого, потребно было и помещение небывалое. Такое помещение, точно будто само собою, мгновенно создалось. Архитекторы разных стран представили 245 проектов для будущего здания, но все они были в старинном, академическом роде, с арками, колоннами и прочим школьным аппаратом. Их отвергли. И публика, и художники чувствовали непригодность старого материала. И вот тогда-то вдруг выступил вперед англичанин Пакстон с предложением какой-то неслыханной и невиданной архитектуры, всей из одного железа и стекла. Все были поражены; конечно, сопротивления оказано было много. Все цеховое архитектурное старье Европы, особливо из французских и английских архитекторов, громко и гневно вопило. Они объявляли, что этот дерзкий Пакстон — вовсе даже не архитектор и не художник, а просто садовник и неуч, и собирается строить не то величавое здание, которое требуется, а какой-то стеклянный колпак, оранжерею, а этого позволять нельзя там, где

есть налицо настоящие художники и настоящее искусство. Однакоже вопли остались воплями, здание выставки было с восторгом воздвигнуто, как задумал и указывал «неуч-садовник», и новая архитектура родилась. Она встретила с самого же начала много себе сочувствия в Англии уже и потому, что заключала в себе один из главных элементов старой английской архитектуры: стремление и любовь к огромным пространствам света и целым потокам солнечного освещения. Старые английские соборы и другие громадные сооружения особенно отличаются не только громадными окнами, но целыми стеклянными плоскостями во всю стену, даже чуть не во весь этаж.

Скоро эта архитектура разлилась несокрушимым потоком по всей Европе. Не прошло еще и года после выставки, а уже принялись строить по-новому в Ливерпуле, ^Манчестере, Лондоне и других разных местах Европы, а потом и Нью-Йорке. Железно-стеклянная архитектура сделалась в короткое время всеобщим достоянием, вошла в нравы. Она никого более не удивляет и никого более не приво-

дит в негодование.

Полстолетия раньше, в конце XVIII века, ничто подобное не было бы возможно. Железное производство не доходило еще тогда до своего нынешнего громадного развития и мастерства, и всемирная выставка, будь она в Париже, поместилась бы, в 1851 году, наверное в каком-нибудь каменном здании прежнего склада, в размерах умеренных, ограниченных, далеко не соответствующих новой широкой, несравненной задаче. Ведь Франция XVIII века, как и вся Европа, хотела знать только одну староклассическую архитектуру Греции и Рима и новоклассическую итальянскую архитектуру времени Возрождения и пап, она только о них двух и думала, к ним одним только горела жаждой приблизиться и не желала знать ничего архитектурного, кроме того, что здесь существовало. Но спрашивается, у тех двух эпох какие были самые огромные по размеру здания? Либо греческий театр — либо римский цирк; римский колизей — либо собор св. Петра. Первый для того, чтобы многотысячная толпа смотрела знаменитые трагедии, второй, чтобы другая такая

же толпа восхищалась, как убивают зверей и людей, третий — чтобы всем людям можно было слушать евангельское благовестие и наслаждаться театральным парадом папских торжеств — все другие здания были еще маленькие, потому, конечно, что и задач больших тогда не было. Что существовало самого важного, значительного, обширного в жизни древненародной, происходило на чистом воздухе, под открытым небом, на площади. Теперь же, во второй половине XIX века, задачи выросли новые. И вот в немного лет создаются на всех концах Европы, для удовлетворения им, необычайные по громадности, чудесные по оригинальности, иногда и красоте, небывалые сооружения.

Таков был Хрустальный дворец на Сиденгамском холме близ Лондона, построенный из остатков выставки 1851 года и назначенный для всего народа. Он соединяет теперь под своим круглящимся в вышине стеклянным сводом, среди своих железно-стеклянных стен колоссальные расцвеченные красками и золотом архитектурные образцы, в настоящую величину, всех значительнейших

созданий всемирной архитектуры: дворцов и храмов египетских и ассирийских, греческого Парфенона, римской Помпеи и арабской Альгамбры, византийских монастырей, готических соборных порталов, итальянских и английских дворцов и т. д.

Таковы были также поразительные по новости и красоте громадные всенародные читальни: круглая — в Лондонском Британском музее (1851); четвероугольная с тонкими, громадно-высокими, железными колонками — в Париже (1873); подобные же, хотя и уступающие им в красоте, оригинальные железно-стеклянные читальные залы публичных библиотек в Бостоне, Стокгольме и Галле; знаменитый общенародный рынок «Halles Centrales» в Париже, стеклянный дом художественных выставок в Мюнхене; знаменитая круглая концертная зала «Albert Hall» в Лондоне (1870) на 10000 человек, подобная же парадная концертная зала в Трокадеро (1878) на 5000 человек, «Праздничная зала» (Festhalle) в Цюрихе (1872) на 5 300 человек, «Городская зала» (Stadthalle) в Майнце на 4 000 человек; наконец, как венец всего, «Зала празднеств»

(Salle des fêtes) на всемирной выставке 1900 года в Париже на 15 000 человек и «Палата машин», превзошедшая размерами своих железных арок и площадей все до сих пор известное. Потом еще к этому же разряду оригинальных построек в новом роде относятся современные колоссальные магазины, занимающие целые кварталы европейских городов, особливо Парижа: «Magasins du Printemps», «Magasins du Bon Marché», «Magasins du Louvre» и т. д.; бесчисленные дебаркадеры железных дорог, один другого колоссальнее, величавее и изящнее, такие, как, например, лондонские Charing-Cross и Great-Western, ганноверский, франкфуртский, потсдамский, фридрихштрасский и александраплацский в Берлине и, особенно, позднейший, по времени постройки, — антверпенский (считаемый ныне образцом самого счастливого соединения форм громадной железной постройки с формами художественными); наконец, железно-стеклянный ипподром, существовавший в Париже в 70-х и 80-х годах: он имел около 40 сажен длины и 10 вышины, в нем могло помещаться до 10 000 зрителей, а в жаркие лет-

ние дни стеклянная его кровля могла сдвигаться в сторону и тогда покоилась на целом ряде высоких железных колонок, тонких и длинных, как колоссальные ели.

В этом же духе, виде и характере проявили несравненную мощь и мастерство созидания главные сооружения всех всемирных выставок последнего 50-летия: здание второй лондонской 1862 года, с двумя громадными стеклянными куполами вместо прежних горизонтальных крыш первой выставки; здания всех пяти последующих французских (1855, 1867, 1878, 1889, 1900 годов), венской 1873 года, трех американских (нью-йоркской 1853 года, филадельфийской 1876 года, чикагской 1893 года, мюнхенской 1854–1858 годов, амстердамской 1883 года, антверпенской 1885 года. Последняя парижская, 1900 года, превзошла все прежние невообразимой громадой размеров и смелостью своих стеклянных небес: «Зала празднеств» имела купол шириною в 40 почти сажен. Эти создания представляют размеры необъятные, заключают внутри своих необозримых пространств массу света, вливающуюся в здание сверху, прямо с неба сквозь

стеклянные арки, такой шириною словно большая улица, чуть не площадь. Они представляют нередко чудные перспективы уходящих вдаль галерей, ярко светящихся как стеклянные фонари, наполненные солнечными лучами. Это каждого поражало всего более на парижской всемирной выставке 1867 года. Она была выстроена в виде эллипса и потому представляла повсюду внутри живописные круглящиеся галереи. Живописность и оригинальность новых построек была такая, какой не бывало прежде ни у одного из самых знаменитых зданий древнего и нового времени.

Еще одна особая категория новых железно-стеклянных построек существует теперь в Европе. Это — помещения для животных в зоологических садах и аквариумах и оранжерей для растений. Здесь выразилась в особенном блеске забота новой Европы, по великодушному, полному сострадании почину опять-таки англичан, не только о людях и их нуждах — таковы, например, «Cités ouvrières», помещения для рабочих, но даже о нуждах и улучшении жизни животных и растений. В прежние времена и те и другие вели свою пе-

чальную, страдальческую жизнь пленников и рабов в таких жилищах, где они задыхались от малого места, от духоты и всяческих стеснений. Новые зоологические сады, аквариумы и оранжереи взяли себе целью — облегчить существование животных, птиц, пресмыкающихся, рыб, даже животных всех самых низших классов, а также деревьев, растений, цветов, — и это осуществлено в зданиях громадных размеров, полных света и воздуха, и в формах изящнейшей, прежде невиданной красоты. Между созданиями этого рода главную роль играют зоологические сады: лондонский, берлинский, гамбургский, кельнский, франкфуртский, парижский; аквариумы: гамбургский, сиденгамский, бирмингемский и особенно живописный берлинский (с 1867 года) с пещерами, скалами и озерами для амфибий, даже животно-растений; и, наконец, тот поразительный, более не существующий аквариум парижской всемирной выставки 1879 года, который был образован громадным стеклянным потолком и боковыми стеклянными стенами: он был весь наполнен живой морской водой, целым лесом водяных

растений и тысячами животных.

Число зданий этой новой архитектуры все только растет повсюду и готовит глазу нынешнего зрителя бесчисленные новые красоты и поразительное? все новые наслаждения и неожиданные картины.

Конечно, нельзя считать все создания этой архитектуры каким-то совершенством, а самый стиль — достигшим полного и величайшего развития. Напротив, они способны навлекать и часто навлекали на себя много сильных нападок не только со стороны недругов, но и преданнейших друзей и сочувственников. Как в общем, так и в подробностях очень многое в созданиях этой архитектуры даже и до сих пор является неудовлетворительным и требует усовершенствований. «Сиденгамский дворец», не взирая на свою грандиозность и оригинальность, слишком напоминает фасадом своим прямоугольный стеклянный футляр; мюнхенский Стеклянный дворец — еще и того более. Здание парижской всемирной выставки 1867 года сравнивали постоянно, снаружи, то с гигантским крабом, то с газовым заводом, а фасад дворца

Трокадеро — с безвкусными каланчами в испорченном арабском стиле, со втиснутым между ними, словно ущемленным толстым брюхом, и т. д.; большинство орнаментистики в этой архитектуре многие признавали, и очень часто, безвкусными и слишком банально-геометрическими, не взирая на всю эмаль и гончарные украшения, которыми строители пытались хотя немного удовлетворить глаз зрителя. Но все такие замечания, иногда даже справедливые, адресуются только к недостатку таланта и фантазии некоторых из числа архитекторов-строителей, а никак не к сущности и свойствам самой архитектуры. Могут и должны найтись строители, истинно талантливые и творческие, которые дадут новый и широкий художественный расцвет стеклянно-железной архитектуре.

9

Два новые элемента, национальность и постройка из железа и стекла, являются самым важным из всего, представляемого историей архитектуры XIX века. Но нельзя сказать, чтоб торжество этих двух элементов было уже полное и всенародное. Врагов у них обоих есть повсюду еще немало, и тогда как одни люди (иногда очень образованные) нападают с большим одушевлением на народные стили, будто бы в настоящее время уже не интересные и выцветшие, нынешнему человеку уже непригодные, другие с не меньшею неприязненностью утверждают, что железно-стеклянный стиль — вовсе не художественный стиль, а только инженерная смелая техника, совершенно отрицающая творческую художественность, общепринятую орнаментистику и дерзко идущая против «настоящего искусства». На этом основании существует в наше время целая туча архитекторов в Европе, которые бездушно, апатично продолжают сочинять свои эклектические постройки во всевозможных прежних стилях,

на самом деле не думая ни об одном из них, не имея ни с одним ни малейшей душевной, сердечной связи. Им столько же все равно что ни делать, в том или другом роде, как портному или шляпнику. Банки, биржи, торговые дома, гостиницы, присутственные места, дворцы, музеи постоянно все в более и более являются громадных размерах, постоянно все с большею и большею роскошью и мотовством внешности продолжают повсюду расти, как грибы. Нередко парадность и нарядность внешнего впечатления бывает возвышена цветными майоликами и мозаиками на золотых фонах (Вена, Берлин, Париж и др.), но значение и характерность ординарной или ничтожной архитектуры от того ничуть не выигрывают. Они приходятся по вкусу очень многим, потому что всего чаще являются на свет в давно привычных, банальных формах, а таковые обыкновенно всего милее и любезнее для малообразованной толпы; иным же художникам, ленивым и малотворческим, это и наруку. Тысячи зданий создаются повсюду в образе и подобии ренессанса, рококо, барокко и даже в формах первой империи, а

иногда и в перепорченных плохим архитектором формах романской и готической архитектуры — но все это только подражания или просто слепое копирование. При бесконечном изобилии учебного и художественного материала, слишком легко нынче усваивать себе любые архитектурные приемы и формы, и целые толпы архитекторов творят без малейшего затруднения свои хладнокровные ничтожества из камня, кирпича, дерева и извести. Таковы были, к сожалению, и все главные постройки всемирной парижской выставки 1900 года — «Большой дворец», «Малый дворец», мост императора Николая II — не представили ни единой новой своеобразной черты и явились только бездарным повторением старинных форм, подробностей и комбинаций. Я исключаю, конечно, стеклянные, громадные своды и крыши их — о них я говорил уже раньше.

И такими-то печальными ублюдками началось европейское зодчество XX столетия! По счастью, великие заслуги «настоящей» архитектуры ими не могут быть заглушены.

10

С 80-х годов XIX столетия, с легкой руки «декадентской литературы» во Франции, возникла, как в этой стране, так и в разных других, мысль и о «декадентской архитектуре». Стремление это было вполне логично в своей основе. Если «декадентство» возможно, нужно и хорошо в литературе, то почему же ему не быть возможным, нужным и хорошим и в архитектуре? На основании такого рассудочного соображения начались и потуги рассудочные, и создания точно так же рассудочные. Кроме каприза, прихоти и случайной выдумки, тут не было никакой истинной потребности, никакого истинно внутреннего побуждения. А потому — подобно литературному декадентству, не высказавшему ровно ничего нового, никакой новой и оригинальной мысли и все время упиравшему лишь на вычурные подробности, на исковерканные выражения, на бесконечно изысканные слова и фразы, — архитектурное декадентство точно так же не дало ничего нового, глубокого и высокого по содержанию, но так же ничего ха-

рактерного и изящного по форме. Оно добивалось одного только — новости. Но «новость» не есть еще единственное и настоящее мерило творчества в искусстве. Для создания важного, значительного в этой области нужны еще разные другие элементы, которых архитектурным декадентам именно и недоставало. Они были всегда до необычайности поверхностны и легкомысленны, и еще более того — безвкусны. Они заботились единственно о том, чтобы удивить читателя и зрителя. Конечно, всегда это было им доступно. Отчего бы и нет? Что тут мудреного, представлять линии, фигуры и очертания, каких еще никто не пробовал, каких никто еще не видал? Эластичность, растяжимость формы всегда и во всем так велика, так безбрежна, что нет пределов тому, что можно выдумать, нарисовать, приладить. Но спрашивается: все ли «новости» всегда хороши, всегда ли их можно одобрить? На нашем веку, как и на всяком другом, являлись бесчисленные моды на фраки, жилеты, сапоги, юбки, куафюры, воротнички и рукавчики, цепочки, кольца и булавки. Сотни тысяч, миллионы людей им покорялись и, ко-

нечно, всегда будут покоряться и служить им. Но для искусства какое у большинства их значение? Никакого.

Как литературные, так и архитектурные декаденты всегда выступали с большими, очень заманчивыми обещаниями — только никогда не сдерживали их. Слов всегда бывало очень много, дела — очень мало. Много раз было объясняемо в декадентских книгах, брошюрах и изданиях, что «старое» искусство изжило свой век, состарилось и одряхлело, и на его место идет «новое» искусство. В чем именно состояла старость и дряхлость прежнего искусства, объяснено никогда не было, и европейской публике приходилось только верить на слово. Но положим, что все нужные объяснения и были бы даны, положим, что и несостоятельность существовавшего до сих пор искусства была бы доказана, отчего было бы не принять новых программ? «Новое» всегда может быть и законно, и желательно. Только не декадентству суждено было принести миру новое значительное слово, новые драгоценные формы. Главная забота декадентства, и литературного, и архитектурного,

была всегда — о водворении безмыслия, об изгнании рассудка, о глухоте к жизненной потребности. Оно из всех сил чуждалось разума и логики и желало только угождать капризу, легкомыслию и вычурности.

Но замечательно то, что декадентство, желая создать «новую архитектуру», всего менее заботилось именно об архитектуре. Все его хлопоты адресовались только к орнаментистике, и ничуть не к самим формам здания. Формы остались прежние, прямо взятые из стилей рококо и барокко. Но эти стили состоят уже и так по преимуществу из сумбурности и всяческого коверкания форм, ломания линий, направо и налево, вверх и вниз, вкривь и вкось. Но что такое «новый» орнамент? Не продукт творчества, вольной фантазии, вдохновения, а только результат холодного перекладывания и перетасовывания всех линий и форм, как в встряхиваемом случайно калейдоскопе. Растрепанные ленты и гирлянды, ветки, изгибающиеся словно червяки или глисты какие-то снизу вверх, безобразные маски без малейшего значения и смысла, ощипанные и искаженные деревца,

уродливые, небывалые плоды, ягоды и листья, птицы и звери, искалеченные и обезображенные, в натянутых, противоестественных движениях и позах, волосы на голове человеческих фигур, извивающиеся змеями и плетями в несколько сажен длины и словно густой лес в толщину, полосы и шесты железа, измученные в кривляющихся, совершенно бессмысленных и ничего не изображающих направлениях, — вот печальное наследие безобразнейших архитектурных эпох XVIII века, разросшееся новыми болячками, нарывами и лишаями. Всего более декадентских построек-кривляк можно встретить нынче: в Брюсселе (дома новых кварталов, возведенные архитекторами Горта и Ганкаром, в том числе «Дом народа» Ганкара); в Берлине «Польская аптека», дом для выставки декадентов — «Sécession» на улице Канта, театр рядом тут же; в Вене — несколько построек архитекторов Вагнера и Ольбриха, особенно дом «Sécession»; наконец, дома частных лиц, поставленные на парижской всемирной выставке. И вот таковы-то новые приобретения архитектуры, в этом-то и заключается осу-

ществление «новых и великих идеалов», предстоящих новому, будущему искусству?

Печальная будущность.

Но эта жалкая мода, стоящая на одном уровне со множеством мод, исходящих из рук торгашей, портных, модисток, из мозга бездарных брильянтщиков, конечно, пройдет, как проходят все моды, угодив только на минуту вертопрахам-тунеядцам. Здорового организма настоящего искусства, мудрого, логичного и творящего, она не в состоянии коснуться.

СКУЛЬПТУРА

11

Во все продолжение XIX столетия скульптура никогда не играла такой великой и высокой роли, как архитектура. Конечно, такое убеждение находится в совершенном противоречии с общепринятым, повсюду обыкновенно повторяемым мнением, что скульптура стоит, на нашем веку, на высшей степени развития и совершенства, и что высшая между всеми скульптурными школами, французская, достигла в XIX веке такой необычайной, почти непостижимой точки совершенства, что превзошла даже французскую живопись. Но кто не согласен лишь повторять общепринятые слова, кто желает рассматривать собственными глазами подлинные факты, конечно, не найдет возможным оставаться при обманчивых иллюзиях и придет к совершенно другим результатам.

Скульптура нашего времени вовсе почти не проявила ни силы, ни глубины мысли, ни

правды жизни, а разве только иногда обнаруживала изящество, грацию, красоту. Но этого еще мало. Она не разрушила ни одного из прежних, тяготевших над нею издавна предрассудков, она не сбросила ни одного вершка тех оков, что обессиливали и обезображивали ее, и не почала никакого нового параграфа в истории искусства. Она все время оставалась при прежних задачах, содержании и формах, и только продолжала то, что до нашего времени существовало.

Исключения, конечно, бывали, но редкие и нерешительные, — никоим образом не победоносные.

На глазах многих (к числу которых принадлежу и я) скульптура, в продолжение всего XIX столетия, была постоянно самым отсталым, самым почти напрасным и ненужным для нашего времени искусством. На первый взгляд, такое утверждение может показаться невероятным. Как! отсталое искусство в наше время, среди громадного повсюду стремления к свету, к правде, к мысли, посреди вечного обмена всеми приобретениями знания, понятий, убеждений! Да разве что-нибудь подоб-

ное возможно теперь? — Возможно, отвечу я, возможно, коль скоро не изгнаны из этой области предубеждения и привычки. Это жесточайшие враги всякого света и истины.

Если начать рассмотрение с внешней формы, наша скульптура не проявила в XIX веке никакого могучего стремления к искренности и правде. Напротив, она была им почти всюду враждебна. Это достаточно докажут каждому, я надеюсь, следующие факты.

12

В течение четырех последних столетий вообще распространен был один зловредный предрассудок. Именно, что скульптура должна быть бесцветная, белая. И именно светлая, если из бронзы. Другой скульптуры не полагалось. Раньше эпохи Возрождения, т. е. до XVI века, такого мнения не было на свете, и во всем мире была в употреблении скульптура многоцветная (полихромная), везде существовали статуи и бюсты не иначе, как раскрашенные красками, часто с золотом. Такая скульптура всегда царствовала у всего древнего и нового мира: храмы и похоронные

склепы, дворцы и частные дома древних языческих народов, соборы и церкви новых христианских народов, их дворцы и палаты, дома частных людей — все было наполнено бесчисленными статуями и барельефами, цветными, яркими, блестящими и живыми. Лишь в виде редких исключений являлась, в Греции, скульптура белая, одноцветная. Но именно это исключение пришлось по вкусу Риму, так как римское время было временем упадка и отцвета искусства. Эпоха же Возрождения пламенно веровала в римское искусство, в его несравненное величие, и потому сочла своим долгом продолжать римские предания: она воздвигнула гонение на цветную скульптуру и принялась свято повторять то, что делали римляне. Предрассудок скоро сделался повсеместным законом в Европе, и цветная скульптура средних веков была откинута в сторону, как что-то варварское, недостойное, постыдное, безумное и беззаконное. Таким образом, у всех вкусы тщательно были выворочены наизнанку, сбиты с телку, затуманены, и с простого, правильного и естественного пути перестановлены на фальши-

вый и искусственный. Люди видят вокруг себя всю природу, все существующее в мире цветным, поэтому так его всегда во всем и изображали. Но вдруг многим показалось, что это нехорошо, не так, что скульптура составляет особенное исключение и что надо представлять людей, животных, все существующее — не натурально, не просто, а, напротив, как можно ненатуральнее и не просто, именно так, как этого нет, не бывало и никогда не будет на свете. И это — во имя какой-то особенной «идеальности», которая есть закон, а против него нельзя и не надо восставать, надо только слушаться. Так безумно, так сверхъестественно и так бесчинно дело шло целых три столетия. В продолжение их происходило столько странного, мудреного, ни с чем не сообразного по части искусства вообще, из почтения перед римлянами, что ничего нет удивительного, если происходило нечто подобное и в области скульптуры. Только в наше время многое из безобразного и беззаконного по части искусства было изменено и поправлено. Со скульптурой этого не случилось. Ничего у ней не переменилось.

Все осталось по-старому.

13

Первые почувствовали коренную, старинную ложь скульптуры французы. И именно не художники, а ученые. Один из старых, самых заскорузлых академиков, писатель об искусстве и критике, Катр-Мер-де-Кенси, вдруг напечатал, еще в начале столетия, в 1816 году, огромное сочинение «Юпитер Олимпийский», где доказывал, что, наперекор общему убеждению Европы, греки страстно любили цветную скульптуру, и это не во время какого-нибудь упадка искусства, а, напротив, в самую что ни есть цветущую эпоху его; что самые высшие их знаменитости, Фидиасы, Праксители и Скопасы, едва ли не более всего гордились своими цветными статуями и бюстами; и что римляне отчасти следовали тому же примеру. Автор указывал на необходимость возобновить то же самое и у нас и призывал к тому Европу. Книга Катр-Мер-де-Кенси сразу сделалась знаменитостью. Все ее расхваливали и удивлялись ей, как ученые- так и художники и публика, но

никаких результатов для современного искусства она не дала. Ее прочитали, рассмотрели ее картинки, а потом поставили в шкаф. На том дело и кончилось. Одним археологическим фактом стало больше в книгах, но на деле скульптура не тронулась ни на единый вершок вперед.

Однакоже в течение первой половины столетия бесчисленные раскопки в Греции и Италии (Помпея) вынесли на свет множество древних памятников, где скульптура являлась цветною, и то, что было известно только по литературным свидетельствам, являлось доказательством воочию. Многие ученые (особенно немецкие) подняли снова застывший вопрос и старались подействовать на ум и понятие современников. Но это было напрасно. Предрассудки превратились уже в настоящие окостенелые идолы — им было от роду более трехсот лет, и мудрено было сдвинуть их с места. Никакие ссылки на классиков, на древние примеры, столько всегда важные и драгоценные для нашей новой Европы, не производили на этот раз впечатления. Напрасно Гитторф писал целую книгу о цветной

архитектуре и скульптуре древних (1851), напрасно знаменитый архитектор и эстетик Земпер со всевозможной энергией проповедывал о том же в своих столько всегда авторитетных писаниях в 1834, 1851 и 1860 годах; напрасно Фехнер в своей «Эстетике» старался убеждать Европу в том же (1876) — их всех читали, и с удовольствием, но ни на единую йоту не слушались. Наконец, профессор Трей, директор скульптурного отдела дрезденского музея, ревностно принялся за пропаганду этой самой мысли, печатал статьи, читал публичные лекции, устраивал в Дрездене, Берлине и Вене (1884–1885) выставки цветной скульптуры, старой и новой, а профессор Боде создавал в берлинском музее целое особое отделение чудной «цветной скульптуры» из эпохи, предшествовавшей эпохе Возрождения, — ничто, ничто не помогало, и предрассудок оставался непоколебим. Правда, мне могут указать на некоторые исключения в Германии, Франции и Англии в пользу цветной скульптуры: в Германии раскрашенные горельефы, вверху стен, в главной зале бельэтажа Национального музея в Берлине (фан-

тастические фигуры и орнаменты), на раскрашенные, подобно танагрским статуэткам, статуи англичанина Гибсона и француза Жерома, на цветные статуи в Alexandra-Palace, близ Лондона, и подобные же статуи у главного входа всемирной выставки 1900 года в Париже; на многие статуэтки новейшего времени, даже с цветными вставками из эмали, дерева, воска, слоновой кости, бронзы, серебра и золота, иногда с употреблением разноцветных крепких камней, — наконец, могут мне указать на раскрашенную скульптуру, последних годов, мюнхенца Мутона и особенно на его интересных «герольдов», значительных размеров и в красках, поставленных вверху недавно доконченного здания рейхстага в Берлине; мне могут, тем более, указать на цветные скульптуры знаменитого любимца Германии, скульптора Клингера, который в 1836 году произвел на свет несколько образцов цветной скульптуры («Саломея», «Кассандра», бюсты Бетховена и др.) и много раз твердил всем, что «застой скульптуры в течение последних трех столетий происходит от упорного изгнания цветной скульптуры», —

но все это были лишь исключения, слабые попытки и пробы отдельных скульпторов, и притом, по преимуществу, в малых размерах, для целей только орнаментальных или мелких задач, крупные же, «настоящие» задачи исполнялись попрежнему из мрамора и бронзы, белою или однотонною скульптурой. Большинство и публики, и художников не сдается, считает эти пробы пустыми капризами и твердо держится старинных своих законов и предрассудков.

Благоприятная минута 80-х годов прошла бесплодно, пропала понапрасну. А какой бы решительный и благородный переворот мог бы в ту минуту, двадцать лет назад, совершиться для скульптуры; как сильно она могла ступить на совершенно новый путь и совершить на нем великие создания. Вместо идеальных кукол, какими так щедро наделяли нас последние времена, сколько мы могли бы теперь видеть перед собою созданий, изображающих природу и действительность, а уже не фантастическую условную отвлеченность!

Но публике слишком трудно было пойти

вдруг совершенно в сторону от предрассудков, в которых ее воспитывали в течение нескольких столетий. И разные ученые, профессора (например, такие знаменитые, как Куглер в 30-х годах, Фуртвенглер в 80-х) поддерживали ее в старинных предрассудках, подсказывали, что греки и римляне не всегда же создавали скульптуру только цветную, но знали тоже и однотонную; сверх того, многие «ученые» жалобно восклицали: «А как нам быть с Микель-Анджело и со всей толпой талантливых художников XVI, XVII и XVIII века? Неужели от них отрекаться, неужели не признавать их величия и значения?» И такие-то кривые соображения, такое-то идолопоклонство перед тем, что было когда-то прежде, у других людей,— мешали приниматься за свое собственное дело, новое, бодрое и свежее. Справедливая, простая, естественная мысль была отвергнута и затоптана в грязь. Но это вышло одною из громаднейших и печальнейших ошибок нашего века.

Пожалуй, найдутся возражатели, которые скажут: «А рисунок пером или карандашом, а эскиз углем и, наконец, вся фотография, разве

это не вещи без красок, не в одних линиях, рельефах, тонах и тенях? Неужели их толкать в сторону, неужели их чуждаться только потому, что они все — без красок?» — Нет, отвечаю я, это все создания громадной ценности и достоинства, часто выражающие и правду, и красоту, и талант, и им за то от всех и всегда великая любовь, слава и честь. Но это создания, так сказать, вынужденные, условленные недостатком времени, быстротою летящей минуты, которую не надо пропустить, наконец, иной раз недостатком красок под рукой, наконец, желанием дешевости и общедоступности. Совершенно другое дело — белая или одноцветная скульптура. Ни время, ни место, ни материал ее не стесняют и не ограничивают. Ее стесняет и ограничивает один только предрассудок. И рисунок, и эскиз, и фотография сознают свое ограниченное проявление; они стремятся к полноте красок. Скульптура, напротив, верует в свою «полноту» и ничего не ищет, ничего не ожидает. Но это — ошибка и заблуждение, которых вовсе быть не должно.

14

Другой причиной, препятствовавшей настоящему, сильному самостоятельному росту скульптуры нашего времени, было то, что европейские скульпторы меньше всех других художников обращали внимания на содержание своего создания, на тот объект, который им приходилось изображать. Главными задачами у. скульпторов обыкновенно считаются задачи монументальные. Задачи из частной обыденной жизни — редкость и исключение. Делает ли скульптор памятник кому-то на площади, делает ли он памятник кому-то на кладбище, он все равно, подобно пастору, произносящему надгробную речь, только об одном и думает, как бы прославить, возвеличить, отрекомендовать своим зрителям великость трактуемого им субъекта, представить его высокозамечательным. А это — бесконечный источник притворства и фальши. Портрет, даваемый живописцем и фотографом, совершенно другое дело. Эти двое ищут только изобразить жизнь и человека, как они в самом деле есть, и разве только иной раз приба-

вят ему от себя кое-что более красивенькое, изящное. С них более ничего не требуется. Скульптура имеет другое в виду. Она — служительница парада, торжества и-лжи. Она желает, почти всегда, пропускать все индивидуальные, житейские и жизненные черты и выбирает только те, которые «прославляют». У живописного, не назначенного для монументальности, портрета чем более будет схвачено и передано разнообразных черт характера и натуры, тем лучше, и никто на это не жалуется. В скульптуре, напротив, от художника требуют раньше всего: «Будь монументален», т. е. «выдумывай, сочиняй, пропускай одно, прибавляй из головы другое!» И слава богу, когда эти прославления, возвеличивания падают на почву, в самом деле того достойную. Это иногда случается. А когда нет? Тогда что? — Тогда скульптору все-таки приходится возвеличивать и прославлять, выдумывать и фальшивить — такая уже у него должность, таково уже его ремесло. И если он этого не делает, его бранят, его преследуют, его гонят прочь. Вот тому блистательный пример.

Был, в конце прошлого столетия, француз-

ский скульптор-портретист, который, под влиянием великих идей и начинаний своего века, с горячим, самостоятельным талантом стал было стремиться к изображению правды и жизни во всей их истинности и неподкрашенности и иногда начинал добиваться значительных результатов. Он иной раз успевал представлять и наружный облик, и внутренний мир правдиво, глубоко, верно и поразительно. Это был Гудон. Но что с ним произошло? Его гнали, его преследовали, про него твердили (особенно товарищи скульпторы), что он не должен был представлять музыканта Глюка со знаками оспы на лице, оратора Мирабо с рубцами на щеках, хотя все это у них существовало в натуре, — и что вообще настоящий художник роняет себя и свое искусство, когда близко держится натуры, действительности. «Художник должен наблюдать и воспроизводить не то, что есть, а то, что могло бы быть», — говорили они и гнали прочь художника. «Настоящим искусством» было для них то, которое изображало Наполеона, императора, или Гоша, генерала — нагими, античными. Они должны быть «вели-

ки» и «монументальны», все прочее для скульптора было не важно. И так было не с одним Гудоном, которому современники помешали быть тем, чем он мог бы быть. Так шло дело и со всеми другими, после него, в течение всего XIX века. По части «монументальной» и «исторической» большинство их напоминало сцену на кладбище в одном из лучших созданий Мопассана, в его чудной повести «Покойница». На одной надгробной плите было написано: «Здесь покоится Жак Оливан, умерший на 51-м году от роду. Он любил своих ближних, был честен, добр и отошел с миром к господу». Но встает погребенный тут мертвец, с негодованием и злостью сцарапывает лживую надпись и пишет огненными буквами: «Здесь покоится Жак Оливан, умерший 51 года. Своими грубостями он ускорил смерть отца, чтобы получить наследство; он истязал жену, мучил детей, обманывал друзей, воровал, сколько мог, и умер нераскаянным». И кругом этой могилы раскрылись все другие: мертвецы поднимались, стирали лживые надписи и восстановляли истину. «И я видел, — восклицает автор, — что все они

были палачами своих ближних, были злы, обманщики, лицемеры, клеветники, завистники, крали, обманывали, совершали все постыдное и гадкое, все эти добрые отцы, верные супруги, преданные сыновья, целомудренные женщины, все эти якобы безупречные мужчины и женщины». Ничего подобного не хочет знать скульптура, и чуть не вечно, всегда, весь день, с утра и до вечера — согласна бессовестно лгать. А чего ожидать хорошего, важного и дельного для произведений такого продажного искусства? Никакой скульптор никогда не откажется от прославления кого и чего угодно, хотя бы самых упорных распространителей мрака, самых злых насильников, негодных, отталкивающих людей. Он вечный наемник. Кто ему заказал, кто велел, того он и слушается. Собственного мнения у него нет. Ему все равно. Французский скульптор второй половины столетия Мерсье то лепил новую статую Наполеона I, вместо прежней, которую сбросила и расколотила на куски Коммуна, то делал бюст для прославления Гамбетты, представителя антинаполеоновской части народа, то опять бюсты Луи-

Филиппа и его жены — представителей королевского принципа — но какое было дело и Мерсье, и всем его товарищам до «принципов»? Я знаю в новой Европе только один пример противоположного: Давид Анжерский в 1833 году отказался делать заказанный ему портрет Талейрана — тип ему был слишком невыносим, противен. Но, кроме Давида, кто бы другой нашел нужным отказываться от прославления «противного» человека? Конечно, никогда никто.

15

Третий элемент, постоянно вредивший скульптуре нашего времени, это — несокрушимость верования в необходимость для нее мифологии и аллегории. Многие десятки, сотни светлых умов провозглашали на нашем веку во всеуслышание доводы против этих вещей и ясно доказывали их непригодность для созданий нашего времени. И мифология, и древние многодумные аллегории, говорили они, отжили свой век и не заключают уже более никакого значения для нас; они даже не могут иметь самомалейшего интереса

для нынешнего человека, они только нелепы и вздорны, они только сухи и скучны, они только способны приносить тоску, производить досаду, но не дают ничего ни художественному чувству, ни фантазии, ни уму. Они ровно ничего не напоминают нам, они ровно никуда не направляют нашу мысль. — И, приблизительно, все нынче с этим согласны. Почти никто не сопротивляется и не спорит. Но едва только пойдет речь о скульптуре, которая должна явиться на свет по заказу какого-нибудь начальства или по собственному желанию художника, тотчас выступают перед нами и Юноны, и Венеры, и Грации, и Леды, и богини правосудия, и божества рек, гор и ветров, и «Стыдливость», и «Электричество», и «Просвещение», и «Премудрость», и «Торговля», и «Музыка», и «Весна», и «Лето», и «Патриотизм», и «Злой дух», и «Прогресс» и «Зефир», и невесть какие сотни и тысячи других подобных же никуда не годных изображений. Какого хотите скульптора спросите, и, кроме исключений, слишком редко встречающихся, каждый вам ответит, что без них скульптуре на свете и быть нельзя, и что ни-

чем их не заменишь, что ничем не наполнишь удобнее, легче и лучше пустые места на архитектурных зданиях, для их украшения и возвеличения или же для придания им грациозности и красивости. Покуда скульптор рассуждает об искусстве вообще, он способен думать и соображать, как всякий другой человек, обо всем и обо всех, — понимать истину и ложь, — но как только коснулось дело собственного его творчества, данного ему заказа, и в особенности какого-то общественного монумента, он мигом забывает все книги и уроки, все прочитанные рассуждения, все свои собственные и все слышанные от других здоровые мысли и доводы- и со связанной головой и руками опускается на самое дно всяческих нелепостей, в которые сам же никогда не верил и не верит. «С мифологией и аллегорией — удобнее и легче, — говорит он. — Да притом же это так давно всюду принято, до такой степени вошло во всеобщие привычки, нашу плоть и кровь, что отступать от них — просто даже и неловко. Не мне же начинать!..» И после этого вы можете сколько угодно указывать на то, что еще очень недав-

но все эти же самые нелепости существовали в живописи (в том числе у самых великих художников), а вот теперь оттуда изгнаны, и остались — разве только у закоренелых, непробудных сектантов, декадентов. Вам все равно ничего не придется выиграть, не удастся разубедить кого-нибудь из скульпторов, и обидная нелепость продолжает существовать, как ни в чем не бывало, во всей прежней силе. И никакая публика не ропщет. Она заботится только о том: «красива ли», «талантлива ли» данная скульптура произведения, а все остальное, все самое существенное — несется грязным потоком мимо разума и вопреки ему.

16

Четвертый элемент, всегда сильно вредивший скульптуре нашего времени, — это верование в необходимость «наготы» для статуй и барельефов. Это верование — один из страннейших и нелепейших предрассудков четырех последних столетий. Без «наготы» фигуры человеческой (все равно мужской или женской) нет и не может быть скульптуры — таково всеобщее убеждение. В этом убеждении и предрассудке нас всех воспитывают с самого первого дня нашего рождения — и мы так к нему привыкли во всех книгах, академиях, школах, лекциях, музеях, разговорах, трактатах и беседах, что ничто уже тут нам не дичит, и мы равнодушно переносим бессмыслицу, даже не моргнув глазом. Без всякого сомнения, существует в природе красота человеческого тела, как и всякая другая красота, и искусство имеет полное право и потребность изображать ее, когда того требует сюжет. Но ставить «наготу» непременною целью к задачею искусства — какое безумие! А откуда оно идет, на чем оно основыва-

ется, это безумие? Идет оно в новой Европе со времен Возрождения и его поклонения перед всем «античным», «классическим». Но то, что было простительно четыре века тому назад, уже непростительно в наше время. Греки и римляне имели все право и надобность изображать «наготу», потому что постоянно, или почти постоянно, ходили все нагими — в таких странах и в таком климате они жили, а сообразно с тем сложились все условия и привычки их изобразительных искусств. Но какое же нам-то до всего этого дело? И время, и место, и климат, и природа- у нас другие, все условия нашей жизни, весь образ наших мыслей давно изменились и пошли по другой дороге, а мы все должны следовать прежним правилам и привычкам? Какое безумие! У нас нет, не может и не должно быть такого «культа тела», какой существовал у древних, «классических» народов, у нас есть задачи поважнее и понужнее, чем фанатическое обезьянничество и слепое подражание старинным, нам совершенно чуждым народам. Но классы, лекции, музеи постоянно твердят нам о чудной красоте древней скульптуры, ставят

нам ее образцом, и бесчисленные поколения художников веруют этой проповеди и считают за счастье стараться приблизиться к античной «нагой» красоте, только и ищут сюжетов, которые давали бы возможность изображать «нагое тело» — и из-за этого-то нелепого предрассудка мы должны только и видеть, что «Флор», «Невинности», «Танцы», «Наяд», «Сильфов» и прочий обольстительный старинный хлам в музеях и дворцах, снаружи и внутри домов, театров и всяческих сооружений! При существовании таких четырех главных врагов, конечно, нельзя было ожидать успехов великих, существенных, нельзя было надеяться на какой-либо переворот действительно важный, условливающий великие шаги скульптуры вперед.

17

Лет сорок тому назад, после второй лондонской всемирной выставки 1862 года, я писал в «Современнике»: «Наша эпоха — не эпоха скульптуры. Сильных талантов в этом роде давно не появляется. Гнушаясь пустого, сладкого потаканья, строгая художественная критика (нашего времени) не побоялась высказать настоящее значение многочисленных скульптурных произведений выставки. Немногие из них служат доказательством значительных художественных дарований. Но постоянство и горячность стремлений, неутомимая жажда на всем отведать свои силы, возможности и способы искусства доказывают глубоко тлеющий огонь жизни». Я и до сих пор исповедую то же самое убеждение. Ничто, мне кажется, в эти четыре десятка лет вокруг нас не переменилось. Хорошее по части скульптуры есть на свете, в XIX веке, но его мало, его встретишь редко, все остальное — это неудовлетворительность, ничтожество, постоянная ошибка. Мало способности у новой Европы к скульптуре.

Это же мнение мы находим и у некоторых европейских писателей по части искусства. Один из блистательнейших между ними, француз Гюисманс, писал в 1879 году (раньше своего печального обращения в декаденты): «Нынешняя скульптура — это самый ужасный паралич, какой только можно себе представить. Давно пора сдать в архив это старое клише, которым нас угощают каждый год: „скульптура — это, дескать, слава Франции; живопись ничуть не идет вперед — но зато скульптура!“ Так нет же, тысячу раз нет! Правда, я всеми силами души моей ненавижу большинство картин, появляющихся на ежегодных выставках, эти мистификации „великого искусства“, но я еще больше ненавижу эти пузыри, которые зовутся современной скульптурой. Живописцы — сущие гении в сравнении с этими официальными лепщиками. Одно из двух: скульптура либо может, либо не может сходиться с современною жизнью. Если может, то пусть она тогда пробует современные сюжеты, и мы будем по крайней мере знать, чего держаться. А если не может, то, так как вовсе не стоит труда повто-

рять сюжеты, гораздо лучше трактованные прежними поколениями, пускай люди ограничиваются орнаментальной скульптурой. Все от этого выиграют, во-первых, они сами, потому что скоро должен подняться всеобщий вопль против торжественного буфонства из мраморов, а публика еще более, потому что, не стесняемая более этими каменных дел работами, будет свободно наслаждаться, в этом же помещении, чудесами какой-нибудь цветочной выставки...» А еще, про выставку 1881 года, Гюисманс писал: «И опять все то же собрание бюстов, аллегорий, голых тел! Ни малейшей попытки к чему-либо современному! Уж лучше было бы вовсе молчать, чем всякий год размазывать все одну и ту же старинную рацею».

Все это были у него золотые слова, но вместе — голос вопиющего в пустыне. Никто его не слушал, никто его не слышал — что хочешь делай, эти слова все равно ни к чему не вели. Художники попрежнему плели свою бессмысленную работу, публика все попрежнему бессмысленно смотрела на них и кивала головами.

Но какой чудак этот Гюисманс, а с ним и все, кто смотрел с упованием и надеждою вперед. «Скоро поднимется всеобщий вопль!» «Лучше было бы молчать!» Никто из публики не поднимал вопля, никто из художников и не собирался помолчать. Напротив, все поднимали не вопль негодования, а клики радости, восторга, умиления, благодарности, художники же — все только больше и больше выговаривали своих бессвязных, безрассудных речей в камне, мраморе и бронзе.

18

После таких великих, хотя и сто раз заблуждавшихся (под гнетом понятий своего века) художников XVIII столетия, как Фальконэ и Гудон, вдруг является на сцену итальянец Канова, человек не бесталантный, но художник слабый духом, сладкий формами, приторный, манерный, нечто вроде лайковой кожи и Беллини, — и его торжествам, чествованиям и прославлениям не было пределов. Сама сестра Наполеона I, принцесса Полина Боргезе, позирует для него совершенно нагая для «Венеры», сам ее брат позирует перед ним со-

вершенно нагой для статуи «Император», вся европейская аристократия, французская, английская и итальянская, рвется попасть под резец «воскресителя древней скульптуры» или добыть для своих дворцов его Геб, Венер, Амуров, Граций.

Но скоро его смещает с трона датчанин Торвальдсен. Опять торжества, опять восторги и ликования. «Он догнал греков, он, пожалуй, и перегнал их!» — восклицают толпы, глубоко обрадованные, и с богопочтением взирают на его «Язонов», «Граций», летящую «Ночь», летящую «Зарю», на его «Амуров», «Психей», «Ганимедов», «Меркуриев», на его барельефы, считаемые высокими chefs d'oeuvre'ами (в том числе фарисейская «Процессия Александра Македонского», затеянная было в начале 1812 года для подобострастного прославления Наполеона), на его изображения львов, коней и других животных, которых, впрочем, он умел лепить лишь очень плохо; наполняют ими свои музеи и палаццы; все требуют с него композиций на всевозможные сюжеты, бюстов и статуй с живых и мертвых, великих, малых и средних людей, и он выполняет зака-

зы свои не без таланта, с известным изяществом и грацией, но холодно, вяло, скучно, без искры огня, чувства и вдохновения, — и скоро все изменяют ему, точно как недавно Канове. К началу второй половины столетия его великая слава пала, и вся художественная жизнь его была названа «одной сплошной ошибкой». Это было объявлено значительнейшим английским критиком Пальгревом во время всемирной выставки 1862 года, и никто от таких слов не приходил уже в негодование, никто не протестовал. Кредит Торвальдсена был уже подорван во всех умах и чувствах. Он более не годился веку. Его соответствие нашему времени было только призрачное. (Заметим, впрочем, что его «Христос», как ни «античен» и холоден в корню, а все-таки есть лучший из всех идеальных Христов, вылепленных европейскою скульптурою в течение целых почти двух тысяч лет.)

То же самое случилось со множеством французских и немецких скульпторов. Начиная с 20-х годов XIX века, французы чувствовали себя выше всех остальных скульпторов — и были правы, потому что «первен-

ство» перешло в их руки после той глубокой искривленности и падения, до каких ниспустилась итальянская скульптурная школа XVIII века. Французы стали стараться о том, чтобы уйти от сухости и деревянности скульпторов конца XVIII и первой четверти XIX века, от всей их казенщины и натянутости. И они кое-чего достигали, и по существу, и по форме. Во-первых, они достигли того, что перестали верить в спасительность и благополучие одних только античных, мифологических и аллегорических сюжетов. А это уже было много. Они смело могли указать на необыкновенное разнообразие своих скульптурных задач и сюжетов. На всемирной выставке 1862 года в Лондоне являлись: и Наполеон воспитанником бриенской военной школы, и Гете юношей, и Франклин ребенком, и монумент Шекспиру, и монумент Фридриху II; и молодой республиканец Барра, геройски погибающий за родину, — и первые христианские мученики; и индийские набобы — и африканские царевны; и нынешняя крестьянка-римлянка — и пастушка норвежских гор, и скандинавские борцы; и «Несение

во гроб Христа», и нимфы — и Магдалина; и Бэкон Веруламский — и Прометей; и Сусанна — и гетевская Миньона; и дантовская Франческа — и Пери; и Гарибальди — и Кобден. Какое чудное смешенье лиц, наречий, состояний! Прежние узкие и тесные рамки были сломлены.

Да, но радость была бы преждевременна. В том, что происходило, было слишком много самообманыванья и миража. Рамки были в самом деле сломлены и заменены узкие — широкими, но рамки все-таки остались рамками — и тут выиграло дело еще мало. «Дома новы, а предрассудки стары», — говорит Чацкий про Москву, а скульптура выходила настоящей Москвой. Французы обыкновенно провозглашают, что их новая скульптура разделяется на две половины: в одной царствует «жизнь, правда», во второй — «правило, предание, симметрия». Но это чистый самообман, предрассудок. В обеих половинах мы встречаем одно и то же: «эклектизм» содержания, «эклектизм» исполнения. Ведь основа эклектизма — апатия, равнодушие, одинаковый холод и к одному, и другому, и третьему

сюжету, ко всему, что ни подкатись под руку. Еще в течение первых тридцати лет XIX века были привезены в Лондон скульптуры Парфенона, в Париж Милосская Венера, и они должны были бы, судя по общему энтузиазму и восторгам, сделаться учителями, вдохновителями правды, искренности и серьезности новой европейской скульптуры. Но ничуть не бывало! Прежние предрассудки и вкусы продолжались, и скульпторы ни на секунду не отходили от своей всеядности и равнодушия к тому, чему посвящали свой труд и талант.

19

Если послушать французов, все должны навсегда с особенною радостью и восхищением взирать на их Рюда и Давида Анжерского: «Это те два великие инициатора, которые основали новое искусство», — говорят обыкновенно про них. Но какие они «инициаторы», коль скоро вполне увязли в прежних предрассудках! Скульптора Рюда прославляют всего более за его группу «Отправление на войну», помещенную на «Arc de l'Etoile», находят в ней необыкновенное воодушевление, энер-

гию, красоту, талант, творчество. И действительно, живость и воодушевление тут есть, но они тут — нечто совершенно риторическое, условное и искусственное. Размахнутые ноги и руки, искривленные кричащие рты — обыкновенный банальный прием бесчисленных старых и новых скульптур; фигура «Войны» в фоне, изломанная и исковерканная, — обыденная академическая статуя. Сами отправляющиеся на войну — ничуть не французы-республиканцы 1792 года, да ничуть и не люди какой бы то ни было нации, а только классные римляне, в шлемах и латах, не имеющие ни малейшего отношения к жизни, действительности, не заключающие в себе ни единой черточки чего-нибудь французского. Что они могут прибавить к прежним обветшалым элементам? Оживление, подвижность? Группа Рюда остается манекенною, надутою, натянутою и неестественною.

Нечто подобное представляет собою и Давид Анжерский. Главным делом его деятельности были всегда портретные статуи, бюсты и медальоны, и он провозглашал, как основу своей деятельности, такой принцип: «Переда-

вать душу великого человека, глядя на его нравственный облик при свете физиологии». Прекрасный принцип, прекрасное намерение. И за то французы называют его «создателем национального искусства». Но этого на деле не случилось. Какая действительность, какая правда и природа могут быть там, где художник (например, в прославленном монументе генералу Фуа) изображает половину персонажей в античном виде, складе и костюме, другую — в нынешних мундирах? Какая тут присутствует путаница в мысли, чувстве и понятиях! Какое смешение несоединимого! Говорят: у Давида Анжерского бывает много «реальности». Но что может значить реальность подробностей в сравнении с условностью, чепухой, аллегорией и оскорбительным сумбуром всего целого? А именно это-то постоянно и царствовало в созданиях Давида Анжерского: монументы Боншана, Фенелона, Наполеона I (в городе Финине) громко свидетельствуют о том. Но, сверх того, самая техника исполнения далеко не была такая прекрасная, какою признавали ее восхищенные современники. Иные новейшие французские

историки искусства, например, Гонз, пишут: «Мы нынче удивляемся тому лиризму, который приветствовал когда-то эти произведения, честные, старательные, но часто тощие и надутые».

Этот самый «излишний лиризм» очень часто приветствовал потом и множество других произведений французской скульптуры. Французы, а за ними вслед и остальная Европа, поминутно восхищались и восторгались множеством новых статуй, но это были только мгновенные вспышки огоньков, скоро потом потухавших, и бесследно. Скульптуры оказывались скоро потом слабыми, ничтожными, лишенными смысла и рассудка, и потому ненужными. Нельзя отрицать того, что в них иногда присутствовала прекрасная фактура, выработанная техника, замечательное мастерство в распоряжении линиями и группировкой, прекрасная передача тела, правдивость в техническом выполнении подробностей, но все это еще не способно вознаградить за отсутствие главного: истинности, верности, значительности содержания. Где нет удовлетворения таким первейшим спросам и за-

дачам, искусство всегда останется ненужной роскошью, потехой аматеров, напрасным потаканием сибаритским вкусам толпы, игрушкой их незанятого времени.

«Купидон на коленях, схвативший за крылышки, на земле, бабочку» работы Шоде, это была статуя довольно грациозная; «Человек с черепахой» — Рюда, «Женщина, ужаленная змеей» и «Меркурий — изобретатель лиры» — Дюре, «Победитель в бою петухов» — Фальгиера и т. д.; бесчисленное количество «гениев», увенчивающих то того, то другого генерала, музыканта, поэта; «гении» Молодости, Вечности, Войны, Свободы, Красноречия, Просвещения и разных других подобных же затей; флорентийские «Танцовщицы», неаполитанские и иные музыканты и певцы; «Нереиды», «Дафнисы и Хлои», «Сфинксы», «Купальщицы», «Меланхолия», «Музыка», «Трагедия», «Юность» и бесчисленные другие подобные личности — не чистейшее ли баловство все это, не бессовестнейшее ли злоупотребление мрамора, гипса, бронзы и всякого другого материала? Христианские сюжеты были редки в первую половину XIX века и отличались еще

большим ничтожеством концепции, содержания и выполнения (например, богоматери и Христа — Клезингера, «Религия», евангелисты — Дюре, Христы, богоматери, Иоанн-евангелист — Дюбуа, св. Бернар и четыре отца церкви — Карпо и т. д.). Сюжеты рыцарские, средневековые тоже являлись, сравнительно говоря, редко. А это было очень удивительно, когда вспомнить романтическое направление 20-х, 30-х и 40-х годов столетия. Даже те скульптуры этого рода, которые тогда появлялись, были слабы и незначительны; ни одна не получала хотя бы даже временной известности — и это включая сюда статуи Жанны д'Арк, главной героической личности средневековой Франции. Они были неудачны. Зато велико было преобладание сюжетов античных и аллегорий. Даже в 50-х и 60-х годах они были всемогущи. Так, например, даже в 1869 году великие восторги вызывали группы Карпо: «Флора», «Танец», «Четыре страны света». «Он родоначальник тревожной, оживленной, драматической скульптуры», — кричали про него со всех своих колоколен французы. «Карпо изображает самый сок и цвет жизни», —

кричали также про него. И действительно, «оживления» у этого художника нельзя отрицать. Но много ли в этом «оживлении» толка и в особенности рассудка? Голая женская фигура стоит перед вами на одном колене и быстро раздвигает обеими руками кусты и ветви вокруг себя; она нежно улыбается, а какие-то деточки-пузанчики подплясывают около нее, и мы должны уразумевать, что это — «Флора и Весна». Несколько голых женщин схватились за руки и, вертя головами, мечутся как угорелые в каком-то канкане — мы должны уразумевать, что это аллегория «Танца», почему эти женщины и поставлены на площади перед входом в здание «Оперы». Какой тут везде разум, какой смысл человеческий? Какое зрителю дело до всех этих пустяков и всего этого ненужного баловства, не взирая на восхищающие «знатоков» линии, формы и праздные изящества? И какого разума и рассудка спрашивать у скульптора, любимца Наполеона III и его супруги Евгении, который с восторгом и почтением лепил для одного фронтона в Лувре барельеф «Императорская Франция вносит во вселенную свет и

покровительствует земледелию и торговле». Трудно представить себе, что низкопоклонный угодник и льстец Наполеона III способен был задумать и создать нечто значительное, истинно художественное, глубокое и поэтическое. Далее ловких, приятных, придворных форм ему никуда не надо было стремиться. Оттого-то Карпо и ему подобные никакого значения в искусстве иметь не могут. Мода на них скоро проходит. Исчезла мода на Прадье, на Клезингеров, тех, что так недавно восхищали людей 30-х и 40-х годов своими кокетливыми, жеманными, улыбающимися женщинами из мрамора, олицетворявшими «le joli», — исчезнет скоро, конечно, и сменившая их мода на лихих, разбитных, разгульных баб Карпо, словно прибежавших на улицу с придворных оргий Наполеона III. Пройдет, конечно, скоро мода и на большинство скульпторов, какими славилась и славится Франция последних десятилетий: Шапю, которому его современники приписывали постоянно «серьезную возвышенность», «чистоту», «деликатность», тогда как лучшее его создание «Жанна д'Арк» — довольно невзрачная натур-

щица, на коленях и ломающая себе руки, — есть только далекое подражание «Магдалине на коленях и ломающей себе руки» Каковы, с тем же внешним изяществом и с тою же сладкою ничтожностью; пройдет мода на Дюбуа, Фальгиера, Мерсье, Энжалбера, Гюльома и многих других, у которых вся заслуга в достигнутом мастерстве техники (у каждого в особой степени), в выучке и уменье владеть материалом, но все это с глубоким отсутствием искренности и правдивого вникания в задачи. Многие французы легко и скоро удовлетворяются внешностью. Мерсье вылепил группу «Gloria Victis» (Слава побежденным) в ту минуту, когда Германия победила в 1870 году Францию, — и все тотчас пришли в восторг. Еще бы нет! Момент был ужасный, болезненный. Все страдали, у всех сердце наболело — и вдруг перед глазами французов поставлена группа, в которой стоит, на одной ножке, надменно озираясь вокруг себя, размахнув крыльями, женская фигура с вьющимися, как на ветру, складками одежды, а у этой женщины лежит на плече нагой юноша, в правой руке у которого — сломанный меч, а

левою он взмахнул в воздухе. Французы были совершенно восхищены и довольны: они признавали и признают, что юноша — это их Франция, побежденная; сломанный меч — это их замолчавшие пушки, ядра и штыки; гордая женщина в модной прическе — это не что иное, как сама Слава. Они довольны и обрадованы, они утешены, они умилены. Чего же больше! Цель достигнута, и про Мерсье французы пишут и говорят, что у него «эпический полет» (des envolées épiques). Что эта аллегория, как и все аллегории, нелепа, скучна, холодна, мертва, что вся группа — посредственна и академична, о том никто не заикается, никому до того нет дела. Другой прославленный скульптор, Фремиэ, очень любил и прекрасно умел изображать лошадей (он долго изучал животных в Jardin des Plantes), и вот он вылепливает молодую девчонку, ничтожную, неловко сидящую, растопырив ноги, на крутобоком кургузом мясистом нормандском коне с низким бедным задом, в руках у нее военный значок; множество французов опять очень довольны, вне себя от восторга, провозглашают: «Эта Жанна д'Арк —

настоящая, истинная Жанна д'Арк», а критики пишут: «Фремиэ — истинный француз по вкусам, он великий эпик, когда это требуется; никто его не превзойдет в исторических и фантастических сюжетах». И статуя была с торжеством поставлена на одной из парижских площадей. Но для нас, не французов, это совсем не так. И мы ничего не в состоянии открыть «глубоко эпического» и чего-нибудь «исторического» во всех его конных фигурах: древнем «Франке», «Рыцаре», «Веласкесе», в его «Жанне д'Арк на коленях», в его «Архангеле Михаиле», его «Людовике XIII верхом» и т. д.: это все точно такие же ординарные виньетки, каких столько всегда можно увидеть в бесчисленных иллюстрированных книгах.

Исключения из всего сказанного редки. Для примера можно привести две, несколько выходящие из ряду вон вещи. Одна из них — «Первые похороны» Барриаса (1878). Адам и Ева прекрасно сгруппированы, группа талантлива, серьезна и даже искренна (до некоторой степени). В позе Адама хорошо выражена трудность нести груз, в лице — сосредоточенное горе, в движении Евы, наклонившей-

ся к молодому трупу Авеля, есть удрученность, на лице тоже недурно выразилась скорбь, — но все три личности — современные или, по крайней мере, новейшие французы, и нет тут, не взирая на общую удачу группы, ничего грандиозного, ничего исторического, ничего глубоко трагического, ничего древнего, ничего допотопного. Сиена точно происходила где-нибудь около реки или моря, у купающихся, вчера или сегодня. Но Барриас не в состоянии был удержаться даже и на этой степени талантливости, и на всемирной парижской выставке 1900 года он представил монумент Виктора Гюго в виде такой скалы, загроможденной целым полком ординарнейших женских аллегорических фигур с размахнутыми крыльями и руками, и с В. Гюго на вершине, что все это создание не уступает в пошлости ни которой из самых ординарных французских скульптур нашего времени.

Другое замечательное новое скульптурное произведение у французов- это «Сцена Мирабо в народном собрании» (1883). Король Людовик XVI прислал в это собрание своего адъютанта, с приказом разойтись. Все оцепене-

ли, кто испугался, кто не знает, как быть и что сказать. Один не потерял присутствия духа — Мирабо. Он, полный огня, убеждения и мысли, быстро вскочил с места и гордо произносит свои гордые слова к посланному. К несчастью, этот горельеф — оригинальный, смелый по форме и своеобразному расположению, жизненный и правдивый по выражению, был первой, но и последней значительной работой Далу. Ею он поразил всех. Можно было ожидать много от молодого, талантливого и правдивого художника. Но он сошел со своего своеобразного пути, ступил на общую колею и никогда потом не сделал уже ничего замечательного. В 1890 году он даже способен был представить бюст знаменитого Делакруа самым банальным образом на монументе: аллегорическая фигура Времени поднимает аллегорическую фигуру Славы до лица Делакруа.

Множество других французских скульпторов нашего века точно так же нередко отличались красивостью или грациозностью формы, иногда преувеличенностью и риторичностью жеста, изящными линиями и приятною

группировкою, но проявляли почти всегда ужасающую рутинность задачи или пустоту и ненужность общего. К концу столетия французская скульптура дошла до самого печального проявления — это до созданий Родена, даровитого по форме, умело владеющего средствами своего искусства, но совершенно чудовищного по своим декадентским вкусам и направлению. Он безобразно кривляет и ломает все позы, все формы, ничего не изображающие кроме абстрактов, символов и аллегорий в виде нагих фигур («Сфинкс», «Пробуждение», «Тень», «Источник и гора», «Демон уносит женщину», «Фавн похищает женщину», «Сирена уносит юношу», «Две Сирены кусают друг друга при виде Тритона, уносящего еще одну Сирену», «Тень глядит в пропасть», «Обнимающиеся вакханки», «Падший ангел», «Человек и его мысль», «Гений вечного покоя», «Человек своею смертью снова вступает в природу», «Поэт и музы» и т. д.). Особенно любит Роден представлять обнимающихся нагих женщин. Таков закон, вкус и ум декадентства. Во всем этом нет уже ни малейшей природы, действительности, истины. Все вы-

думано, исковеркано и обезображено. Его монумент «Шести горожанам города Калэ» по задаче — исторический, реальный, патриотический, но по исполнению — это полное отсутствие всяческой натуральности и действительности, каприз форм и линий, неестественность и фальшь движений, риторическая преувеличенность выражения. Его проекты монументов Виктору Гюго (представленному нагим!), Бальзаку (представленному в каком-то мешке или простыне) — безобразны и нелепы до степени чего-то непостижимого. И этакого-то отчаянного ломаку и безобразника многие французы (из декадентов) признают «гением, стоящим выше всех скульпторов мира, кроме древних греков и новых итальянцев времени Возрождения».

Обозревая французских скульпторов нашего века, скоро приходишь к заключению, что если они имеют действительную заслугу, то это, во-первых, по части портрета, во-вторых, по части изображения животных. Тут, при своей талантливой натуре и при своем прилежном изучении существующих в природе форм, они представили большое количество

замечательных произведений. Все выдающиеся, все исторические личности Франции XIX века воспроизведены ими, то по заказу, то по собственному желанию, и нередко — даже с большою даровитостью, тонкостью и изяществом. Правда, истинная меткая характеристика не всегда тут есть налицо, новым скульпторам далеко до того, что представляли лучшие скульпторы XVIII века, с Гудоном во главе, однако великий долг увековечения выдающихся современников выполнен ими вдоволь — и это лучшая их заслуга. Конечно, я имею здесь в виду не те пышные, парадные, фальшивящие монументы, которые полны негодных и бессмысленных аллегорий в антураже и лживого выражения в лице главного персонажа. Таков, например, прославленный у французов монумент, сооруженный Полем Дюбуа в память Ламорисьера, представленного симпатичным, чудным человеком, тогда как он был только ординарный французский генерал, ретроград и давитель, поклонник и, в качестве начальника папских зуавов, защитник папы, а расставленные вокруг его смертного одра мраморные фигуры: «Мило-

сердие», «Размышление», «Мудрость», «Красноречие», «Справедливость», «Благоразумие» — только представительницы таких качеств, которых жалкий Ламорисьер и во сне никогда не видал. Нет, я говорю про совсем другое: про беспретензливые, простые бюсты и статуи французских поэтов, музыкантов, художников, ученых, техников, открывателей, починателей благого дела, которых громадное множество населяет площади, общественные залы и музеи всех главных французских городов. Натурально, степень совершенства и художественности этих статуй и бюстов разнообразна, смотря по таланту каждого скульптора, но все эти произведения стремились к правде содержания и правде исполнения и часто достигали цели. Нет ни одного сколько-нибудь замечательного французского скульптора нового времени, который не сделал бы нескольких хороших портретов в виде статуй и бюстов.

Изображение животных достигло у французов, в течение XIX века, очень высокой степени совершенства. Многие десятки этих художников проводят годы в прилежном и

строгом изучении обитателей зоологических садов — их физиономий, склада жизни и нравов, и воссоздали многочисленные фигуры и группы их с таким совершенством, какого не появлялось давно, уже со времен античного мира. Только жизнь, разнообразные позы и движения, иногда тонкие душевные настроения и чувства, — все это новая скульптура научилась передавать еще вернее и поразительнее против прежнего. Замечательнейшие французские художники в этом роде: Бари, Кен, Фремиэ, Мень. Орангутанги, львы, тигры, олени, зайцы, крокодилы, гиппопотамы, змеи, орлы, соколы, наконец, иногда и домашние животные: лошади, собаки, быки и т. д. представлены ими в бесчисленных фигурах и группах, большого и малого размера, часто с изумительным совершенством, в разные моменты их мирной или боевой жизни. Любопытны у Фремиэ, хотя бы по фантазии и странности, люди и животные доисторического времени: «Орангутанг похищает нагую женщину», «Орангутанги одолевают людей-дикарей», «Допотопные дикари побеждают медведей» и т. д.

20

Судьбы немецкой скульптуры, в течение XIX века, были совершенно иные, чем у французской скульптуры. Насколько средневековые, рыцарские отдельные фигуры, сцены, группы были редки и вялы у французов, настолько они были у немцев часты, многочисленны и, сравнительно говоря, подвижны. Мне кажется, если б можно было соединить все их вместе, они составили бы такой же громадный немецкий скульптурный музей, как французский живописный, музей в Версале. Оба одинаково обширны и многочисленны, но оба одинаково малозначительны, одинаково невыносимы, скучны и одинаково ненужны. Главное основание их — народное чванство и хвастовство, народный лжепатриотизм. Обе эти громадные массы холста, мрамора и бронзы поглотили огромные суммы денег, обе полны самохвальства, но блещут отсутствием настоящего таланта. «Валгалла», «Ruhmeshalle», «Feidherenhaile», мюнхенский дворец, наружный фасад дрезденской пинакотеки, наружный фасад берлинского старого

музея, наконец, целая аллея «владык» в берлинском Тир-Гартене, все это — сооружения, битком набитые статуями и бюстами посредственного достоинства, но всего чаще полными риторичности, надутости, ненатуральности и деланности. Этими качествами (не говоря уже о целой туче бравых, деревянных, хотя и из мрамора вырубленных, генералов) особенно страдают колоссальные статуи: «Бавария» работы мюнхенца Шванталера и «Германия» (над Рейном) работы дрезденца Иоганна Шиллинга, наконец, конная недавняя статуя императора Вильгельма I (в Берлине на площади у дворца) работы берлинца Рейнгольда Бегаса, вся окруженная штыками и львами, штандартами и орлами, пушками и голыми растрепанными женщинами-аллегориями. Они созданы в стиле рококо, особенно милом Бегасу, и изображают, по мнению художника, весь комплект человеческих талантов, достоинств и добродетелей.

Из числа этих лживых гор мрамора и бронзы портретные статуи и бюсты немецких скульпторов оказываются, сравнительно, еще лучшими работами их, особливо в течение

последних двух-трех десятилетий. Тут встречается иногда не только изучение натуры, но и жизни и сильное симпатичное приближение к природе. Так, например, истинно прекрасна статуя королевы Луизы Рауха, истинно характерен и жизнен бюст великого живописца Менцеля, вылепленный с натуры Бегасом и находящийся в берлинском Национальном музее. Его чудная работа напоминает лучшие бюсты с натуры итальянцев XV века; в высокой степени замечательны также по типу и выражению головы Лессинга, Шиллера и Гете в монументах Ритчеля и др. Но коль скоро немецкий скульптор задается мыслью «сочинить», «создать сюжет», он тотчас опускается в безбрежное море глубоких соображений, метафизики, хитросплетений, у него являются тотчас же «намеки тонкие на то, чего не ведает никто». Возьмите, например, такого умного, такого дельного, такого даровитого художника, как Ритчель. Его письма и дневники наполнены бесконечными рассуждениями об «идеале», об «Uridee» (праидее), о том, что такое «идеализм» и что такое «реализм», и чего именно он желает держаться; возьми-

те точно так же письма, разговоры и дневники другого умного, дельного и талантливого немецкого скульптора, Рауха: у этого точно так же метафизики не оберешься, а метафизика эта ни к чему лучшему не приводит его, как к ограничению и порче самого себя, к принуждению собственного своего дарования бегать в кандалах. И вследствие этой-то метафизики и праидей, вследствие ученого искания чего-то особенно глубокого и высокого, вечного и несокрушимого, немецкие скульпторы наполнили свои площади, мосты, улицы и скверы множеством Минерв и амазонок, греческих юношей и воинов, то размахивающих мечами, то раненых и падающих («Амазонка со львом» Киса, «Минерва с юношей» Вольфа и др.). Даже талантливый Арнольд Бегас, которого за его стремление к реализму немцы прозвали «Рубенсом скульптуры», всего особеннее прославился какими группами? Группой «Венера и Амур», аллегорическими (впрочем, очень красивыми) фигурами: «Лирика» и «Драма» на монументе Шиллера, реки «Эльба» и «Висла» на дворцовом колодце. Все античность да аллегория, все античность

да аллегория, без них немцы ни шагу! Но немецкие писатели именно эту-то античность да аллегорию и ставили своим художникам всегда в заслугу. Они говорили (например, Любке), что Раух «каким-то дыханием античного чувства красоты всегда смягчает жесткости и угловатости временных и индивидуальных форм». Смягчает! Но хорошо ли, нужно ли «смягчать», требует ли этого настоящее, правдивое, жизненное искусство? И это — тот самый Раух, который признается у них именно главой и вершиной художественного реализма в скульптуре!

Однакоже среди всех этих заблуждений и ограничений вот какое странное явление произошло. Немецкие скульпторы, при всей даровитости разных отдельных художников, во многом и сильно уступали, в течение XIX века, французским скульпторам: у них никогда не было ни изящества в той степени, как у французов, ни того оживления и страстности, ни той увлекательности, которыми так часто отличались французы. И при всем том нельзя не видеть, что лучшие и значительнейшие монументы, какие только появились в Евро-

пе в продолжение XIX столетия, созданы не французами, а немцами. Это: колоссальная конная статуя Фридриха II в Берлине работы Рауха и колоссальная статуя Лютера в Вормсе работы Ритчеля. Обе были созданы во второй половине столетия: первая в 1851, вторая в 1868 году. Оба художника были всю жизнь великие друг с другом приятели и единомышленники; оба создали нечто великое и высокозамечательное. Правда, у обоих вышли эти два монумента далеко не вполне хорошо. Многочисленные барельефы на пьедесталах, бесчисленные фигуры внизу, под главными статуями и вокруг них, оставляют желать еще многого. На монументе Фридриха II — его фельдмаршалы, генералы, министры, чиновники, ученые, литераторы и художники, на монументе Лютера — его современники и товарищи по делу: Меланхтон, Рейхлин, Виклеф, Гусс, Савонарола, женские аллегории городов — ординарны и мало удались авторам. Не было бы, кажется, большой потери, если б этих скульптур вовсе не было на свете. И что же! Не взирая на такие крупные недостатки, не взирая на отсутствие французской

грации и подкупающей общедоступной привлекательности, обе главные фигуры этих немцев истинные chef d'oeuvre'ы по созданию, по типу, по характеру, по глубокому выражению, по правде. Фридрих II — старый, согнутый годами, но хитрый, повелительный, насмешливый, сухой, бессердечный тиран и давитель, с палкой на ремешке у кисти руки и в треугольной шляпе — это истинно тот самый человек, которого прославила Европа конца XVIII и всего XIX века за добытую им для Пруссии славу (любопытно только заметить, что Раух, по своему «реальному классицизму», непременно хотел представить Фридриха II в греческой хламиде и с голыми руками и ногами, и только неизменная воля самого прусского короля заставила его представить Фридриха в современном костюме). Но еще гораздо выше того — Лютер, огненный, твердый, непобедимый, уперший могучую, нервную руку, свернутую кулаком, на евангелие; он поднял вдохновенную, гордую голову вверх и произносит свои знаменитые слова: «Eine feste Burg ist unser Gott». Были в Европе художники, по художеству и художественной

своей работе стоящие гораздо выше Рауха и Ритчеля, но нет ни на одной площади Европы общественного и государственного монумента выше этих двух по выражению души, по силе и беспредельной истине. Что значит для художника в самом деле всем существом своим погрузиться в глубину своей задачи! Никакая прелесть и мастерство техники не преодолеют истинно потрясенного духа его. Но как это редко случается!

21

В продолжение XIX века итальянские скульпторы именно, кажется, больше всех других доказали свою неспособность к такому погружению в глубину своего сюжета. У них все — лишь внешнее, все поверхностно. Они равнодушно понаделали сотни статуй, перебрали чуть не всю греческую и римскую мифологию, библию и евангелие, изобразили сотни, может быть, тысячи, знаменитых людей Италии, то «Данта», то «Христофора Колумба», то «Галилея», то «Гарибальди» (Тенерани, Дюпре, Бартолини, Табакки, Барцаги, Тантардини и множество других), но все это

лишь декорация, риторика и костюм. Ни единой блестки живого чувства и души не проступило наружу. Зато превосходно выделаны складки, шелк, кружева, эполеты, сапоги, сабли, юбки. Большое кладбище в Генуе наполнено сотнями больших групп, по намерению очень реалистических, с нынешней обстановкой и нынешним костюмом всех действующих лиц, очень разнообразно представленных в печальных или трагических позах вокруг постели умершего, но ничто не может быть холоднее и педантичнее всего этого притворства и фальши художника, всей этой школьной шаблонности и полнейшего внутреннего равнодушия. При этом мастерство технической работы из мрамора или отливки из бронзы дошло у новых итальянцев до высокого совершенства, и вся Европа заказывает этим художникам-мастеровым «выполнять» значительнейшие работы или же учится у них технике, тонкой, деликатной, изящной, — но все-таки поверхностной и внешней. О душе, чувстве тут и помина никогда нет. На эти скульптуры зато совсем почти никто и не обращает никакого внимания. Прав-

да, в 1867 году пошумели, на всемирной парижской выставке, заметили статую: «Последний день Наполеона Г, сделанную скульптором Вела, всего более в угоду Наполеону III, сидевшему тогда на престоле. Поговорили, но все-таки потом скоро забыли. Статуя была опять нечто совершенно поверхностное. Всего лучше было выделана одеяло, в складках лежавшее на коленях императора; всего хуже был — он сам, „с думой на челе“, опустившийся в своем кресле, но плохо выразивший наполняющие его „глубокие чувства“. Спустя шесть лет, в 1873 году, на венской всемирной выставке, опять обратила на себя внимание другая статуя итальянского графа Ольдофреди: „Наполеон III в Чизльгерсте“. Уже не было на свете и племянника-императора, как прежде (уже давно) — дяди-императора, и итальянскому скульптору (особливо графу) казалось нужным и интересным изобразить „последние муки и мысли“ этого второго наполеонида. Но Ольдофреди стоял по таланту ниже даже и Белы, и его статую забыли еще во время выставки. Гораздо более, тут же (в 1873 году), обратили внимания на статую

Монтеверде: „Дженнер прививает оспу своему маленькому сынку“, — и действительно, задача была чудная, истинная и важная, а в статуе было известное мастерство- фактуры, некоторая новизна задачи и группировки; но скоро заговорили все, что и у этого итальянца, собственно, ничего нет настоящего, важного и значительного в самом творчестве: позы отца и сына — неверны и выдуманы для изящества группировки, а что касается выражения — то оно искусственно и преувеличено. В итоге — только декорация, эффект, а всего лучше, всего замечательнее выделаны: чулки и башмаки отца и складки его коротких по колено штанов.

Удачнее всего в XIX веке оказывались у итальянских скульпторов бюсты с натуры. Тут нужна была только некоторая наблюдательность и известная техника. Мрамор и гипс гнутся у них под резцом и стекой, словно резинка под пальцами, говаривали много раз про них — вот они по части бюстов с натуры и представляли иной раз очень хорошие образцы.

Английская скульптура всю первую поло-

вину XIX века шла по следам Кановы и Торвальдсена, тем более, что многие из лучших английских скульпторов по многу лет засиживались, а иногда и вовсе оставались в Италии.

Австрийская, испанская, шведская и голландская школы скульптуры не представили в течение XIX века ничего особенно замечательного и оригинального. Один бельгиец Менье (Meunier) получил в последние годы довольно значительную известность своими фигурами, во весь рост, из мира рабочих: „Литейщик“, „Землекоп“, „Садовник“, „Кузнец“, „Стеклянный рабочий“. В них много простоты и естественности, довольно верные движения и позы, никакого преувеличения, ни выдумки. Его даже иногда пробовали возвести в сан „починателя новой эры в скульптуре“, пытались уверить современного зрителя и читателя, что он — то же самое в новой скульптуре, что Милле в новой живописи, т. е. было — прославление не в меру. Менье изображает только „внешнего“ человека, и никогда „внутреннего“. Характер, душа, чувство в человеке — ему неизвестны. Лицо для

него — словно не существует у его фигур. Они без выражения. „Сцен“ у него никаких нет, а сцены, драма — необходимы для нынешнего скульптора, если не во всех, то хоть в иных созданиях. У него этого нет. Все только оцепенелые фигуры или группы. Его скульптуры — словно равнодушные, невозмутимые фотографии.

22

До самой середины XIX века русской скульптуры все равно что не существовало. Конечно, скульпторов всегда у нас бывало много, их произведений — также. Только ни те, ни другие не представляли собою никакого особого значения. Скульпторы являлись на сцену потому, что была на свете, со времен Екатерины II, Академия художеств, обязанная выводить на свет, словно цыплят, тоже и скульпторов; скульптуры являлись потому, что официальный спрос был. Но из этого ничего еще не выходило. Вне монументов для площади и статуй или барельефов для церкви или парадной залы — русские скульпторы ничего не производили, ничего сами собой,

ничего по собственному желанию и почину, ничего по требованию собственной фантазии. Фантазии у них только и хватало на академических Венер, Вакханок, Фавнов, на глупые аллегории и на все тому подобное (Мартос, Ставассер, Логановский, Рамазанов и др.). Скульптуры на вершине триумфальной арки Главного штаба (богиня Победы на колеснице), или на вершине Александрийского театра (бог Аполлон на колеснице), барельефы и статуи соборов Казанского и Исаакиевского (внутри последнего — «Воскресение» и «Преображение» — Пименова), статуи Барклая де Толли и Кутузова, в военных шинелях, но задрапированных по-античному — Орловского, и множество подобных же не интересных созданий, вполне лишенных оригинальности, представляют только результаты школы и выучки, результаты подражания чужим, далеким образцам и полное отсутствие чего бы то ни было своего, самостоятельного. Наши старинные скульпторы были до такой степени только равнодушные исполнители заказов и приказов, их интересы были все еще так низменны, что эти господа никогда не по-

чувствовали потребности и охоты вылепить бюст которого-либо из знаменитых своих современников: Карамзина, митрополита Евгения, академика Остроградского, Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Глинки и др. Им не было до этих людей никакого дела. «Никто не заказывает». Весь ряд скульпторов этой породы замыкает собою Микешин, который, в конце 50-х годов и в начале 60-х, представил на своем «Памятнике 1000-летия России» целую массу русских знаменитостей, но сделал это так поверхностно, индиферентно, с таким подражанием памятнику Фридриху II — Рауха, и вместе с таким подражанием новейшим итальянским и французским монументам подобного же рода, что его создание не играет никакой роли в истории нашей скульптуры. Из всех заказных официальных монументов все-таки наиболее отличаются (сравнительно говоря) статуи Николая I и Крылова, вылепленные бароном Клодтом. Странное дело: этот художник был собственно только скульптор для изображения лошадей, которых он изучал со страстью и лепил с мастерством всю свою жизнь: но ему заказали делать монументы —

он их и делал. И что же? Оказалось, что он исполнил свою задачу совершеннее и талантливее, чем исполняли свою «настоящие скульпторы». Столько он вложил истинной характеристики, простоты и даровитости в обе свои фигуры.

С середины XIX столетия все изменилось. Вдруг выдвинулась, нежданно-негаданно, на первый план русская скульптурная школа и очень скоро приобрела симпатии всей Европы. Эта школа обязана была своим нарождением и ростом тому самому великому интеллектуальному движению, которое началось в России тотчас после Крымской кампании и переродило от самых корней все русское общество. В литературе и искусстве явилось совершенно новое энергическое направление, искавшее света и правды, и оно вдруг одушевило также и нашу скульптуру. Выступила на сцену новая порода скульпторов, смевших думать и чувствовать по собственному расположению, без приказа и указа, желавших выразить что-то свое и не справляющееся с примерами европейских наших коренных «бар».

Первым выступил Каменский. Он в состоя-

нии был думать по-новому, по-своему, и у него был талант, но талант еще очень маленький, так что он сверкнул светлой, но жиденькой струйкой, да скоро и ушел куда-то под землю, спрятался от всех глаз. Мил был его «Мальчик-скульптор» (1866) — русский деревенский мальчик, лепящий птичку, и вся русская публика обрадовалась, как неожиданной находке; скоро потом (1868) Каменский вылепил «Молодую вдову с ребенком на коленках» — и наша публика еще более обрадовалась: в новой статуйке было еще более простоты, выражения, чувства, талантливости. Обе скульптуры были нечто совсем другое, чем статуи подобного же рода прежних наших художников, например, «Мальчик с птичкою» и «Мальчик, просящий милостыню», Пименова. Задачи были, на вид, как будто одни и те же, художественное мастерство было на стороне Пименова, даже гораздо больше, но создания Пименова нечто совсем итальянское, римско-скульптурное, лжеантичное и условное, даже вопреки натуре (мальчики все нагие!), у Каменского — нынешние, живые. Но скоро потом все движе-

ние вперед у него кончилось. Третья скульптура Каменского «Первый шаг» (1869) явилась первым шагом его художества вниз. Уменья не накоплялось более прежнего, оно было недостаточно; он уже только «сочинял», а сочинение это было слабо. Вдобавок ко всему, Каменский вздумал пуститься в аллегории: перед нами не простой ребенок, не простая мать, а сама Россия, которой слабые, первые шаги направляет мать — Европа.

Следовавший за юным Каменским художник проявил, наконец, всю мощь русской новой скульптуры. Это был — Антокольский. Его учителем был Пименов, но ученик пошел по своей собственной дороге. Первый период его творчества посвящен был выражению еврейства: еврейских личностей, еврейских сцен, еврейского чувства. Сюда принадлежали, во-первых, его: «Еврей-портной», «Еврей скупой», горельефы: первый — из дерева, второй — из дерева и слоновой кости. Это были вещицы, по размерам довольно маленькие, но в них было столько жизни и жизненной правды, выразительности и движения, столько они были непохожи на всю прежнюю на-

шу скульптуру, что Академия, как ни была академична, а поняла, раскусила и дала еврейскому талантливому юноше, вопреки обычным преданиям и вкусам, серебряную медаль тотчас же, за первую же его вещицу. Скоро потом Антокольский задумал две другие, еще гораздо более важные вещи на еврейские сюжеты: «Спор о талмуде» — группа, «Нападение инквизиции на евреев» — уже целая большая скульптурная картина. То, чем тут Антокольский задавался, взяло такую ноту, о какой никто до тех пор не думал в Европе. В «Споре о талмуде» выражен был своеобразный характер евреев-начетчиков, их упрямое стремление к букве своего верования, их несколько ограниченное, вследствие долгих столетий гонения, понимание своего верования; в «Инквизиции» (1870) — одна из ужасающих, варварских сцен вечного преследования отупевшими современниками. Оба эти создания были полны, в скульптурных эскизах автора, глубокой драматичности, поразительной правды, жизни. К несчастью, Антокольский никогда не собрался, по-настоящему, в надлежащем размере и виде выполнить

ни «Спор о талмуде», ни свою «Инквизицию». Это была ошибка с его стороны, и великий проигрыш — для всех художественных публик. Своими пробами Антокольский указал на законность, возможность и необходимость национальных сюжетов — еврейских, с другой стороны, — на законность, возможность и необходимость больших, обширных, картинных, правдиво-жизненных сцен в виде перспективных горельефов, в замену тянущихся длинной условной лентой барельефов. Ему бы только продолжать в этом новом своеобразном, самостоятельном роде, — но он не решился, не посмел, не захотел и перервал драгоценную нитку в самом начале. Это была великая, невознаградимая ошибка. Спустя 13 лет, в 1883 году, талантливый француз Далу посмел, решился на подобное же дело, и в своей сцене из французской революции (Мирабо в народном собрании дает гордый ответ посланному Людовика XVI) осуществил именно ту самую задачу, за которую в 1870 году взялся и которую не доделал Антокольский. Он в этом отнял славу нашего скульптора. Наказание за робость и нерешительность. Впрочем,

все-таки надо сказать: если уже и смелый, огненный француз всего один раз решился выполнить смелую мысль, а потом тоже от нее отступился и никогда более к ней не возвращался, а делал все только обычные традиционные «статуи», то чего же взыскивать с других, менее смелых европейцев!

Но оставляя в стороне эту крупную ошибку Антокольского, надо отдать ему ту справедливость, что он много, неизмеримо много сделал для русской скульптуры. Он выступил настоящим ее создателем, родоначальником русской скульптуры. Его полная драматизма и страстности статуя «Иван Грозный» признана была за великое создание не только у нас, но и во всей Европе, была издана и с вооду-шевлением описана во множестве европейских и американских журналов и помещена в Лондоне, в Кенсингтонском всемирном музее скульптуры. До Антокольского ни одна русская статуя не появлялась в европейских музеях.

Начиная с 1871 года у Антокольского пошел ряд крупных — по задачам, высокозамечательных — по выражению, скульптурных

созданий, с великим уважением и симпатией оцененных как у нас, так и у других народов. Статуи: «Петр Великий» (1872), «Ярослав Мудрый» верхом, «Иван III» верхом (1872), статуи для проектированного памятника Пушкину (1875): «Борис Годунов», «Пимен», «Мазепа», «Пугачев», «Татьяна» и др.; «Летописец Нестор» (1892), «Ермак» (1892) — все статуи с историческими русскими сюжетами; «Христос» (1874), «Сократ» (1876), «Спиноза» (1882) — статуи с иноземными сюжетами; «Княжна Оболенская у своей гробницы» (1875) и «Поляков» — портретные статуи; наконец, несколько идеальных, мало удавшихся сюжетов: «Мефистофель» (1877), «Офелия» (1889) и др., сверх того множество прекрасных бюстов-портретов. Критик лондонской газеты «Times» высказал, в 1882 году, по поводу русской выставки в Париже, что «надо надеяться, французские скульпторы (считаемые первыми в Европе) будут учиться на творениях Антокольского и узнают, как громадно вдохновение, полученное из искреннего изучения живой натуры…»

Антокольский не имел ни последователей,

ни учеников в России. Русские скульпторы вяло продолжали прежние предания и работы. Что-нибудь живое, принадлежащее действительности, по сюжету и подробностям, являлось редким исключением. В 70-х годах можно назвать: этюд «Еврея» (Лаверецкого); «Резвушку» (Чижова) — красивенькая девочка, боязливо переходящая по бревешку через ручей, «Любовь» (Беклемишева) — прекрасный, полный сердечности и чувства, любовный дуэт молодого крестьянского парня и молодой крестьянской девушки; его же, бюст-горельеф живописца Шишкина; милые, правдивые и грациозные сценки из детской жизни Гинцбурга: мальчик-музыкант (он щиплет веревочку, натянутую от рта); торжествующий мальчик с игрушечной звездой на груди; мальчики в бане; мальчики в школе; мальчик, испуганный сказочкой, рассказанной ему матерью; ребенок, у которого мать вынимает занозу из пальца; его же: бюсты Льва Толстого, Спасовича, Вл. Соловьева, и статуэтки: В. В. Верещагина, Льва Толстого, Рубинштейна, Римского-Корсакова, Репина, Менделеева, Пыпина, Кондакова, В. В. Стасова и

др. — все это вещи очень ценные и замечательные по талантливости.

В самое последнее время довольно значительную известность получил у нас (а на всемирной парижской выставке 1900 года — ив Европе) — князь Трубецкой. Но он не имеет для русской школы никакого особенного интереса: ни интереса самостоятельности, ни интереса национальности. Он совершенный итальянец. Его художественный характер — нечто общеевропейское. Без сомнения, он не лишен таланта, но талант его нынешний итальянский, внешний. Он импрессионист по преимуществу, и лучшая сторона его, это — схватывание внешней живописности, некоторое изящество. За пределы этого он итти не может. Творчества, художественной фантазии — у него вовсе нет. Никакая серьезная задача создания ему не годится и недоступна. Всего лучше ему удаются изображения с натуры: лошади, собаки и коровы. Лучшее произведение его до сих пор: «Московский извозчик, с бедными санями и изможденной лошадью», «Самоед с собаками и оленем». Человеческие фигуры выходят у него гораздо слабее.

Они обыкновенно у него вычурны, манерны и ненатуральны. Притом же он лепит свои статуи, совершенно не заботясь о внутреннем содержании, о душевном мире и характере данного лица: по его собственному признанию, он лепил, еще в Италии, на конкурс, статую Данта, никогда не читавши ни единой строки этого великого автора; статуи и бюсты Льва Толстого, никогда не читавши ни единой строки Льва Толстого. Его портреты — мало похожи, часто безобразны, а главное — довольно плохо вылеплены. Поэтому ему всего менее к лицу быть профессором, преподавателем и руководителем в каких бы то ни было классах (например, как это состоялось в Москве). Он мало сам учился, даже помимо учителей, с натуры.

ЖИВОПИСЬ

23

Судьбы живописи в течение XIX века были совсем другие, чем у скульптуры. Прежде всего поразительным фактом является та быстрота, с которою изменялись, в продолжение этого столетия, понятия и стремления живописцев, а вместе симпатии публики. Такой изменчивости, какая проявлялась тут, не найдешь, мне кажется, ни в каком другом периоде истории. Что прежние люди, бывало, любили и чем восторгались, то любили долго и прочно. Меняли они предметы своего обожания редко; с натугой, с трудом отступались от своих последних фаворитов, лишь с бою, лишь когда сами внешние факты, когда доказательства людей, особенно зрячих, наступали на горло, и нельзя уже было не уступить. Вкусы, моды и художественные аппетиты длились многие-многие годы, иногда многие столетия. В начале средних веков тяжелый, но могучий романский стиль продолжался

несколько столетий; после них величественный, гениальный, стройный готический стиль продолжался тоже несколько столетий; наследник их, стиль Возрождения, с Рафаэлями, Микель-Анджелами, Леонардо да Винчами, продолжался опять-таки несколько столетий; стиль барокко — целое столетие; стиль помпадурский длился целых полстолетия. «Не скоро ели предки наши, не скоро двигались кругом ковши, серебряные чаши с кипящим пивом и вином. Шипела пена по краям, их важно чашники носили и низко кланялись гостям». Но потом стала входить все больше и больше в употребление суетливая спешность, продолжительные величавые главы сменились коротенькими отрывочными параграфчиками, люди стали «есть» свой интеллектуальный корм скорее и торопливее, и никакие чашники не разносили более чаш и низко не кланялись гостям. Неслось все вскачь. Словно занавес перед сценою опускается и потом скоро поднимается, и опять снова опускается. Появлялись быстро одни за другими все новые и новые «веяния». Что было вчера вознесено на щитах, было уже сего-

дня столкнуто с пьедестала и сброшено вниз. Падение и подъемы следовали друг за дружкой, словно низведения с престолов и подъемы на трон западных и восточных римских императоров под нажимом своевольных когорт.

Что же, хорошо или дурно было такое беспрерывное движение и перемена? Было ли оно признаком начинающегося добра или свидетельством нежданно подступившего зла?

Отчего происходила у нашего столетия такая быстрая, в деле искусства, смена впечатлений, вкусов и поклонений? Неужели от ветрености, от легкомыслия, от поверхностного непостоянства? Нет, никогда. Никакое другое столетие не превзойдет наше в способности понимать искусство, любить его и нисходить во все глубины творения. Ни одно из проявлений искусства никогда не осталось незамеченным и неоцененным, ни одно не пропало понапрасну для пытливого глаза современного человека. Но наш век есть истинный наследник своих старших родственников. Он есть истинный внук великого XVII века, он

истинный сын еще более великого XVIII века. Эта могучая родня принесла ему в люльку, на зубок, смелость и независимость мысли, сознание своих интеллектуальных и художественных прав, которые самоучкой сама нашла среди своих грандиозных самораскопок. Прежним поколениям много надо было дядек, тех, что выводили, бывало, «тридцать трех богатырей» из темной волны и вели к волшебным твердыням власти, сил и наслаждений. Нынче каждый стал пробовать служить себе сам и сам нести собственной рукой собственное свое знамя. Новые люди смелыми глазами вглядывались в то, что произведено было прежними поколениями, по-новому восхищались тем, что способно было им нравиться, но смело осуждали то, что оказывалось завянувшим и отупевшим, и требовали нового содержания и новых форм.

В продолжение этой быстрой скачки с новым искусством и с его публикой приключилось немало ошибок, заблуждений, самообманов, неудач, крушений, но гордые храбрецы все двигались вперед, их сила почина не прекращалась — и дело их только росло.

Их беспредельное искание, их несокрушимая вера в будущее торжество дела их, потребность возвеличить средства искусства, расширять и углублять его задачи — составляют именно главную характерность, силу и прелесть искусства нашего времени. В этом оно не только не уступает никакому другому веку, но во многом даже превосходит прежние, несмотря на всю их иногда великость.

На такой век нельзя не любоваться. Нельзя не восторгаться им.

24

Значительнейшими предшественниками живописцев XIX века мне всегда казались два художника с западной окраины Европы: один — англичанин Гогарт, другой — испанец Гойя. В печати я начал высказывать это лет уже сорок тому назад (1862) про первого и лет шестнадцать тому назад (1884) про второго. Оба они были люди такие исключительные, такие особенные и необыкновенные, что их даже долго не хотели признавать настоящими художниками и называли только любителями, дилетантами. Этому нечего дивиться.

Это много раз видано бывало в истории.

У Гогарта и у Гойи самых важных, самых отличительных черт было две. Во-первых, у них в голове не было ни малейшей мысли о каких бы то ни было художественных предках, за которыми надо следовать; во-вторых, они оба ни чуточки не беспокоились специально об искусстве, о красивости и виртуозности своего способа выражения, никогда не учились, да и не хотели учиться в какой-нибудь школе и академии, а наполнены были одним лишь тем, что у них внутри кипело и что им нужно было высказать и выразить. Это были люди, которые, по гениальному слову Льва Толстого, «может быть, и рады были бы не мыслить и не выражать того, что заложено им в душу, но не могут не делать того, к чему влекут их две непреодолимые силы: внутренняя потребность и требование людей». Они родились со способностью к настоящему искусству, все равно как птицы родятся с крыльями, и на этих крыльях они летели к солнцу и свету, которые их манили издалека. Эти два художника были наполнены настоящим чувством жизни, они не могли смотреть

равнодушно на то, что делалось у них в отечестве, они ежились от того, как люди там живут, купаясь в мрачных предрассудках и невежестве; они горько возмущались тем, что их товарищи по отечеству апатично переносили или и сами делали. Правдивою кистью, талантливым карандашом, могучим гравюрным резцом, этими своими «дубинками Петра Великого», они совершили чудеса. Сама святейшая инквизиция поджала хвост и промолчала в Испании, сами лорды и герцоги, а вслед за ними всяческие фарисеи и саддукеи приостановились на минуту в Англии. Бича их обоих слишком многие боялись. И выступили у них на сцену, в картинах и рисунках, всяческие враги народа, его утеснители и развратители, его насильники и преследователи, но тут же выступил и сам народ, тяжко ворочающийся, как в капкане, и вечно одурманенный и одураченный; выступили мужики и бабы, ремесленники, солдаты и дворяне, парадные дамы и погибшие создания, тупые ученые и наивные невежды, странствующие актеры, уличные певицы, полицейские и судьи, иезуиты и придворные, воры и чинов-

ники, сытые и голодные, нищие и богачи, пасторы и альдермены — весь английский и испанский городской и сельский люд. Выступил, одним словом, на сцену опять тот самый настоящий, правдивый люд, который жил и дышал когда-то, за двести лет раньше, у Шекспира и у Сервантеса, а потом отчасти у голландских живописцев, да только был отодвинут в сторону, забыт и замещен фальшивыми, в школе вытверженными героями древнего мира, лжегреками и лжеримлянами. Теперь еще новый раз у правды был на улицы праздник.

Часто в осуждение Гогарту и Гойе указывают на то, что у них почти все искусство было направлено к морали и нравоучению. К несчастью, это правда, и о том можно сожалеть. Но неправда то, будто бы все их творчество было морально отравлено и испорчено. Мораль и нравоучение играют у них лишь второстепенную и никогда не главную, не первую роль. Главная их задача и сила — в нападении, в каре всего гнилого и вредного, в высказании воодушевленного негодования на пошлость, низость и бездушие. Тут они ве-

лики, гениальны, мощны, несравненны.

Но это счастливое состояние искусства продолжалось недолго. Взволнованную еще недавно рябь скоро опять занесло и затянуло, словно круги на воде, когда прошло первое внезапное впечатление от сильно брошенного туда камня, — поверхность опять стала ровная и гладкая, словно с нею ничего не случилось. Помпадурство продолжало манерничать, плясать, приседать и бражничать; для изнеженности того времени не надо было никакого другого искусства, кроме конфетного и цветочного.

Когда выступила на сцену великая французская революция и раздавила гнилой тогдашний мир с амурами, куртизанками и пейзанами, ей тоже было не до правды, красоты, света и истины в искусстве — ей нужны были суровые примеры патриотизма, преданности и самоотречения во имя общего дела. Это все и достигалось художниками того времени посредством больших и малых иллюстраций на сюжеты из Плутарха. Тут еще мало заботы было о самом художестве, творчестве, поэзии. Поучения, полезные примеры,

выдвигание на практическую политическую деятельность, военную и штатскую, — вот в чем состояла вся задача. Художественная сторона исполнения картин была суха, мертва, надута и бесцветна, «Давид изгнал (proscrit) фантазию и грацию», — провозглашают нынче сами французы. Все древние и новые солдаты и генералы тогдашних картин могли служить образцами фальши и ненатуральности в каждом жесте, в каждой позе.

25

Но наступило время Наполеона I. Эта несчастная пора еще менее предыдущей нуждалась в искусстве. Душа и понятия у всех были до того принижены, забиты и исковерканы, что ни о каком разуме и мысли не было уже и речи. Спрос был только на раболепство, на слепое послушание и безумные фанфары ликования. Удивительное было тогда умаление мыслительной способности у всех, удивительная была сила добровольного, покорного мрака! Ничего гогартовского, ни гойевского не было уже более в головах — от прежнего не оставалось ни единого самомалейшего зер-

нышка. Восхищенные рабы-художники своими картинами и статуями целовали пятки общего врага, палача и помрачителя; они немилосердно фальшивили, притворялись своими кистями и резцами. Всего страннее и забавнее было то, что Наполеон, очень хорошо знавший и видавший свои баталии и могший вполне понимать всю ложь, всю выдуманность и фантастичность сражений, написанных его Жерарами, Гро и другими, находил их превосходными и давал за них богатые подачки. И так было не в одном Париже, а тоже и в других городах и государствах. Повсюду возвеличивалось насилие. О народной массе, о ее разнообразных слоях, от высших до низших, о их злосчастной, придавленной жизни не было нигде и помина. Какого тут можно было бы искать искреннего, горячего, вдохновенного, одухотворенного искусства?

Самые невинные, самые «простительные» из художников писали только вялых Хлой, Амуров, Зефиров, Психей (Прюдон, Жироде).

Единственное, что осталось хорошего и достойного от этой постыдной эпохи, — это здоровые, иногда прекрасные портреты. Тот са-

мый Давид, который во времена своего напускного, крикливого республиканства только и способен был, что писать свои кукольно-деревянные картины: «Горациев и Куриациев», «Сабинок», «Присягу в Же-де-Пом» и прочее, а перебежавши потом в ярые наполеонисты, только и умел писать, что небывалого Наполеона, верхом на сумасшедшем картонном коне, и скачущим по вершинам и пропастям альпийским, да наполеоновские парады и коронации, — однакоже, когда на то решался, создавал чудные портреты, полные правды, жизни и характеристики. Таковы, например, изумительно прекрасные портреты папы Пия VII, г-жи Рекамье (молодой и красивой), г-жи Пике (старой, но также красивой), молодого человека в широкополой шляпе и, быть может, всего выше — Марата, убитого в ванне. Тут была и жизненная правда, и характеристика, и красота. Вся школа давидова и все ее наследники тоже проявили настоящую свою талантливость в портретах, как наследие превосходных французских портретистов XVIII века. Конечно, присутствовала иногда в этих портретах манерность и безвкусие (сооб-

разно с понятиями того времени о «приличии» и «достоинстве»), но эти пятна не мешали общему талантливому целому. Прюдон, Жироде, Изабе, Жерар, Гро, Герен и другие, наверное, будут играть роль в истории живописи не своими лжеантичностями, не Аустерлицами, Арколями, Абукирами, Эйлау, не «Чумой в Яффе» — эти картины свидетельствуют только о печальном затмении ума и таланта целой массы талантливых французских живописцев, — а превосходными портретами Наполеона, Жозефины и их братьев и сестер, разных наполеоновских генералов, Марии-Луизы, г-жи Сталь, Гумбольдта, красавицы Рекамье, Кановы, знаменитых вандейцев и других современников. Но большинства этих отличных художественных произведений почти никто тогда не знал; выставок международных еще не было, а что и выставлялось там и сям, имело всего чаще характер официальный, казенный: трубы, барабаны, ура. Портреты скрывались почти всегда в частных домах, сцены же и группы добряка Буальи передавали только внешность и костюм, никогда не чувство, не тип, не выраже-

ние, и притом заражены были условностью и классицизмом: они были вполне поверхностны.

При тогдашнем положении французского искусства, да зараз и всего европейского, того, что рабски тащилось по его следам, можно было думать, что от наполеоновского непроглядного мрака нечего ожидать спасения. И, однакоже, неожиданное случилось, невообразимое осуществилось. Общий враг был столкнут с пьедестала, народы освободились, безумный чад вылетел из всех голов. Искусство опять народилось.

26

Но это искусство было иное против прежнего. Оно целиком забыло своих предшественников, своих настоящих отцов, Гогарта и Гойю, оно взялось за совершенно иные задачи, хотя прежняя, коренная, вовсе не была еще исчерпана и ничуть не устарела. Оно взялось теперь раньше всего за национальность и современность. И это именно потому, что люди очнулись от прежнего бреда. Еще во второй половине XVIII века стала возникать мысль о народности, об уважении и понимании всякою отдельною нациею всех других, о признании и изучении характера, физиономии и творчества каждой из них. Но около начала XIX века эти великие идеи были затемнены и отодвинуты в сторону диким, неслыханным насилием. Все народности были столкнуты и скучены в одну общую толпу, назначенную драться друг с другом. Они все сами себя перезабыли. Но теперь, когда злой циклон улетел прочь, народы опять взглянули сами на себя, и с удесятеренною силой страстно предались воскрешению прежнего

своего образа. Идея национальности, высоко поднятая Гердером и Гете (еще юношей), воскресла и расцвела с могучею силой. Воскресли и расцвели долго позабытые средние века и дали искусству громадную новую палитру красок и громадные новые гаммы выразительности. Выдвинулась также на передний план и идея современности, о которой столько мечтал еще XVIII век, в лице мужественных Лессинга и Дидро — для литературы, неумолимо-правдивого Гогарта, демонически страстного Гойи и даже таких второстепенных талантов, как грациозный, но слезливый и манерный Грёз, как прозаичный, но постоянно стремившийся к натуре Шарден — для живописи.

Движение вперед совершалось не быстро, не торопливо, не стремительно, а лишь медленными шагами и не без ошибок и заблуждений. Но что приобреталось вновь, приобреталось твердо и прочно, и возврата к прежнему уже нигде не было.

Французы обыкновенно считают нынче у себя реформатором и починателем нового периода в живописи художника Жерико. Я ду-

маю, что это неверно. Жерико, мне кажется, можно признать начинателем чего-то нового разве лишь в самом ограниченном объеме. Он родился, без сомнения, со многими замечательными качествами в своей натуре, но в них еще реформаторского не было ровно ничего. Главные черты его художественной физиономии были: страстная любовь к лошадям и изображению их, а затем — стремление представлять в картинах своих какое-нибудь (все равно какое) волнение, стремительность, крайнюю энергию, возбужденность. Далее этого он никуда не пошел, потому что его натура ничего другого не требовала и ни к чему другому не была способна.

Его скачущий верхом «Гусар», его ведущий коня «Кирасир» ничего другого не выразили, кроме прекрасных статей огненного, порывистого коня. Человеческие фигуры везде здесь — совершенно ничтожны. Его не в меру прославленный «Плот с „Медузы“ представляет, конечно, известное бурное одушевление, сумятицу людских групп, кидающихся из стороны в сторону по погибающему среди моря плоту; конечно, в этой картине есть много

жизненной правды, в противоположность академическому холоду, мертвечине и притворству, царствовавшим до тех пор во французских картинах, но все-таки в картине этой нет настоящей натуры и правдивой души: сцена Жерико полна всяческого преувеличения, произвольных выдумок и условности поз, жестов, выражения. Во всем этом нет еще и тени нового правдивого искусства.

Если кто может считаться действительно революционером искусства во Франции, так это Делакруа. Этого художника уже нельзя сравнивать с Жерико по деятельности, по результатам и по влиянию. Натура у этого человека была в сто раз глубже, шире и гибче. На нем надо остановиться с особенным вниманием хотя бы даже по одному тому, как и чем французы (почти все) и немцы (многие) считают нынче своего Делакруа.

Еще не так давно, по поводу всемирной парижской выставки 1900 года, в „Mercure de France“ писали: „Сквозь все века великаны человечества передают друг другу светоч; они один за другим освещают, навсегда, колеблющийся всход толпы, они изливают на нее лю-

бовь, радость, жизнь — Делакруа один из таких великанов...“ Подобное же повторяют десятки и сотни людей давно уже.

Но с этим слишком трудно теперь согласиться. Делакруа был, конечно, во многих отношениях, художник замечательный, заслуживавший уважения и внимания, но выразителем лучших и высших стремлений, к каким только был способен его век, он никогда не был, да и не мог быть по своей натуре. Простительно и даже хорошо было увлекаться им в такой громадной мере его ближайшим современникам, свидетелям той смелости, той энергии, с которою он вдруг устремился на целую массу разнообразных задач, прежде никогда не троганных его полусонными предшественниками; восхитительно было для них видеть, как тридцатилетний молодой их художник жадно хватает сюжеты и из Шекспира, и из Байрона, и из Вальтер Скотта, и из Ариоста, и из Данта, и из Гете, и из Виктора Гюго, и из Торквато Тассо, и из евангелия, и из библии, и из событий и борьбы за свободу современной Греции и Франции, из роскошного, фантастически блещущего красками Во-

стока (с которым он познакомился в Марокко). „Ах, какой несравненный, всеобъемлющий гений!“ — должны были кричать, со слезами на глазах и с фанатизмом в груди, юные романтики, только что затоптавшие в грязь вялый классицизм и деревянную академичность. Как им всем любо было, как они триумфировали и гордо поглядывали по сторонам! Делакруа был для них самый дорогой бриллиант и самый завлекательный живописец. Они совершенно безумно сравнивали его с Виктором Гюго! Но этот, хотя часто преувеличенный, растрепанный, неестественный романтик, но всегда глубок по мысли, правдив по страстному чувству, чуден по мастерству. Они открывали в Делакруа то, что хотели сами, что им мерещилось и что в них самих тогда клокотало: что-то могучее, безмерное, ненасытное, плещущее и захлестывающее, поднимающее до небес, словно у опьянелых. Но вакханалия романтизма давно теперь унеслась в сторону, куда-то вдаль от нынешнего мира. Тогдашней опьянелости нынешний люд не в состоянии уже чувствовать — разве что по преданию и по натяжке. Нынче

уже мудрено видеть „демонические силы“ в созданиях Делакруа, „титанические“ порывы и „колоссальное карабканье на небо“ в его картинах. Создания его представляются теперь чем-то гораздо более ординарным и умеренным, чем казалось когда-то прежде. Ничего похожего на гетевский дух и гетевскую характеристику и поэтичность не находим мы уже теперь в литографиях Делакруа, иллюстрирующих „Фауста“ Гете, хотя сам Гете в конце 20-х и начале 30-х годов XIX века находил, по свидетельству Эккермана, что „никто глубже Делакруа не понял это его создание“. Все тут у Делакруа напыщенно и крикливо. Никакого Гамлета, ни Данта не встречаем мы также у него, а совершенно обыденные фигуры, плохо нарисованные, плохо поставленные, со вполне академическою позою и жестом (чего, при прежнем энтузиазме, не приходилось никому заметить): Медея — неуклюже посаженная, неумело поворотившая голову, нескладно держащая кинжал и детей, и во всем этом и тени нет античного, шекспировского и дантовского духа, так легко и так наскоро приписанного Эжену Делакруа; Дон Жу-

ан — вполне незначителен, даже незаметен в картине; религиозные изображения — борьба Иакова с ангелом, Гелиодор в храме, Христос на Масличной горе и распятие — непростительно банальны, изображены в стиле рококо; „Избиение греков на острове Сцио турками“ — сцена особенно прославленная в свое время, но она не что иное, как очень искусственная, ненатуральная картина во вкусе нашего Брюллова (его предшественника): здесь на первом плане совершенными куклами и манекенами в притворном горе сидят и лежат несколько наряженных греками натурщиков и натурщиц, а какой-то еще натурщик, наряженный турком, тут же совершенно спокойно и удобно, как в манеже, гарцует в уголке на коне. И это-то и есть, будто бы, кровавая, страшная свалка двух народов. Его „Греция, издыхающая в Миссолонги“ — невыносимо сухая аллегория совершенно академического склада старых времен; его картина из жизни современной Франции, „Баррикада“ (1831), не представляет ни единой самомалейшей жизненной черты натуры и современности — все здесь фантазия, выдумка или алле-

гория (и такое-то отчуждение от жизни и правды Мутер ставит ему в заслугу!); его „Аполлон, поражающий змея Пифона“ — сорок седьмая вода на киселе по части подражания беззаботному, дышавшему жизнью, чудному силачу Рубенсу; его „Въезд крестоносцев в Константинополь“ — самая ординарная, ничего не значащая картинка из иллюстрации, представляющая пару людей в латах перед академическим стариком-натурщиком и двумя-тремя банальными, ничтожными фигурами, будто бы изображающими население Константинополя, все это без малейшего характера, без типов, без малейшей натуры. И эти слова: „без натуры“, ничуть не покажутся удивительными, когда вспомнишь, что, по рассказу даже упорнейших панегиристов Делакруа, он „почти все свои картины писал без натуры, без модели“, просто так, на память, как вздумается. Особенно у него всегда плохи, безвкусны и неумелы бывали позы и драпировки, потому что слишком занят он был собственным сочинительством и слишком веровал в то, что у него появлялось в голове.

Но у этого самого Делакруа есть одна сто-

рона, где он выказался и значительным, и крупным художником, и наиважнейшим революционером, и починателем. Это — сторона колорита и красок. В этом он был истинно одарен и богато одарен, в этом состояло главное его призвание, и в этом отношении он принес великие дары не только своей родине, Франции, но и всей Европе, всему миру. Он явился на сцену художества с великим чувством правдивого, истинного, жизненного, поэтичного и блестящего колорита. Он воспитал это свое врожденное здоровое чувство на превосходных, правдивых созданиях старых и новых англичан, Рейнольдса, Гейнсборо, Констэбля и даже Лоренса, и еще того более, на чудных, в этом же самом отношении, великих картинах фламандца Рубенса и венецианца Паоло Веронезе. Он воскресил ту пленительную колоритную внешность, то чувство горячего света и дышащей жизни, которые совсем были забыты и выброшены из их картин художниками предыдущего периода, свирепыми поклонниками лжеклассицизма и перенесения гипсовых скульптур в изображение жизни. Это воскрешение колорита в

европейской жизни — великая реформаторская заслуга Делакруа.

Но, мне кажется, ничто не может быть удивительнее того факта, как у французов укладываются в голове и понятия, и вкусы самые противоположные. Делакруа был, по понятиям громадной массы своих соотечественников, гений, безграничный, несоизмеримый, представитель и водворитель правды, глубины, естественности, натуры. Прекрасно. Но это ничуть не мешает у них тому, чтоб рядом признавались гениальными, и великими, и апостолами правды художники самые противоположные правде, натуре, естественности. И все это единственно оттого, что у французов беспредельно живучи однажды принятые авторитеты и предрассудки, так что лишь очень поздно и после бесконечного числа ошибок и боев эти авторитеты способны сходить со сцены. Так, например, даже и до настоящей минуты целые толпы людей веруют во Франции в Энгра, Ораса Берне, Фландрена и разных других подобных же художников. Казалось бы, должны непременно исключать один другого, Орас Берне, полный

лжепатриотизма, фанфаронства и хвастливости, изображающий французского солдата верхом совершенства и добродетели, а войну — какой-то милой, галантерейной, изящной забавой, этот Орас Берне со своими казарменно-разухабистыми картинами, прозаик и сухарь — и Делакруа, всю жизнь серьезно, искренно и идеально относившийся к своему художественному делу. Но этого не случилось. Французы (а за ними едва ли не вся Европа) считали Ораса Берне одним из высочайших художников в мире; они говорили, что у него „такое постижение жизни и движения, которое может считаться истинным чудом“, что он в разных частях искусства „уступает то Гро, то Жерару, то Энгру, то Жерико, то Шарле и т. д., но в общем превосходит их всех“ и приходится как раз по среднему темпераменту и потребности Франции, пишет чисто по-французски, оттого и торжествует; сделал же он пятьсот рисунков для иллюстрирования деяний Наполеона I, а восхитившись Алжиром, его нравами и жителями, он перерядил всю библию и евангелие в сцены бедуинской жизни. Следствием всего этого было то, что в

Версальском музее были отведены чуть не целые версты на помещение его картин из французских походов (Смала, Константина, Жемапп), заплачены были многие сотни тысяч франков за его военные резни и его же легкомысленные, лореточные маскарады из священной истории, и, наконец, он был назначен директором французской Академии в Риме! Казалось бы, кто меньше его был годен на то, чтобы учить других искусству! Но французы-современники словно изо всех сил старались оправдать слова Делакруа, сказавшего однажды: „У французов никогда не бывало вкуса ни к музыке, ни к живописи. Они только и любят, что живопись жеманную или кокетливую…“ У Ораса Берне было полное отсутствие правды — и это нравилось.

Другая кокетливость, но смешанная с жеманством, была у Фландрена. Он написал (в церквах St.-Vincent-de-Paul и St.-Germain-des-Près) целые полки изящных святых, мистических мучеников и мучениц, блаженных и ангелов, в подражание старым итальянцам, новым немцам-ханжам и новейшим французским миловидным лореткам — и он тогда

был признан — с превеликим восторгом — высоким выразителем современной религиозности и изящной святости, опять-таки в одно и то же время и рядом с Делакруа. Даже мало того: знаменитый у французов Теофиль Готье называл его „процессии“ — „современными Панатениями“, т. е. чем-то равным знаменитому сквозь все века фризу Парфенона. Чему тут удивляться, коль скоро даже такой живописец кукол в картинных костюмах римских и неаполитанских крестьян, как Леопольд Робер, тоже очень долго считался истинным талантом и изобразителем „народа“, — коль скоро даже такое ничтожество, такой жалкий и сентиментальный маньерист, как Ари Шеффер (презираемый Эженом Делакруа и ненавистный для него) долго носил у французов имя „живописца душ“!

Все эти падения, все эти забывания со стороны последующих поколений — законны и справедливы. Один только факт является совершенным беззаконием и высшею несправедливостью. Это отношение французов к Полю Деларошу. Вначале этот художник был безмерно прославлен и признан гением но-

вых времен, его имя гремело на всю Европу, но с середины XIX века его слава потерпела крушение. Его нынче, можно сказать, вовсе не хотят больше знать. Его признают живописцем „мелодраматическим“, с настроением и картинами „мещанскими“, буржуазными. Он стал казаться слишком правильным, ограниченным, холодно-расчетливым, только ищущим эффектов. Между тем Деларош, при всех многочисленных недостатках своих — посредственном колорите, почти всегдашнем отсутствии „страстности“ и „горячности“, наконец, несмотря на причесанность и прилизанность многих лиц, фигур, целых сцен в своих картинах, обладал таким качеством, которого не было у других его товарищей: это — историческим духом общего, историческим постижением событий и людей, выводимых им на сцену. Выбор сюжета, характеристика времени, психологическое выражение, впечатление местности, внешнего антуража так верны и метки в лучших его созданиях, так глубоко реальны и правдивы у него, что не могут итти ни в какое сравнение с капризами и выдумками Делакруа. Сличите

полные банальностей, хотя очень колоритно написанные аллегорические громадные фрески этого последнего в Люксембурге и Бурбонском дворце, и их часто совершенно плохой рисунок, его Аполлонов с Пифонами, его „Гелиодор“ рококо — с полным истории и характеристики „Hemisycle“ ем Делароша, с этой историей живописи в лицах (осужденными самым комическим манером у Мутера и у французов, которых он повторяет, — во имя того, что тут нет „праздничного“, „торжественного впечатления“, или еще за то, что „портреты здесь — хорошо изучены, но ничего не выражают“), сличите его глубоко верно представленного „Кромвеля“ и другие крупные вещи, а затем многие крупные по мысли, по творчеству и иногда даже по выполнению создания товарищей, учеников и последователей Делароша, особливо всего более Жан-Поля Лоранса, — и вы увидите, какая разница между настоящим, серьезным, историческим, посвященным живой действительности искусством и безалаберными выдумками и воздушными идеальностями их антагониста.

Между созданиями Лоранса, всего чаще

посвященными трагическим, мрачным сюжетам из средних веков и XV–XVI столетий, с их монахами, королями, инквизициями, допросами, проклятиями, застенками и дыбами, особенно великую роль играют его чудесные иллюстрации к истории „Меровингов“; из новых времен, глубокою историчностью и характеристикою наполнены его картины из эпохи конца XVIII века: „Убитый генерал Марсо“ и „Девочка Боншан перед революционным трибуналом“. Эта последняя сцена дышит и милою наивностью, и грозной трагичностью.

В начале 80-х годов появилась картина Рошгросса: „Андромаха“, обещавшая в ее авторе значительного и истинного исторического живописца: так оригинально, верно и ново взята была им правдивая нота древней, гомеровской Греции, изящной и прекрасной, но еще дикой и варварской, словно тут захолустные народы из глубин Африки: и в самой троянке Андромахе, вопящей в отчаянии при виде того, как свирепые дикари хотят размозжить о камни голову ее крошечного сына Астианакса, и в страшных вооруженных ди-

карях, греках вокруг нее ничего уже нет всего того условного и выдуманного, что прежде бывало в картинах на греческие сюжеты (например, у Флаксмана): нынче у Рошгросса была выставлена неумытная историческая грозная правда. Но истинность представления проявилась у Рошгросса в одной единственно этой только картине (1883); все, что он писал потом, „Сцена времен крестьянских войн, жакерии“ (1885), „Навуходоносор“ (1886), „Саломея перед Иродом“ (1887), „Гибель Вавилона“ (1891), „Грабеж римской виллы гуннами“ (1893), „Убийство императора Геты“ (1899) — опять по-старинному напыщенно, лживо, фальшиво, и, наконец, Рошгросс дошел до такой пошлой академичности и аллегории старинного покроя, как „Погоня за счастьем“ — пирамида из людей, и „Пение муз пробуждает душу человеческую“ (1898). Тут от прежнего Рошгросса не осталось и дребезгов.

Наконец, я упомяну здесь в числе „исторических живописцев“ также еще двух: Мейсонье и Невилля. Я очень хорошо знаю, что их обыкновенно относят в отдел „военных живописцев“, баталистов. Но я такого деления и

подразделения не признаю: я его считаю совершенно ложным и напрасным. Не считают же Джулио-Романо, Микель-Анджело, Леонардо да Винчи или Рубенса — баталистами, военными живописцами, оттого, что у них бывали изображения сражения. Так и в новое время таких живописцев совершенно справедливо и разумно считать „историческими“, и их картины — тоже „историческими“. Оба художника писали свои сцены из военного времени с такою преданностью, с таким увлечением, с такой любовью и исканием правды, с такою современностью, которые не имеют ничего общего с холодом, мертвенностью, сушью и формалистикой настоящих „баталистов“, таких, например, как Орас Берне, Ивон, Детайль и другие. В свои военные картины (хотя бы даже и прославляющие с восторгом и упоением дух зловредных Наполеонов, I и III) Мейсонье внес ту самую истинность сцены, характеров и бесконечных подробностей обстановки, которыми отличились, раньше того, в течение 40-х, 50-х и 60-х годов, его мастерские фигурки XVII и XVIII века, в стиле и манере старых голландцев, а Невилль с боль-

шим талантом воссоздал все то здоровое чувство жизни, ту правду и реализм, которыми дышала Франция времени великого трагического 1870 года. И потому картины этих двух живописцев занимают очень значительную страницу в истории французской живописи второй половины XIX века. Их многочисленные подражатели только повторяли в разжиженном виде их бодрую и самостоятельную ноту. Нельзя, однакоже, не обратить внимания на ту странность, что Мейсонье никогда не написал ни одну женщину во всех своих картинах.

К периоду романтизма, историчности ложной и истинной, аллегории и начинающегося реализма относятся еще трое французских художников, представляющих собою фигуры довольно характеристичные. Это Гюстав Доре, Вида и Тиссо, Это были люди вполне разнородные, противоположные друг другу в своих вкусах и стремлениях и, однакоже, в ином вполне сходившиеся. Все они были рисовальщики-иллюстраторы, обращавшиеся в своем беспокойном, неугомонном творчестве к множеству задач, но главным образом к

ветхому завету и евангелию. Ни для того, ни для другого у них не было ни малейшего понимания, наклонности и настроения, и потому бесчисленные иллюстрации их на эти сюжеты, не взирая на всю их моду и славу, не заключают в себе ничего истинного, прочного, вековечного и нужного для зрителя. Фантастичность, разнообразие, выдумывательная способность, иногда даже замечательная живописность пейзажей, служащих фонами для библейских иллюстраций Доре, свидетельствуют только о богатом и легком воображении этого художника; главные же действующие лица этих сцен всегда отличаются академичностью и отсутствием психологии, чего не может, конечно, скрыть никакая живописность и даже верность древних ориентальных костюмов; вся архитектура — выдуманная и небывалая; „сверхъестественные явления“ — банальны. У Вида много изучения Востока со стороны этнографии, типов, пейзажа, немало живописности и реализма в подробностях, но почти полное отсутствие творчества. Тиссо, долгое время посвящавший себя изображению современной „английской жиз-

ни“, вдруг перешел к иллюстрациям евангелия. Он провел много лет в Палестине и вообще на Востоке, изучая все еврейское, арабское и коптское, что только до сих пор есть налицо, и приобрел по этой части громадные сведения и материалы, но в своих иллюстрациях к евангелию представил много интересных и любопытных деталей, вместе с доказательствами полной неспособности представлять Христа, апостолов, ангелов, все религиозное и религиозно-историческое. Иллюстрации Доре к Данту страдают теми же недостатками, что его библейские, иллюстрации к „Дон Кихоту“ — не передают ни героя гениального романа, ни древней Испании XVII века.

Эпоха Делакруа и Деларош процветала, главным образом, в течение 30-х и 40-х годов. Она почти постоянно и всего более, всего чаще занималась прошедшим и именно прошедшим средних веков и ближайших их последователей, XV, XVI и XVII столетий. Но с середины и конца 40-х годов началось новое движение, которое уже мало и редко интересовалось старым временем и посвятило все свои силы и таланты изображению настояще-

го времени и действительности. Тот период прозвали (довольно произвольно, безрезонно и несправедливо) — „романтическим“, а этот (совершенно справедливо и верно) — „реалистическим“. Вся новая наука, все новое умственное настроение Европы были „реалистичны“, желали стоять на прочной, гранитной, несокрушимой почве действительности, опыта, увиденного собственными глазами, услышанного собственными ушами, — искусство, по крайней мере сильнейшее его проявление, живопись, точно так же увлекалось этою задачею и пошло по новой дороге.

И эта новая дорога стала существенною потребностью как для изображения природы и ее жизни, так и для изображения человека и его жизни. Появился новый современный пейзаж, новый современный портрет, новая картина современной жизни.

И во всех этих сферах постоянно повторялся один и тот же факт: первую ноту брал, первый тон задавал английский художник; вторую, третью, сотую — французский. Почти то же самое было еще раньше, постоянно в науке, вообще в истории, философии, естество-

знании и т. д. Кто в XIX столетии раньше всех почувствовал потребность представлять природу в ее настоящем виде, физиономии, линиях, красках, впечатлениях? Англичане Кром, Констэбль и их доблестные товарищи. Англичанам еще в XVII и XVIII веках стали тошны прилизанные, вылощенные, фальшивые, искусственные сады старых итальянцев и Людовика XIV, — они посмотрели на них с презрением и состроили новые, свои, английские, где соблюдалась и чествовалась вся неправильность, вся неприготовленность, вся случайность действительной природы. Эти самые элементы правды понадобились скоро потом англичанам-художникам тоже и в их пейзажах. Констэбль говорил: „Я никогда не встречал в природе тех сцен, которые вдохновляли пейзажи англичанина Вильсона и француза Клода Лоррена. Я рожден на то, чтобы писать мое собственное отечество, мою дорогую Англию...“ Сначала он подражал манере других мастеров, а тут принялся за свою собственную и не хотел никого и ничего слушаться, кроме внушений собственного вкуса. Даровитые французы 20-х годов, Жерико, Де-

лакруа и другие, так были поражены и пленены этою новостью в искусстве, с которою познакомились сначала на английской выставке в Париже 1824 года, а потом и в Лондоне, что стали повторять ее у себя дома, в своих эскизах и картинах, а потом понемногу начали применять английскую правду к таким созданиям, которые были вовсе не пейзажи. Делакруа сам любил рассказывать о том, как он написал свою знаменитую картину „Избиение на острове Сцио“ прямо под впечатлением пейзажей Констэбля и других английских картин.

27

К 30-м годам подросло во Франции новое поколение пейзажистов, которое дышало уже совершенно новым воздухом и шло в новую, свою собственную дорогу. Эти люди вначале не сознавали хорошенько всей ширины своей задачи, так что старейший между ними по годам, Коро, родившийся еще в конце XVIII столетия (в 1796 году), вначале все писал классические картины в классических формах: виды «Колизея», «Нарни», «Римской Кампаньи», «Берегов Адриатического моря», «Агарь в пустыне», «Диана в купальне», «Силен в лесу» и т. д.; он стал переходить к настоящему выражению самого себя и своей реалистической натуры только уже в тридцатилетнем своем возрасте, набравшись храбрости и уверенности от Теодора Руссо и от Дюпре, более смелых, более самостоятельных по характеру, более уверенных в себе, в своих задачах и в своем деле. Руссо (родившийся в 1812 году) еще двадцатилетним юношей принялся писать смело, дерзко, но можно сказать, бессознательно, природу так, как ее видел и лю-

бил; Дюпре (родившийся в 1811 году) тоже еще двадцатилетним юношей принялся делать то же самое, по-своему; их обоих жюри старых французских академистов долго не хотело признавать и упорно, аккуратно, всякий год, тщательно не пускало на выставку, но они, хотя и круглые бедняки и полнейшие неудачники, не слушались, ничего знать не хотели и продолжали свое. Они, как англичане Кром и Констэбль, хотели писать пейзажи своей родины — Франции. И тут-то к ним примкнул Коро, и точно так же, как они, пустился в новую дорогу. Мало-помалу присоединились к этому маленькому батальону еще другие молодые художники, и образовалась новая школа французских пейзажистов-реалистов, тех, что не выдумывали, не «сочиняли» более пейзажей, а творили с натуры, ничего не аранжировали, ничего не украшали и не подслащали, а передавали истинные формы природы, природы отечественной, французской, а вместе истинные свои собственные душевные впечатления. Их назвали «барбизонцами», потому что почти все они провели много часов, дней и годов

своей жизни в деревушке Барбизон, около Фонтенебло, в его великолепном лесу, наблюдая и изучая природу и простирая иногда свои экскурсии также и на другие живописнейшие местности северной и средней Франции. К началу 40-х годов они пересилили и критиков, и академиков, переломили и публику, и сделались всесветною знаменитостью. Их знамя было такое: правда, национальность и лишь действительно виденное, ничего выдуманного, ничего сочиненного. (Измены правде бывали у них редки, разве что у Коро.) При этом у каждого из них был специальный характер. Главными починателями были Руссо и Коро. Предшественник их, Гюэ, был истинно самостоятельный починатель, даже вовсе не знавший и не видавший ни единой картины Констэбля, но его упрекают в некоторой напыщенности, театральности и приготовленности, а также тяжеловесности исполнения. Самая знаменитая его картина из позднего времени — «Наводнение в Сен-Клу», 1855 года. Но самым главным, даже и между этими тремя, являлся Руссо. Никто не был самостоятельнее и самобытнее его в

своем деле, никто упорнее и неуклоннее не был страстно влюблен в свои задачи. Дюпре был могуч скорее своим колоритом, чем своими формами, порывы пейзажных эффектов скорее направлены были у него к «живописному», чем к грандиозному и поразительному, и он чаще любил останавливаться на прелестных сценах живописной дороги, живописной песчаной ланды (пустыни) в Пикардии, красивого стоячего болота в Солоньи, на возвращающемся мирном стаде, на милой овчарке, чем на чем-то величавом, могучем и сильном. Коро был тоже художник замечательный, много чудесного сделавший на своем веку. Правду говаривали про него даже те, которые, как Шампье, признавали, что он взял ноту, совершенно «единственную» в истории искусства. Он всегда особенно любил (как наш впоследствии Левитан) изображение вечерних сумерек и утренней зари и денницы, все, что мягко и нежно, что деликатно и колоритно-привлекательно, что по-женски поэтично, но разве это худо, разве это маловажно? У Коро изобретательности было очень мало. У него не было энергии, реши-

тельности, и оттого-то он долго сам себя не сознавал и не решался прямо пойти в пейзажисты, а писал «Силенов», «Диан», «Бегство в Египет», «Агарей», «Крещение», каких-то «Демокритов», наконец перспективы соборoз и множество других вовсе негодных для него задач. Впоследствии, став на свои собственные ноги, он никогда не отличался богатством и неожиданностью сюжетов: у него темами почти постоянно служили одни и те же уголки природы, только он бесконечно варьировал их и наполнял все новыми и новыми завлекательными художественными подробностями. Он взял ноту совершенно единственную в истории искусства, говорит про него Шампье, но к этому надо прибавить, что, в противоположность Теодору Руссо, многое из виденного в данном пейзаже он не доделывал, иногда многое выпускал, ради красивости, вовсе вон, а это в наше время непростительно. Товарищи, друзья, современники починателя Руссо, сверкающий Диаз, мягкий Добиньи, Тройон, Милле, Курбе и др., были также высокоталантливые пейзажисты и много способствовали осуществлению прав-

ды и реализма во французском пейзаже (последние двое, впрочем, еще важнее в изображении жизни французского простонародья — поэтому о них речь еще впереди).

Но при всем глубоком уважении к трудам этих талантливых людей, а также их последователей в остальной Европе, в настоящее время стоит на очереди вот какой новый вопрос. Должен ли и может ли пейзаж и в будущем времени итти по прежней, расширенной и прославленной ими дороге? Не следует ли ожидать для него какой-то другой будущности, совершенно отличной от нынешнего его положения? Я думаю, что «да, нужно».

Во всех историях искусства заявлен тот факт, что в XVII столетии совершилось главное развитие пейзажной живописи и состояло оно в том, что пейзаж получил полную самостоятельность, отдельное бытие, вне связи с историческою, религиозною или жанровою живописью, и что именно в этом заключается одна из главнейших слав новейших периодов живописи.

Этот факт и это соображение приняты повсюду за аксиому. Но справедлива ли она, эта

аксиома, и должна ли она считаться для нас законом?

Совершенно несомненно то, что в течение трех последних столетий пейзаж получил в Европе точь-в-точь такое же самостоятельное значение, как «портрет», но что справедливо и законно для портрета, не непременным еще образом справедливо и законно для пейзажа. Вполне возможно и должно восхищаться, наравне с портретом человека, и портретом природы. Человек есть существо, одаренное не только внешней красотой, но еще и тем, что выше красоты: мыслью, волей, чувством, ощущением и, как результат всего этого, намерением, делом, действием, созданием. Он способен налагать свою власть и мысль не только на всю природу, но и на самого себя и на своих товарищей по существованию. От этого портрет его дорог, как выражение не только его внешности, но и громадного нравственного и интеллектуального его мира. Каково же отличие такого портрета от того портрета, который выражает собою только красоты и аспекты природы, не свободной, а связанной по рукам и по ногам, невольной,

вечно подчиненной, не чувствующей, не думающей, бессознательной и не способной действовать? Ее красоты и нечаянные сочетания могут доставлять, без сомнения, много и разнообразнейшего наслаждения человеку, но она сама тут не при чем, она здесь не виновата ни душой, ни телом, она ничего этого не слышит и не видит, не чувствует и не понимает. Что за интерес может представлять уже не то что «спящая», но даже более того, «мертвая», застывшая красавица (буде она и в самом деле «красавица»)? Поэтому-то природа и есть только арена человеческой жизни, театр, подмостки, сцена, со множеством декораций, иногда прелестных и грациозных, иногда страшных и грозных иногда мирных и приязненных, утешительных и воодушевляющих, иногда жестоких, мучительных и страшно гнетущих, но все же только сцена. Представьте себе, сколько впечатлений глубоких, даже иной раз ужасных, устрашающих, может произвести какая-нибудь самая невинная, обыкновенная комната, зала, церковь — ночью, во мраке, в уединении. Бог весть, какие образы, фантазии, беспорядочные мечта-

ния и настроения могут притти на человека в этой комнате, зале, церкви. Но она-то сама, эта комната, зала, церковь, ровно ни в чем не повинна, ни единой черточкой всего своего состава не причастна. Во всем повинны и причастны тут только расстроенные, болезненно напряженные нервы зрителя, его фантазии, его искусственные, его лживые представления. Но придет утро, блеснет солнце (а иной раз, раньше всякого солнца, засветится даже только свеча), и все ужасы, фантасмагории, страхи и пугала «яко дым исчезнут». Настоящей действительности никакой тут и в помине не было. Так точно эти же церковь, комната при другом, не болезненном, расположении зрителя способны внести в его душу представления мирные, кроткие, сладкие, восхитительные, прелестные и обаятельные, — опять-таки оставаясь сами ни в чем не повинными, ни в чем не участвуя и ни на единую йоту не изменяясь. Не то ли же самое происходит с человеком среди картин природы? Ему чудятся высокие представления о вечности, о «матери-природе», о ее благодетельности и участии в нашей жизни, о душе,

о чудных небесах или злом аде, о всяческих сверхъестественных образах и событиях, сцены прошлого, прожитого, мечты о будущем, светлом или грозном, громадном, иногда бесконечно обширном и глубоком, и все-таки тут ничего другого нет, кроме — по чудному выражению Лермонтова — «пленной мысли раздраженья». Сама природа ни в чем тут не повинна и не причастна и хладнокровно, безучастно и апатично продолжает свою мертвую, ничем ненарушимую механическую жизнь. Для того чтобы переиспытать все эти галлюцинации, все эти обманы чувства, все эти фаты-морганы душевные в виду природы, надо принадлежать не к простому, здоровому, естественному человечеству, а прежде всего к человечеству дрессированному, на известный фасон отпрепарированному искусственною цивилизацией. И все это посредством тысячи разнообразных фактов, неизвестных простому, естественному, не перепорченному искусственностью человеку и народу. Красота и прелесть природы (где они есть) всегда останутся доступны и дороги нашей натуре. Пусть они нас радуют, восхища-

ют и счастливят, но да не морочат нас при этом. капризы и выдумки нашего воображения, со всеми их небылицами и фалыпами, да не отравляют нашего чувства романтические истерики, да не раздражают они нашу жизнь, да не делают из нас слепых, больных, близоруких рабов.

Нет, какое же сравнение возможно еще между всеми этими декорациями — и портретом, изображающим самого человека и его жизнь, душу, мысль, сознание, склад, физиономию, — человека живого, действующего, то счастливого, то несчастного, то повелевающего громами и молниями, творящего и создающего, то ничтожного и глупого, то любящего, то ненавидящего? Мне кажется, чем дальше и дольше будет итти искусство, тем самостоятельнее, полнее и многообъемлющее будет выходить из-под кисти художников портрет человека, но зато тем менее самостоятелен будет становиться портрет природы и тем менее будут вкладывать в него художники и зрители своих фантазий, выдумок и произвольных мечтаний. По моему убеждению, пейзаж должен, рано или поздно, воротиться

к первоначальной и истинной роли своей, — являться только сценой человеческой жизни, постоянной спутницей, приязненной или враждебной, его существования. Пейзаж должен перестать быть отдельной самостоятельной картиной. Картины пейзажей должны замениться предварительными этюдами, необходимыми для представления полных картин, где человек занимает первое место, а все остальное, что окружает человека в его жизни, великое и малое, полезное и вредное, прелестное и отвратительное, — второе. Для сибаритства же и любованья своего, дома или в музее, красотами природы вполне будут достаточною заменою ее для человека: будущая фотография в красках, когда она достигнет полного и великого своего совершенства, стереоскопия, кинематография, в красках же, и другие, несомненные в будущем, подобные же великие открытия науки будущих веков. Такие благодетельные суррогаты воспроизведения существующего не требуют ни творчества, ни фантазии, ни таланта художника.

К знаменитой барбизонской школе пейза-

жистов примкнула, с середины столетия, замечательная плеяда живописцев, изображающих животных (animaliers). Первым и самым значительным по таланту был Тройон. Вначале у него не было в живописи никакого особенного стремления, но 33 лет отроду он познакомился (1843) со знаменитыми барбизонцами Руссо и Дюпре, и тут у него пробудилась великая страсть к ландшафтной живописи в ее новом значении. Он поселился в фонтенеблосском лесу, пробыл там два года (1844–1846) и стал появляться на выставках с пейзажами, обратившими на себя общее внимание. Но еще больший переворот совершило в нем путешествие в Голландию в 1848 году: он страстно стал изучать там картины старых голландских мастеров, писавших животных (преимущественно быков, коров и овец) среди пейзажей. Скоро он сравнялся с самыми сильными из их числа, Полем Поттером, Кюипом, и приближался даже к Рембрандту. В 1849 году появилась в Париже, на выставке, его отличная картина «Бараны», и с тех пор до самого конца жизни шел у него ряд замечательных картин с превосходными, всегда

разнообразными и мастерскими изображениями французских быков и коров, овец и коз, то целыми стадами, то отдельными группами, среди французских, преимущественно нормандских, пейзажей. Особенно знаменитыты его картины: «Тонкская долина» (1852) и «Быки на пашне» (1855).

Еще ранее выступила (1841) Роза Бонёр, знаменитейшая до сих пор из женщин-живописиц, в продолжение всей жизни своей никогда не изменившая своей страсти к художеству и изображению картин с животными. Главною ее специальностью были лошади, и настоящим ее chef d'oeuvre'ом считается «Конный рынок» (1853), но очень известны и талантливы у нее еще картины: «Стрижение овцы» (1842), «Лошади» (1843), «Быки на пашне» (1848), «Сенокос в Оверни» (1855), «Шотландские пони» (1867). Ее рисунок — мастерской, колорит прекрасный и правдивый, но пейзаж много уступает пейзажу Тройона.

Из прочих французских художников этой же категории очень прославился также Жак. Вначале он производил все только превосходные офорты, с изображениями животных, но

с 33-го года своей жизни (1846) стал писать свои картины масляными красками. Между ними замечательны: «Стадо овец» (1861) и «Стадо в поле» (1888). Очень блестящею репутацией пользовалось всегда его сочинение с иллюстрациями: «Курятник» (1869).

Кроме этих трех главных художников, во французской школе отличились по этой же части и многие другие, но, мне кажется, здесь я должен повторить то самое, что я выше сказал насчет пейзажа: этот род живописи должен также однажды исчезнуть, так как его вполне удовлетворительно и художественно может заменить будущая высокоразвитая фотография в красках, кинематография (также в будущем великом ее развитии) и другие технические способы. Творчество и художество для таких картин будет впоследствии, вероятно, вовсе не нужно.

28

Вследствие всего сказанного выше, мне кажутся самыми главными, самыми настоящими представителями французской живописи XIX века не те художники, которые проблистали и прогремели только даровитою внешностью своего искусства, виртуозностью, техническим мастерством и умелостью, а те, у которых был, конечно, раньше всего талант и, как следствие его, достигнутая способность владеть формами и средствами искусства, но вместе с тем, как непременное условие, — была здоровая мысль, потребность создавания и широкий взгляд на человека и природу, на историю и свое время. У кого нет соединения всех этих качеств, тот есть только полухудожник, художественный деятель недоношенный и недозрелый, человек, быть может, и с дарованием, способный доставлять зрителю удовольствие и нравиться, но очень еще неполный и неудовлетворительный. Он еще только собирает и заготовляет материал и техническую умелость для будущих творцов-создателей. Его произведения —

только приготовительные этюды.

Такими настоящими художниками нашего времени мне кажутся, во Франции XIX века, прежде всего: Милле, Курбе и Реньо. Все трое писали свои картины в одно и то же время, в 50-х и 60-х годах нашего столетия; все трое были вначале с громом, шумом и треском прославлены, а потом потеряли значительный процент своего престижа и были спущены на несколько ступеней ниже — и все только за открытые впоследствии недостатки техники, и поставлены в один ряд с художниками, которые не стоят их мизинца. Но, замечательно, все эти три французских художника не придавали технике того первенствующего значения, какое ей придает большинство любителей, критиков и публик. Они прежде всего смотрели на основу своего дела и задачи. Их не «художественные тонкости» интересовали, а выражение того, что они видели и чувствовали. Все трое направляли все свое умение к «демократизации искусства» (по выражению Курбе), потому что находили предыдущее искусство слишком «аристократическим» я исключительным, а по задачам —

слишком преданным вкусу и аматерству сытой толпы. И если они пошли по такой дороге, то вовсе не потому, что в этом были у них предшественники, верные путеводители, англичане-жанристы первой половины XIX века, посвятившие жизнь свою изображению низших классов народа, — этих англичан-жанристов не знали ни Милле, ни Курбе, ни Реньо, — но потому, что такова была уже у них сама их натура и настроение.

Милле, сам французский мужик родом, взял себе задачей для картин мир крестьянина, всеми до него либо вовсе забытый, либо идеализированный и засахаренный всяческой неправдой. И он восстановил его во всей правде в сотнях картин и картинок, изображающих и «Сеятеля», и «Жнецов» и «Пастухов», и «Винодела», и «Пахаря», и «Садовника-прививщика», и поля их, и деревни их, и стада их, и семейные сцены их на поле и внутри избы, и все это с такою искренностью и такою неподкупною истинностью, а вместе и с такою про-, стотой и поэзией, до какой до него никто не поднимался.

Точно так же Курбе, другой французский

мужик, взял себе темой только французский мужицкий мир, опять-таки в деревне и на полях, а вдобавок к тому, мир мелкого мещанства в городе среди ежедневной будничной жизни, в его одиночных сценах и в группах. И вот с самого начала 50-х годов он пишет свои оригинальные картины: «Каменобойцы» (Les casseurs de pierre) — 1851, «Деревенские девицы» — 1852, «Похороны в Орнане», «Здравствуйте, господин Курбе», «Возвращение деревенских людей с рынка», «Парижские гризетки на Сене» — 1855, «Возвращение с проповеди» — 1860 и, вдобавок ко всему этому, множество характерных, сильных, живописных портретов: Прудон, Берлиоз, а также пейзажи и лесные сцены со зверями и животными: среди их мирной, безмятежной или боевой жизни. И все это с полною: беззаботностью о красоте и изящных формах, а зато со страстным исканием только жизненной, неподдельной правдивости, характерности, жизненной случайности и часто прозаичности, придавленности и порчи. Курбе, на его веку, многие уважали, но еще более многие не любили и гнали. Он слишком сильно и

резко нападал на других, старых и новых людей, художников и не художников, за их понятия, за их вкусы, за их стремление к «идеалу», для него смешному. И эти нападения свои он высказывал столько же в картинах, как и в печатных статьях, в книгах и письмах своих. Он требовал от других, да и сам искал одной правды и искренности в искусстве, и с такою настойчивостью, как редко кто другой еще на свете. Но кто же будет с этим согласен, кто станет что-нибудь подобное прощать! Ведь он осмеливался нападать даже на самого Рафаэля, общепризнанного идола, и почти на всех прежних художников, за их формализм, неправду, лжеисторичность, искание прежде всего остального — только красоты, красоты и красоты. Он требовал от живописца, ранее всего, современности и выражения настоящей жизни. За это с ненавистью осуждали и его книги, и его картины. Он глубоко презирал глупое, по его мнению, «искусство для искусства». Он казался, к а глаза всех, грубым, дерзким (это особенно повторял Делакруа — выдумщик и фантазер-идеалист). И действительно, его ум и понятие, его искание

и нападение были сильнее его творчества, его картины стоят иногда ниже его идей и стремлений, но все-таки он внес в новое искусство громадные: новые элементы. Пробуют нас уверить, что Курбе нынче более не современен; напротив, мне кажется, что все торжество его мысли, его проповеди — еще впереди, и нынче более нужны, чем когда-нибудь. Ведь он требовал того, что в искусстве дороже всего, что неоцененно и вечно талантливо: высказанной правды, реализма, а реализм, по его словам, есть искусство демократическое, т. е. искусство справедливое, зрячее и чуткое, искусство, соответствующее нынешней душе, чувству, понятию всей людской массы безраздельно.

Может ли быть что-нибудь более близорукое, чем заявление Мутера, будто бы Курбе повторяет, для своего времени и во Франции, то, что в XVII веке сделал для своего времени Караваджио в Италии? Караваджио имел только понятие о натурализме форм, о копировании их в действительности, и это, конечно, была великая его заслуга в такое время, когда искусство изнывало и таяло под бреме-

нем бездушного, искусственного, притворного академизма. У Караваджио не было никакого понятия, никакой заботы о самой жизни, о том, как существуют, как несправедливо несчастны, загнаны и заброшены эти самые люди, которых тела и внешность он прилежно изучал и рисовал. Он к корню дела, к существу дела был совершенно равнодушен, слеп и глух. Какое сравнение с Курбе, которого всего только и наполняла жизнь современного ему мужика и мещанина, его угнетенность и забитость, вечно практикуемые над ними несправедливость и беззакония и, как результат, отупелость одних из числа жертв, глупость, испорченность и нелепость других. Курбе писал не для искусства, не для прославления виртуозности, не для завоевания себе знаменитого имени, а для того, чтобы выразить, подобно Гогарту и Гойе старых времен, свой душевный стон, скорбь и боль. Тут не до Караваджио ему было, не до раздушенных аматеров и смакующих ценителей, а до души, чувства и понятия всех зрителей, от низу и до верху.

Так точно, какой же был Реньо последова-

тель и наследник Делакруа, как пробует уверить Мутер? Для Делакруа не было никакого дела до сущности изображаемых им сцен и личностей. Была бы только картинна и эффектна задача, была бы ему только возможность проблистать своими прекрасными красками, как павлину парадным своим разноцветным хвостом, и он был удовлетворен и доволен, ему больше ничего не надо было. Писать ли «Гелиодора с ангелом, прилетевшим с неба» или ровно ничего собою не представляющих (но колоритных) восточных гаремных баб, сражение ли греков за независимость или «Аполлона со змеем Пифоном» — ему было все это равно, а с ним вместе и всей распложенной им по Европе бесчисленной школе подражателей. Разве что-нибудь похожее на это было в картинах Ренье? Когда он рисовал маршала Прима, перед толпой освободившегося от старинного своего ига испанского народа, и у них у всех, у всей этой толпы, да и у их маршала с ними вместе, душа была полна тревоги и волнения, радости и безумного счастья, у них (и у него тоже) лоб был бледный и мокрый, капельки пота струи-

лись по лицу от совершающейся трагедии — вот какие современные моменты и чувства писал Реньо взамену прежних фантазий. Когда же он изображал мароккского палача, великолепного зверя, но равнодушного раба, уже не способного размышлять и могущего только рубить головы, коль скоро велят, да обтирать потом свою саблю над повергнутым трупом, Реньо говорил своею картиною: «Смотрите сюда все, вот что такое ваш поэтический и несравненный Восток, так фальшиво, так идеально и выдуманно представленный вашими Делакруа, Деканами, Фроментенами и всякими другими! Сколько красоты и чудных красок природы, и какое глубокое озверение! Что значит века, проведенные в безумном рабстве!». Он это думал и высказывал кистью — какое же сравнение такого нынешнего, могучего мыслью и кистью человека с виртуозом Делакруа, не содержащим в себе ни единой крупицы XIX века! Этот последний точно человек, случайно заброшенный к нам из другого какого-то столетия.

По следам этих трех главных запевал нового французского искусства устремилась в 70-х

и 80-х годах целая толпа талантливой молодежи, полной мысли и чувства и принявшейся, по примеру трех своих великих коноводов, изображать вместо прежних, так часто негодных и фальшивых, ни на что не нужных задач, настоящую жизнь и участь народа, в разных его слоях. Это были: Бастьен-Лепаж, Даньян-Бувере, Лермитт и многие их товарищи. На первом же шагу своем Бастьен-Лепаж глубоко поразил всех, когда в 1874 году выставил портрет своего деда. В то время было во Франции несколько высокозамечательных, талантливых портретистов, и во главе их: Каролюс Дюран и Бонна. В начале 70-х годов они писали, с великим шиком, блеском и мастерством множество портретов, давших им великую славу и репутацию. Таковы были у Дюрана портреты: знаменитого Пастера, французского пейзажиста Франсэ, норвежского живописца Таулоу и множество разряженных в шелк и бархат дам большого света, но позже он стал писать свои портреты совершенно декоративно и упирать только на внешний эффект. Лучшие портреты у Бонна: знаменитой актрисы и красавицы Паска, того же Пастера,

что и у Дюрана, Тьера, Гуно, Пювис де Шаваня, трех президентов республики: Греви, Ферри и Карно, Виктора Гюго и особенно эффектны по широкости впечатления и колорита — кардинала Лавижери. Но, кроме Паска, он большинство женщин представлял жестко и неграциозно. Оба же вместе, и Дюран (с его фламандскими), и Бонна (с его испанскими влияниями), почти вовсе не касались душевного и духовного мира своих оригиналов и заботились только о блестящей внешности их. Они не в состоянии были заставить позабыть правдивые и глубокие по натуральности и простоте портреты Курбе и его товарищей-реалистов. Когда же теперь, с середины 70-х годов, пошли такие чудные, дышашие жизнью, полные характеристики, психологии, но вместе и красоты, портреты Бастьен-Лепажа, каковы «Мой дед» (1874), «Мои родители», «Мой брат», г. Терие и г-жа Друе (1878), Сарра Бернар (1874), — то на стороне тех двух остались уже только великосветские, мало заботящиеся об искусстве модники и модницы, а вся молодежь художественная, все люди, понимающие искусство, быстро перешли на сторону

нового художника и его нового направления.

А новое направление это простиралось не на один портрет, а на все предпринимаемые картины. Это было продолжение того, что делали и к чему стремились Милле, Курбе с середины XIX века, а за сто лет раньше — Гогарт и впоследствии Гойя. У новых французов не было той злой, могучей и едкой сатиры, которою дышали те двое, англичанин и испанец, но и у тех, и у других была та глубокая нота современной правды и жизни, которой не было так давно слышно на сцене в Европе, и от этого-то так драгоценны и близки сердцу создания молодых французов 70-х и 80-х годов. Всякая забота об «идеале» (фальшивом и выдуманном), о «достоинстве» (ни на что не годном), о «красоте» (условно понятой и применяемой) — все это оставлено у них в стороне, забыто и иногда даже презираемо; они выражали простоту и иногда низменности мира, но уже не с тою красивою сладостью старого времени, с какою, например, Мурильо представил чудесно-художественно, но приукрашенно и потому мало правдиво «грубого» испанца-мальчишку, ищущего у себя на груди

блох, — нет, а со всею тою правдивостью и неподкупностью романистов и драматургов нового времени, которой не знали прежние эпохи.

Живописцы-реалисты новой Франции, продолжая дело своих великих вождей, Милле и Курбе, представили: «Весеннюю песню» (1874), «Причастницу-девочку» (1875), «Сгребание сена» (1878), «Копальщицу картофеля» (1879), «Зрелую рожь» (1883), «Любовный дуэт в деревне» (1883), «Кузницу» (1884) — это все талантливые картины Бастьен-Ле-пажа; потом опять они представили: «Свадьбу у фотографа», «Привитие оспы», «Брачное благословение», «Несчастный случай» (1879), «Бретонские паломники и паломницы» (1887, 1889) — талантливые картины Даньян-Бувере; представили также: «Расплату жнецам» (1882), «Жатву» (1883), «Снимание винограда» (1884), «Вино» (1885), «Сбор сена» (1887), — все это наполненные здоровым мужественным чувством картины Лермитта. Некоторые картины из молодости Ролля, между которыми главные: «Наводнение» (1887), «Стачка горнозаводских рабочих» (1880), «Старый норманд-

ский каменолом» (1883), «Верфь в Сюренне» (1885) — эти картины проявляли могучее и правдивое выражение сельских сцен и характеров натуры; в средние и зрелые свои годы этот талантливый художник отступился от народных «сюжетов» и «сцен» и стал писать только колоритных быков, собак и нагих женщин. Наконец, явилась громадная масса картин, с изображением сельской жизни и работ, написанных подражателем и продолжателем Милле Жюлем Бретоном в 50-х, 60-х, 70-х и 80-х годах, каковы, например, «Возвращение жнецов» (1853), «Подбирание колосьев» (1855), «Благословение нивы» (1857), «Собирание полевой, репы» (1861), «Пололь-щицы» (1861), множество картин из сельской жизни в Бретани и на юге Франции, «Вечер», «Утро» (1882–1883), «Религиозная процессия девушек» (1888) и т. д. Но, к сожалению, картины Бретона страдали иногда слащавостью и условностью. Позднее всех их явился Раффаэлли, с чудной правдой написавший кистью и нарисовавший искренним, верным карандашом и пером в 70-х, 80-х и 90-х годах большую массу истинно характерных типов па-

рижских нищих, тряпичников, всяческого городского простонародья, бедняков, праздношатающихся, ищущих и не находящих работы, томящихся, пропадающих от беды людей. И все это среди превосходно изображенных ежедневных перспектив города, природы, погоды. В общем, это была целая галерея картин, талантливо воспроизводившая жизнь «маленьких людей», народа, мужиков, работников, мещан, а их были миллионы, они составляли большинство народа. Ими стоило заниматься и живописать их жизнь, со всеми их вечными плюсами и минусами, со всей их будничностью и прозой, но часто и поэзией трагедии, и это, быть может, было во многих случаях в сто раз справедливее и нужнее, чем бесчисленные картины с ничтожными и ничего не содержащими сценами из жизни многих других классов общества. Нет сомнения, все классы и слои общества имеют право на изображение, но зато ни один из них не должен быть забыт и пренебрегаем, особливо самый занятой, самый трудящийся и самый несчастный. А это в продолжение долгого времени именно так и было. Новая француз-

ская школа отдавала только дань справедливости и правосудию.

29

Среди разнообразных художественных течений второй половины XIX века одним из самых значительных является во Франции — импрессионизм. Он выступил таким сильным, новым и оригинальным фактором, что быстро привлек к себе глубокое внимание французских художников, а скоро потом и все симпатии французской публики, а вслед за тем и остальной Европы. Симпатии эти возросли впоследствии до такой степени, что перешагнули все пределы и привели многих новейших критиков и писателей по части искусства — к высказанию такого положения, что «новое искусство Европы» и «импрессионизм» — одно и то же. В импрессионизме — главный характер, главное выражение, главная физиономия нового искусства как для конца XIX века, так и для всего будущего XX века.

С этим невозможно согласиться. Импрессионизм коснулся только внешних форм,

внешних способов проявления и высказывания искусства, но никогда не касался самого содержания искусства и либо вполне забывал это содержание, оставлял его совершенно в стороне, либо искажал и умалял его. А чтоб импрессионизм расширил границы искусства, завладел бы новыми горизонтами, простер бы владения его на новые области чувства, мысли, поэзии, как стараются уверить проповедники и защитники импрессионизма, — этого никогда не бывало, да об этом импрессионизм никогда и не заботился. Преувеличивать его значение и придавать ему такой смысл и такое влияние, каких у него никогда не бывало на самом деле, — просто непростительно.

Еще с первой четверти столетия начали заявляться во французской школе живописи требования о водворении более естественного и свежего колорита: прежний, темный, коричневатый, условный и только неприятный колорит академической болонской школы все менее и менее удовлетворял современного человека. Под влиянием англичан внесли в искусство новую струю — французы Дела-

круа и его последователи с 20-х, Руссо и Коро с их последователями — с 30-х годов. В 60-х годах потребность в оздоровлении колорита стала еще настоятельнее. Эмиль Золя, тогда еще молодой, писал в своей знаменитой книжке «Mes haines» в 1866 году: «Что нам нужно, это — солнце, свежий воздух, светлая и молодая живопись». И это он проповедывал от слов Эдуарда Мане, своего искреннего приятеля, в которого он веровал со всем жаром юношества.

А кто это был — Мане? Это был молодой человек, одаренный живым художественным чувством, мало учившийся в школе, но проникнутый верой в потребность новых сил и ощущений в живописи. Он скоро отошел в сторону от болонезцев, которым вначале рабски и безропотно покорялся, как все тогда, потом был одно время фанатическим последователем реализма Курбе, а потом перенес свое поклонение на нескольких иностранцев: сначала на фламандцев и неаполитанцев (с которыми познакомился во время путешествия, еще юношей, по Германии и Италии), потом еще более на Веласкеса, открытого в

1857 году англичанами, но которого он узнал в Париже в Луврской галерее. Из всего этого учения, собственным умом и усилием, вышел художник, очень оригинальный и самостоятельный, который внес новые элементы в европейское искусство и сделался отцом, настоящим «отцом импрессионизма». Как и всякий творец чего-то своего, нового, он не слушался преданий школьных законов и высказывал своими кистями то, что казалось ему должным и справедливым. Его долго не признавали в его отечестве, долго преследовали насмешками и изрядным презрением, долго не пускали ни на какие большие общественные выставки, словно какого-то зловредного распространителя чумы, но, наконец, признали и поняли и в восторге вознесли выше облака ходячего. Его провозгласили создателем нового искусства. И действительно, его заслуги велики и несомненны, но все-таки не следует их преувеличивать.

Какой же Мане создатель нового искусства, когда, не взирая на все его великие качества и заслуги, у него постоянно выскользала из рук, была совершенно ему чужда главная

цель искусства, содержание картины, то, из чего она должна состоять, то, из-за чего только она и является на свет? Меня всего более поражало легкомысленное сравнение Мане с Курбе, приписывание им обоим одинакового значения и даже признавание значительного перевеса на стороне Мане, собственно в техническом отношении. Мане и Курбе! Какие несоразмеримые величины! Пускай техника и письмо Курбе еще далеко не совершенные, пусть у него всякому видна жесткость кисти, деревянность иных фигур — обо всем этом можно сожалеть, но никогда эти недостатки не умалят громадного значения его мысли и чувства, его симпатий или антипатий к изображаемым у него сценам жизни и характерам действующих лиц; у Мане, напротив, на всяком шагу и в каждом мазке его чувствуешь только заботу о кисти и колорите, о свете и воздухе. Что такое все его «Флейтщики», «Курильщики», «Отведыватели кружки пива», его «Гитаристы», его «Прогуливающиеся на лодочке», его «Нана» и все остальные персонажи, как не предлоги для проявления единственно красочного мастерского письма?

Его голая «Олимпия», растянувшаяся на диване, тщедушная, уродливая, гадкая, ничтожная, — что она значит в сравнении с подобной же испанской гризеткой, тоже голой и лежащей на диване, но интересной и грациозной — Гойи? Что такое его знаменитая картина «Буфетчица» (Un bar aux Folies Bergères), как не превосходное изображение бутылок и стаканов на прилавке, превосходно представленное отражение массы публики в зеркале — и полное пренебрежение двух главных персонажей, продавщицы и господина во фраке? Что такое его прославленная картина «Завтрак на траве» (1863), если не бестолковое и небывалое, нелепое собрание голых женщин и одетых мужчин, написанных только ради солнечного эффекта? Игра света и колорита для Мане — все; для Курбе, напротив, все — это люди, их жизнь, труд, лицо, выражение, судьба. Курбе говорил и писал: «У меня никогда в помысле не было добиваться пустейшей и ничтожнейшей цели „искусства для искусства“; а Мане всю свою жизнь только к занимался, что „искусством для искусства“, формой, оболочкой его, и никогда са-

мою сущностью задачи. И таких-то людей сравнивать? Таких-то людей сопоставлять? Какое младенчество (в том числе и у Мутера)! И такого-то Мане мы должны провозглашать решителем судеб живописи, главным „направителем“ и „колонновожатым“ искусства конца XIX и будущего XX столетия? Никогда. Такого безумия не дозволят, конечно, лучшие между художниками теперешнего и будущего времени.

Начиная с 60-х годов и, всего более, со времени парижской всемирной выставки 1867 года, громадное влияние оказало на французских художников японское искусство. В этом году Япония впервые в полном своем блеске и силе появилась на суд и удивление Европы. Следуя общему потоку, Мане тоже поддался громадному увлечению и принялся изучать новые элементы далекого, игнорируемого до тех пор крайнего Востока. Толпа других французов последовала за Мане и японцами. И все поступили прекрасно. Они овладели новыми сокровищами художественного представления и художественных способов. От японцев новые европейцы заимствовали всего более

смелость и естественность расположения картины, множество планов в ней, крайнюю неправильность, как в действительности и, всего более, колорит, светлый, яркий, иногда даже прямо пестрый, сочетание красок, прежде не позволяемые школой, даже многие смелые резкости. Все это была заслуга и выигрыш великий. К собственным попыткам изображения всех предметов в светлом, здоровом, правдивом колорите, к собственным пробам разломать вековые академические предания живописи мрачной, темной, условной, с искусственным и фальшивым освещением мастерской, Мане прибавил теперь все то, что так сильно соответствовало его собственным давнишним потребностям, стал писать на чистом воздухе (pleine air), и все эти значительные новизны дали новому европейскому искусству значительные могучие новые силы и средства. Но только при своих, столь важных экспериментах по части колорита, краски, воздуха, светового освещения Мане и его школа „импрессионистов“ только и занимались, что своими „импрессионами“ (впечатлениями), и совершенно упускали из

виду то, что было гораздо важнее внешних физических впечатлений. Они забывали и человека, и его душу, и события людские, и все, все, из чего состоит и сплетается наше существование. Этюды их оставались этюдами, материалами для других, будущих художников, кирпичами для будущих намерений, планов, созданий, построек. Сами же по себе эти этюды были бедны и тощи, они оставляли интеллигенцию человеческую в высшей степени обманутою, голодною, неудовлетворенною в ее насущнейших потребностях.

Новая французская школа, нося имя последователей Мане, импрессионистов, пошла уже и еще более в сторону, и превосходные высокие, вновь достигнутые технические средства растрачивались часто самым недостойным образом. Всего ближе к задачам искусства остались все еще пейзажисты, каковы, например, Клод Моне (Klaude Monet), Писсарро, Сислей и некоторые другие. Они продолжали, по примеру прежних французских пейзажистов, вглядываться в природу и хорошо воспроизводить бесконечные ее виды. Между ними особенно замечателен Писсарро,

который, вместе с Клодом Моне, восхитившись в Лондоне англичанином Тернером и стараясь воспроизводить его световые эффекты, наполнил французские выставки и галереи превосходными изображениями деревень, огородов, садов, жатв, дорог в лесу, маленьких захолустных городков, а позже и Парижа, его улиц и переулков и т. д., все это часто a vol d'oiseau. Одно время он даже сделался главой странной группы — пуантильистов (pointillistes) — художников, работавших точками. Все эти художники, не взирая на весь произвол и частью капризы, приносили пользу искусству, изучая свет и световые эффекты, тонко передавая их.

Но множество других их товарищей по импрессионизму стали прямо врагами искусства, истинными „членовредителями“ и палачами его. Погрузившись в задачу наблюдать свои драгоценные „импрессионы“ и передавать их миру, они плюнули на все задачи, существующие в мире, и заботились только о своих „настроениях“ неуловимых, эфирностных своих чувств и ощущений. Все задачи, исторические, жизненные, душевные, все от-

ношения людей и все события нашего существования объявлены были у них устаревшими, наскучившими, ненужными. Изучение форм действительной природы, человеческого естества казалось праздным и напрасным. Объявлено было, что на свете должно существовать нынче только одно искусство — „искусство для искусства“, такое искусство, которое должно быть, во-первых, ново, во что бы то ни стало, а во-вторых, назначено для любования зрителя красками и формами, помимо всякой идеи, всякой естественности, натуры, действительности. При этом надо заметить, главным объектом всех картин и рисунков была почти всегда женщина, ее тело, ее внешний облик, поза, движения, взгляд — и все это взято с самой преувеличенной, ничтожной, мелкой, искаженной, пустяковинной стороны. От такого настроения, образа-мысли и деятельности произошло нечто крайне ограниченное, вместе чудовищное, варварское и безобразное, нечто отталкивающее и возмутительное. Большинство людей было приведено в негодование и протестовало, и этих странных сектантов прозвали „декадентами“ (упа-

дочниками). Их вычурность, противоестественность и форм, и красок, условность и невероятность как тех, так и других, глупость и ничтожество мотивов, которыми пробавлялись эти художники, общее сумасбродство впечатления заставляли большинство людей отшатнуться от них и поскорее уходить от них подальше прочь.

Впрочем, отличились злоупотреблением живописи, в течение последних десятилетий XIX столетия, не одни только выродки импрессионизма Мане. Отличилась им также еще особая группа художников, получившая название „ново-идеалистов“ или „символистов“. Между ними главными можно признать — Гюстава Моро и Пювис де Шаваня. Это две натуры, совершенно различные и, однакоже, сходящиеся и соприкасающиеся по коренному своему стремлению. Главная забота обоих была всегда: создавать что-то высокое, грандиозное, массивное по виду и „полное“ по содержанию, а достигать этого — отвращением от реальности и жизни и преданностью своим личным фантазиям. Оба художника вполне презирали действительные фор-

мы природы и человеческого тела и постоянно рисовали такую природу и такого человека, которых вовсе не существует, и дин из поклонников Пгозкс де Шаваня, Лефор, говорил в похвалу ему („Chefs d'oeuvre de l'art du XIX-e siècle“): „Он создал новый принцип в живописи. Он заменил изображение правдивое, точное, с реальными формами — начертаниями упрощенными, с затертыми систематично типами и особенностями. Он возвращается к Джиотто и Беато Анджелико, не обращая внимания на все завоевания живописи с тех пор; он упорно отказывается видеть и передавать все, что в природе нарушало бы его систему и мечту...“ Мы же все подобное считаем печальными заблуждениями ограниченности. Все у Шаваня и Моро выдумано, изобретено ими самими, а это ли достойно похвалы? Им одинаково пригодными казались и библия, и мифология, и аллегория, и из этих источников, трактуемых ими совершенно фантастично, они извлекали себе задачи. Когда они брали сюжеты исторические, то представляемые личности являлись только продуктами их личного измышления и ничуть в виду не

имели олицетворить в самом деле какую-нибудь эпоху, какое-нибудь время, какую-нибудь личность и какое-нибудь событие. Оба они действовали в течение 60-х, 70-х, 80-х и 90-х годов и получали постоянно одобрение и поощрение как со стороны самых разнообразных публик, так и всех разнообразных правительств, одни других сменявших в течение времени после Наполеона III. Оба нравились и завоевывали себе уважение, признаваемы были (со всегдашним французским преувеличением) „гениями“ и „глубокими умами“, просветителями человечества, несмотря на всю взаимную свою разницу. Эта разница состояла главнейшим образом в том, что Гюстав Моро был полон какой-то дикой, безобразной, цветочной фантазией, а Пювис де Шаванъ не обладал ни малейшей крохой какой бы то ни было фантазии и был только бесконечно сух, тощ и скучен. Картины Гюстава Моро, пламенного поклонника Делакруа, со всеми их претензиями на глубину и вышину мысли, представляют собой только какой-то пестрый, яркий, восточный ковер, где рисунка и содержания никакого не разберешь и где

видишь только необычайные нагромождения красок, форм, линий, групп, цветов, орнаментов, а что все это вместе значит — искать напрасно. Человеческие фигуры, очень худо и безобразно нарисованные, являются наряженными в фантастические индийско-персидско-вавилонские хламиды, с башнями на голове, с потоками драгоценных каменьев, жемчуга, золотых и серебряных украшений на шее, груди, руках, ногах — и все это, нелепо и бесцельно нагроможденное, стоит и торчит под невиданными и неслыханными, небывалыми аркадами, словно из феерии, освещенное упавшим откуда-то сверху или сбоку электрическим лучом. И это иногда способно ослепить и поразить глаза и нервы, но через секунду начинает утомлять своею нелепостью, бесцельностью и ненужностью и сильно надоедает и раздражает ум. Таковы картины Гюстава Моро: знаменитое „Явление“ (Apparition) или „Саломея с головой Иоанна Предтечи“ (1878), „Пери“, „Эдип“ и „Сфинкс“ (1864), „Орфей“ (1866), „Аполлон, покидаемый музами“, „Прометей“, „Галатея“ и „Елена“ (1880) и др. В противоположность это-

му картины Пювис де Шаваня не представляют ни малейшей цветистой яркости, ни пестроты. Они оскорбительно темны и мрачны, словно коричневые пряники (и это после лучистых, световых картин, водворенных в Европе блестящим Мане!); его действующие лица — все деревянные, словно манекены, прозаичны и несносны, словно персонажи холодного академиста Пуссена, и все это в античных школьных драпировках; его леса и деревья — однообразно расставленные елки, его постройки — классические архитекторские эскизы; воодушевления, выражения чувства, страсти — нет нигде и помина. Таковы все его аллегории 60-х годов (в Амьене): „Мир“, „Война“, „Труд“, „Отдых“, „Ludus pro patria“, вся его вялая и мертвая, но вместе и с глубоко ханжеским пошибом „История св. Женевьевы“, 1878 года, в парижском Пантеоне; его столько же громадные, сколько и несносные картины в Лионском музее: „Христианское вдохновение“, „Священный лес, приятный искусствам и музам“ (1884), наконец, бесчисленные в школьном роде фрески в парижской Сорбонне и ратуше (1889–1893), не только с давно ка-

зенными заглавиями: „Милосердие“, „Патриотизм“ и т. д., но даже с новыми, совершенно необычайными и неожиданными, каковы: „Учтивость“ (Urbanité), „Материализм“, „Спиритуализм“, „Светская мадонна“ (Vierge laïgue, под чем надо разуметь „Науку“), наконец, даже фрески: „Виктор Гюго, приносящий свою лиру в дар Парижу“. При этом В. Гюго был карикатурнейшим образом облечен в античную хламиду! Поза и жесты его были тоже совершенно педантские, лжеантичные.

Как все это вместе было печально, безнадежно и даже оскорбительно со стороны французского искусства, когда-то, по временам, такого высокого, великого и вдохновенного! Но такова была судьба его в последние годы XIX века, и не только все в один голос не жаловались на такое безотрадное положение, но еще многие находили его прекрасным и провозглашали, что именно из таких настроений вырастет, поднимется и расцветет искусство наступающего XX века. Какое мрачное заблуждение! Грядущему XX веку, наверное, предстоит великое и блестящее будущее, но уже, конечно, не повторение и не продол-

жение ошибок конца XIX столетия. Если бы не такая надежда, кажется, не стоило бы и желать какого бы то ни было искусства в будущем.

30

Судьбы немецкой живописи в течение XIX века были совершенно иные, чем судьбы французской живописи. И всего более в течение первой половины столетия. Германское искусство не имело еще тогда никакого общения с французским и пробавлялось единственно своими собственными материалами и воззрениями, и не хотело знать никаких других, кроме них. Но в его созданиях в ту пору царствовала не идея самостоятельной национальности — элемент высокий, истинный и плодотворный, — а подражание другим временам и народам, далеким, чуждым, худо понятым и навыворот обожаемым. Можно было, во многих случаях, упрекать французское искусство первой половины XIX века тоже в подражательности, в тяготении к старым, чуждым формам и идеям, но все-таки тут часто слышался тоже и пульс жизни, биение

собственного сердца, движение собственной души, что-то живое, горячее и стремительное, и это заставляло зрителя извинять иногда многое из массы всего ложного, неверного, преувеличенного, чужого и заблуждающегося. В Германии, в первой половине XIX века, было иначе. Художественное движение совершалось посредством созданий тяжеловесных, неуклюжих, педантских, почти вовсе лишенных жизни и одушевления. Немецкие картины и фрески были тогда словно тяжелые телеги, скрипучие и неповоротливые, с несмазанными колесами, и с великой натугой трогающиеся с места.

Главных течений было два: античное и средневековое. Первое являлось еще по завещанию и примеру XVIII века, второе — возникло вновь.

Фанатическая проповедь Винкельманов и Лессингов в пользу древнего классицизма и поклонения скульптуре принесла ужасные плоды. Она отравила, она зачумила здравое понимание германского народа с новою силою после Ренессанса, прочно и несокрушимо, на очень долгое время. Коль скоро этот

классицизм способен был зловредно повлиять даже на таких великих художников мысли и слова, как Шиллер и Гете, отклонив их отчасти, в самые зрелые годы их творчества, от первоначального, самостоятельного и современного настроения их юности, то чего же можно было ожидать от художников кисти, несравненно менее возвышенных наукой и культурой и иногда просто плохих и слабых? Жертвы были громадны.

Карстенс в конце XVIII века, Генелли — его ученик, последователь и наследник — в начале XIX были художники крайне посредственные, даже, можно сказать, почти вовсе не даровитые, но их классицизм был решителен и фанатичен и вполне приходился по вкусам немецкой публики, испорченной искусственным «классическим» школьным воспитанием.

Но прошло немного лет после Карстенса и Генелли, и в Германии снова с великою силою проявилась потребность подражательности и копирования, но уже в припадках новой формы. Первым из этих припадков явилось «назарейство», вторым — мания «все-

мирной историчности». Первая мания задалась целью воскресить средние века, их дух, настроение, мысль, чувства живописцев и их картины; вторая — целью воспроизводить в своих созданиях все только всемирно-исторические моменты истории всех народов. Сами по себе задачи эти не заключали в себе, конечно, ничего худого, предосудительного. Отчего было не взяться за изображение и средних веков, слишком давно заброшенных, неглижированных, презираемых? Пора, пора было и их выдвинуть на художественную сцену. Это было вполне резонно и законно. Точно так же отчего было не приняться за изображение великих событий всемирной истории, до тех пор трактованных слишком казенно, неудовлетворительно и бедно? В обоих случаях задача была вполне резонна и законна. Но худо было в обоих случаях то, что художники, наметивши себе эти задачи, были наполнены не внутренним душевным жаром, не вдохновением пламенного сердца и ума, а холодными рассудочными расчетами, придуманностью, словно какими-то алгебраическими выкладками. «Так надо по ходу истории;

мы это должны сделать, и мы это сделаем, и это будет велико и значительно», — вот что постоянно вертелось в уме у новых германских художников, вот что водило их кистью.

Замечательно, что этот период немецкой живописи отличился одною особенною чертою, которой не проявлялось никогда прежде. Это, — во-первых, разрывом с академией и, во-вторых, образованием художественных товариществ. С самого начала XIX века в разных концах Германии начали проявляться в головах у молодых художников искры самостоятельного мышления, непокорство к учению Академии. Этих юношей, конечно, тотчас стали теснить старые академисты, иных из их числа даже поспешили изгнать из академических стен, другие сами ушли оттуда. Куда же им было итти, где приклонить свою упрямую, самовольную головушку? Конечно — поскорей надо было бежать в Италию. Уже давно, с самого начала Возрождения, Италии приписывалось какое-то необычайное, несравненное животворное значение, она была признана воспитательницей и возрастительницей художественных умов и талантов.

На этом основании, когда в первой четверти XIX века народилось в Германии целое поколение молодых художников, самостоятельно думающих и протестующих, они устремились в Италию. Это были: Овербек, Пфорр, Фогель, приехавшие в Рим в 1810 году, Корнелиус — в 1811, Шадов — в 1815, Шнорр — в 1818, наконец, всех позже, Фюрих в 1827 и Штейнле тоже в 1827 году. Они в Риме основали свою колонию и стали проводить сначала дни и месяцы, а потом годы в восторге и энтузиазме перед старым итальянским искусством, в любовании, распознавании, фетишизме перед прежними мастерами. Но с этими юношами случилась та самая беда, которая случается иной раз с детьми, когда за ними никто не смотрит и никто не видит, что они делают. Они объедаются конфетами и портят себе желудок. Только у детей эта болезнь обыкновенно скоро проходит, а если дело еще не слишком запущено, то и небольшая доза лекарства скоро делает их снова здоровыми, бодрыми, сильными, веселыми, энергическими и живыми. С римской колонией немецких живописцев этого, к несчастью, не случилось. Ни-

какая нянюшка, никакая мамаша и тетя не спасала и не лечила их, и они долго и постоянно, с ограниченностью и прочностью немецких буршей портили себе желудок и голову и безбрежно мечтали о том, что могло наносить только громадный вред их натуре и их творениям.

Образовалась среди них секта «назареев», т. е. художников, которые никаких других задач у искусства не хотели признавать, кроме религиозных и моральных, по преимуществу евангельских, но также отчасти и библейских; кроме них, они не хотели уже ничего другого знать. Поэтому главным предметом их изучения сделались старинные итальянские мастера, дорафаэльского времени, и к ним-то немецкие пришельцы старались изо всех сил приблизиться как можно больше.

Некоторые из этих «назареев» до того предались своим средневековым, монашеским и монастырским фантазиям, что из еврейской веры (Фейт) и протестантской (Овербек, Шадов) перешли в католическую, потому что в средние века все художники были монахи и католики, а они теперь вообразили себе, что

средневековая вера сделает их также великими. Они стали даже жить в Риме по-монастырски.

Другие их товарищи обратились впоследствии от Рафаэля и его предшественников к другим задачам и идеалам, все-таки, впрочем, итальянским. Таким, крупнее всех других, выступил Корнелиус, который, оставив первоначальное свое «назарейство», задумал сделаться современным Микель-Анджело и поразить мир величием замыслов всемирно-исторических и исполнением их в высокой степени гениальным. Развитию этих претензий и замыслов всего более помог баварский принц (позже — король) Людвиг, привыкнувший считать себя, как и все давно признавали его, урожденным покровителем и несравненным двигателем современного германского искусства. Он дал Корнелиусу неограниченную, ничем не стесняемую возможность исписать (впрочем, почти всегда кистями не своими, а своих учеников, по картонам) целые версты своими фресками, своими сюжетами на стенах двух громадных музеев (Глиптотека, Пинакотека) и громадной церкви

(Ludwigkirche). Но немного лет после кончины Корнелиуса, далеко раньше конца столетия, этот художник был развенчан самими же немцами, публикой и критикой. Его низвели на степень человека, много желавшего и мало достигавшего в искусстве, холодного, ходульного, притворного, мало даровитого и обладавшего предурным вкусом. Ни его сцены и фигуры из «Илиады», из Гезиода, ни его «Страшный суд», пророки, ангелы и святые, ни его видения из «Divina Comedia» Данта, ни все его «события» из биографии великих живописцев — ничто не имеет более значения для современного и будущего человека. Везде у него только царствует натуга, усилия, выучка, вымученность, неестественность и деревянность. И при этом главное обвинение не в том, что Корнелиус (как это нынче часто высказывается) не только не понимал, но даже вовсе презирал «краску» (известно его изречение: «кисть сделалась порчей нашего искусства»); главная беда его также не в том, что он был слишком «философ», слишком «научен», а в том, что он слишком мало был талантлив и не в состоянии был облекать в художе-

ственные формы те идеи (иногда справедливые и интересные), которые были у него в голове. Сверх того, Микель-Анджело торчал у него постоянно в голове, как бельмо на глазу, и вечно мешал ему быть самим собою. Проживи он поменьше в Италии или даже не знай он ее вовсе (как и многие его товарищи), кто отгадает, он сделался бы, может быть, гораздо более замечательным художником. Лучшее, что от него осталось, это создания его молодости: «Иосиф с братьями» и «Сон фараона»-две фрески в доме немецкого банкира Бартольди в Риме и два рисунка из «Рая» Данта, для фресок на даче итальянского маркиза Массими в Риме же. Тут есть и некоторая простота, и некоторая естественность, и некоторая даже красивость форм, групп и фигур.

Каульбах был любимый ученик Корнелиуса, а впоследствии его товарищ и друг. Каких только славлений и чествований не сподобился он на своем веку! В самом начале своей жизни он признавал Корнелиуса «главою современного искусства», а себя и прочих немецких художников — только планетами, «назначенными до конца своей жизни следо-

вать за ним и тем исполнять свою задачу». Но скоро потом он отделился от Корнелиуса, который перестал его любить и уважать за это, а еще того больше за протестантское, лютеранское направление его «Реформации» (тогда как Корнелиус был всю жизнь ярым католиком). Каульбах, отходя в сторону от него, придумал себе свою собственную тропинку, хотя символ веры был у него одинаков с корнелиусовским. Он всю жизнь твердил и ученикам, и знакомым: «Мы должны писать историю... История — это религия нашего времени... Одна история годится нашему времени», и в этих словах он не высказывал никакой личной, своей собственной мысли. Так думали и говорили тогда, вместе с французскими, и все немецкие ученые, все тамошние люди науки, как исторической и политической истории, Шлоссер, Гервинус и др., так и историки искусства, Шназе, Гото и проч. На основании такого убеждения Каульбах писал (впрочем, тоже как Корнелиус, руками своих учеников) по преимуществу все только такие вещи, как громадные «Разрушение Иерусалима», «Битва гуннов», «Крестовые походы», «Ре-

формация» и т. д., но уже без корнелиусовской суровости и сухости, — как-то помягче и подоступнее для зрителей, уже без всякой претензии повторить собою Микель-Анджело. Надо при этом не забывать, что на трактование сюжетов все «колоссальных» он был еще с самой молодости наталкиваем не только своею собственною натурою, но и посторонними личностями извне. В 1837 году баварский наследный принц Максимилиан требовал с него композиций в «грандиозном роде», и, хорошенько посоветовавшись с одним профессором, своим другом, Каульбах представил целую длинную программу ряда картин со всемирно-историческими сюжетами из средневековых войн христианской Европы с неверными — и впоследствии эта программа изменилась и расширилась в тот ряд композиций, который, по желанию прусского короля, наполняет теперь стены громадной лестницы берлинского музея.

Быть может, лучшее, что создал на своем веку Каульбах, — это фигура Лютера, в самом центре его фрески: «Реформация». Здесь повторилось то, что в тех же годах случилось со

скульпторами Раухом и Ритчелем. Они тоже весь свой век выводили на свет фигуры фальшивые, искусственные, условные и вдруг однажды, в виде необыкновенного исключения какого-то, создали, каждый, по одной высокозамечательной фигуре, дышащей правдой и жизненностью: один вылепил Фридриха И, другой — Лютера. Каульбах тоже дал нечто такое совершенно особенное. Его Лютер стоит словно гранитный, несокрушимый монумент и, подняв обеими руками, высоко над головой, громадную книгу раскрытого евангелия, глядит из-под него на весь мир смелыми, величественными, твердыми глазами. Это одно из замечательнейших произведений нового германского искусства. Каульбаховского Лютера, кажется, до сих пор слишком мало замечали и ценили, но, я убежден, рано или поздно его очередь придет.

Покуда в Германии шло корнелиусовско-каульбаховское опьянение, некоторые из второстепенных живописцев принимались, несмотря на свою очень еще умеренную даровитость, за настоящее дело. Это именно те живописцы, которые поступили в «романти-

ки». В 30-х, 40-х годах и литература, и искусство, все, все, все было заражено в Германии мыслью о романтизме и необходимости возвратиться к средним векам, но средним векам не итальянским, а своим — немецким. «Итальянский» романтизм назареев дал осечку, скоро надоел и провалился без всяких особенных результатов, но романтизм «немецкий», напротив, оказался богат последствиями самыми благодетельными. Множество живописцев почувствовало горячую страсть к немецкой средневековой стародавности, вдруг словно помешалось на древних шлемах, кольчугах, мечах, пажах, рыцарях, королевах, придворных дамах, колдуньях, эльфах и монахах, и великое множество стен в церквах, дворцах и музеях наполнилось Брунгильдами, Карлами Великими, Кримгильдами, Рюбецалями, Вотанами и всяческим другим средневековым бутафорством, без всякой искренней мысли, чувства, убеждения у художника, а просто так, на новомодный манер. Но весь этот пестрый маскарад через несколько времени прошел, отвалился прочь, как шелуха, а дело, ковоприобретенное дело осталось

как слиток золота в горне после долгого и горячего огня. Побаловали-побаловали немецкие живописцы-романтики со средневековьем и со всею поверхностною, внешнею его стороною, но скоро и сами устали, да и других утомили рыцарями, привидениями, карлами и русалками. Новым поколениям захотелось чего-то другого, попроще, понатуральнее и поразумнее. В Дюссельдорфе и Мюнхене попробовали новой «исторической живописи», по примеру француза Поля Делароша и его последователей; появились Лессинг в Дюссельдорфе, Пилоти в Мюнхене. Оба сыграли на своем веку важную, значительную роль среди современного германского искусства.

Лессинг был сначала очень хорошим пейзажистом, но коренная его натура влекла его еще в другую сторону — к истории, в новом, нынешней! ее художественном выражении. Здесь у него не было предшественников в Германии; французов Делароша и Делакруа он еще вовсе не знал, а бельгийская историческая школа живописи (Галле, Биеф и др.) еще не выступала на сцену. Таким образом, он был одному себе обязан своим почином,

подобно тому, как и в пейзаже (о чем будет говорено ниже). Прочитавши в 1832 году книгу Менцеля «История германцев», он не посмотрел на всю значительность своей ландшафтной репутации и 28 лет перешел на историческую по преимуществу живопись, где успехи могли ему еще казаться очень сомнительными. Но он особенно воспламенился мыслью о страданиях гусситов, не взирая на всю их правоту и историческую законность (притом же его предки были чехи). Он написал целый ряд картин на эту тему: сначала «Гусситскую проповедь» (1836), потом «Гусе на констанцеком соборе» (1842), «Гусе на костре» (1850), а также на реформационные подобные же темы: «Сожжение Лютером папской буллы» (1852), «Прибитие тез Лютера в Виттенберге» (рисунок), «Диспут Лютера с Эком» (1867), — и эти создания являлись тем большею с его стороны заслугой, что задуманы были и выставлены на всеобщий суд среди публики и народонаселения католического, в большинстве своем яростно фанатического. Просвещеннейшая часть публики и критики стала на его сторону, но остальная половина,

темная и ограниченная, была в такой степени против него, что когда для Франкфуртского музея купили картину его «Гусе на соборе», директор музея, Фейт, бывший назареец и из евреев ставший католиком-перекрещенцем, со злобы и досады вышел в отставку. Другая великая заслуга Лессинга была та, что он ввел в исторические картины народ не как «оперный хор» (по прежним понятиям и привычкам), не как приличную, неизбежную обстановку, не как уступку сюжету, а как вполне законную, самостоятельную единицу, живущую и дышащую сама по себе и для себя, не по потребности картины, а по своим собственным глубоким потребностям.

Лессинг был за протестантов, Пилоти — за католиков: «Основание католической лиги» (1854), «Сени у тела убитого, по приказанию германского императора, Валленштейна» (1855), «Утро перед битвой герцога Максимилиана Баварского у Белой Горы» (1857), «Игуменья Хиемского монастыря сопротивляется нападению протестантских грабителей на ее монастырь» (1868), «Объявление смертного приговора Марии Стюарт» (1869) — все это

картины, писанные с точки зрения католической, — но результат творчества обоих живописцев был одинаков. Оба они сведены теперь вниз с возведенных им при жизни высоких пьедесталов, и им, конечно, больше никогда не встать. Заслуга Пилоти была та, что он заменил педантский-профессорский род живописи и рисования — более живым, разнообразным и современным. Он примкнул к бельгийской школе, возникшей после счастливого и могучего народного порыва Бельгии, отделившего ее в 1830 году от Голландии. Но все его картины, как выше названные, так и разнообразные другие: «Нерон, рассматривающий пожар Рима» (1861), «Убийство Цезаря» (1865), «Тусаельда на торжественном шествии Германика» (1873), «Жирондисты, едущие к эшафоту» и др., давно уже потеряли прежний престиж, они теперь кажутся театральными и поверхностными. По искренности чувства, хотя далеко еще не при совершенной виртуозности техники, — быть может, всего выше у Пилоти картина его молодых лет (1853): молодая городская кормилица, приехавшая в деревню, с горечью сравнивает своих разряжен-

ных вскормленников, барчат, с ее собственным ребеночком, скудно и несчастно выкармливаемым в мужицком семействе. Тут много и чувства и естественности, хотя уже ясно чувствуется бельгийское и французское влияние. Но одна из лучших заслуг Пилоти перед историей искусства та, что он, долго будучи директором Мюнхенской Академии художеств, воспитал целую фалангу замечательных художников, которых ничем не стеснял и каждому дал развиваться сообразно с его собственной натурой.

31

Дюссельдорфская и мюнхенская школы живописи были отечеством многих замечательных художников, но, нельзя не признать этого нынче, всего выше их значение как родоначальниц целого нового поколения немецких художников, взявших себе задачей изображать обыденную, простую, ничуть не героическую, деревенскую, городскую, провинциальную жизнь своего отечества. Эта их заслуга играет громадную роль в истории германской живописи XIX века.

Замечательнейшим художником с середины века явился Кнаус. В своем развитии и направлении он очень многим обязан своим французским современникам, которых прилежно и любовно изучал во время своего восьмилетнего житья в Париже, начиная с 1852 года, но нельзя сказать, чтоб он всем был им обязан. С самого раннего возраста он уже страстно полюбил живописцев нидерландской школы (Остаде, Тенирса, Броуэра и др.); они соответствовали всего более его врожденному вкусу и понятию об искусстве; притом же, еще ранее его, эти самые нидерландцы стали путеводною звездою и маяком его предшественников в Германии.

Уже самые первые картины его «Крестьянская пляска» (1850) и «Шулера в деревне» (1851) были прямым следствием изучения нидерландцев и ярко выражали всю его своеобразную натуру. Немецкая публика и критика тотчас же оценили это, и он сделался всеобщим любимцем, признанным талантом. Он поехал в Париж. Его успехи и развитие шли здесь так быстро, что в 1855 году, после большой всемирной выставки, в Люксембургский

музей купили его картинку «Французская дама, гуляющая в парке с лакейчиком-арапчонком позади». Сейчас после этого пошел нескончаемый ряд его chefs d'oeuvre'ов. Во время житья в Париже на него стали производить некоторое влияние, кроме нидерландцев, также и старые французы XVIII века. Но это продолжалось недолго. Внутреннее, коренное настроение Кнауса было до того германское, народное, самостоятельное, было до того глубоко заложено в его натуру, что Кнаус никогда не в состоянии был бы ему изменить — и остался ему верен в продолжение всей своей жизни.

По натуре своей Кнаус имеет что-то родственное с Курбе и Милле. Все трое они и действовали-то в одно и то же время, в течение двадцатилетия, 1850-1870-х годов. Но разница между ними была громадна. Ни Курбе, ни Милле не имели никакого влияния на Кнауса уже и потому, что хотя оба французские живописца и родились гораздо раньше Кнауса (Милле родился в 1814 году, Курбе в 1819 году, Кнаус в 1829 году), но, когда Кнаус приехал в Париж, Курбе и Милле были еще слишком

мало известны и еще далеко не проявили, для публики, своей настоящей натуры и силы, а Кнаус выказал уже сущность и направление своего творчества. Все трое сходились в том, что главная цель их стремлений, главная сущность задачи, поставленной ими самим себе, была — правдивое, неподкупное, разностороннее, ничем не развлекаемое представление народа, крестьянина: у Курбе и Милле — французского мужика, у Кнауса — немецкого мужика. Но и Курбе и Милле гораздо глубже и шире идут в исполнении своей задачи, они изучают и передают своего крестьянина с такой правдивостью, с такой разносторонностью и верностью, какую можно встретить только у самых великих талантов европейской литературы нашего века, конечно, всего более и совершеннее у Льва Толстого. У Кнауса нет столь глубоких нот: он спокойнее, безмятежнее, у него никогда нет неиссякающего возбуждения, негодования и протеста, он сговорчивее, жизнерадостнее; он довольно легко успокаивается, только бы порадоваться на милые, грациозные черты людей, и глубоко сочувствует всему, что прият-

ного, идиллического и спокойного открывает в жизни так называемого «простого народа». Трагических, грозных нот у него нет. Зато у него всюду проявляется великое богатство хорошей, неиспорченной натуры, необыкновенное разнообразие характеристики на всех ступенях крестьянской жизни, верность представления, добродушие и лукавство, простота и хитрость, иногда юмор, и вместе со всем этим чудесная сердечность, наивность и грация детей, хотя и искренно, неподдельно крестьянских. В этом Кнаус, вместе с большинством немецких «народников», со своими товарищами и последователями (Вотье, Деффрегером и др.) дали ряд созданий истинно крупных и великих.

По возвращении из Парижа, где замечательнейшей его картиной были его «Крестины», 1859 года, Кнаус постоянно жил и работал то в Дюссельдорфе, то в Берлине. Важнейшие его картины были: «Фокусники в деревне» (1862), «Бродяги перед пастором» (1864), «Мальчишки-сапожники, играющие в карты» П864), «Рассказ инвалида в избе» (1865), «Его высочество в деревне» (1867), «Шарманщик»

(1868), глубоко трогательные, хотя необыкновенно простые «Деревенские похороны» (1871), наконец, прелестная картина «Сопротивляющаяся модель» (1877) — ревущий во все горло и барахтающихся от товарищей маленький деревенский мальчонок, которого живописец, приезжий из города, собирается зарисовать в поле. С конца 70-х годов Кнаус стал брать иной раз темы из жизни городской, представлять сцены из жизни еврейского населения Германии, например, «Соломонова мудрость» — старик, мелочной торговец, поучающий торговой мудрости молоденького мальчика (1878). «Первый успех» — рыжий мальчик-еврей, восхищающийся первой своей удачной продажей и с торжеством засовывающий в карман первую выторгованную монету (1879), и другие; все это были новые характерные картиночки, сильно раздвигавшие его горизонт и прибавлявшие к прежним его лаврам новые. К числу значительнейших созданий этого периода относятся также: «Социал-демократ», «Жена посыльного», «Я могу и подождать», «Девочка, перепуганная гусями» (1880).

По характерности и национальности типов, по разнообразию натуры, по глубине крестьянской психологии следует, мне кажется, признать лучшею и важнейшею картиною Кнауса его «Совещание шварцвальдских мужиков» (1872).

Достойными товарищами, по трактуемым ими задачам и творчеству, являются Вотье и Деффрегер, первый — швейцарец, второй — тиролец родом. Оба они прожили всю свою жизнь вне своего настоящего отечества: Вотье (начиная с юношеских лет) в Дюссельдорфе, Деффрегер в Мюнхене, но впечатления детства и юности залегли так глубоко в их душу, что в продолжение многих десятков лет они имели возможность высказывать их в картинах своих во всей их силе и свежести.

Подобно тому, как это было у Кнауса, талант Вотье не носил в себе элемента трагичности и сильных душевных движений. Художник всегда оставлял в стороне все невзгоды, тяготы и несчастия крестьянской жизни. Его удел был: выражать национальную типичность, народные характеры в том, что они заключают счастливого, хорошего, простого,

оригинального, здорового, доброго, сердечного, преданного, любящего. Все это Вотье выражал с необыкновенною верностью, меткостью, тонкостью, юмором и часто — трогательностью. Но колоритом своим, впрочем изящным, он никогда особенно не блистал и не искал (говорят, умышленно) извлекать из него блестящих эффектов. Картины его все писаны на сюжеты то из швейцарской, то из шварцвальдской жизни — последние после переезда его (1850) навсегда в Дюссельдорф. Лучшие его картины: «Мужики, играющие в карты и застигнутые в шинке своими женами, возвращающимися из церкви» (1862), «Мужик и делец: последний уговаривает его на продажу земли, он задумался, а жена отсоветует» (1863), «Поминки в доме умершего» (1865), «Первый урок танцев в шварцвальдской избе» (1868), «Похороны» (1872), «Прощание невесты с отцовским домом» (1875), «Перед заседанием волостного суда» (1876), «Судящиеся мужики» (1877), сердитые, озлобленные. Эта последняя картина глубоко замечательна своею необычайною характеристикой действующих лиц. Но едва ли не единствен-

ною, сколько-нибудь драматическою и со взволнованным чувством картиною можно признать его «Прерванную свалку в шинке», где противники на секунду остановились, но стоят друг против друга сердитые, окрысившиеся, словно петухи, и готовы тотчас снова броситься друг на дружку. Слабые же стороны Вотье, проглядывающие иногда среди верного и простого выражения, это — сентиментальность и некоторая сахарность типов и чувства.

32

В мюнхенской школе ученик Пилоти тиролец Деффрегер проявил истинный и значительный талант в изображении близко знакомых ему и дорогих тирольцев, сцен из их жизни, будничных, ежедневных, но высокоинтересных маленьких событий, ярко выставляющих всем на вид характер, душевную физиономию, нравы, дух мало кому известного и никогда прежде не представленного в искусстве чернолесного племени. Лучшая и важнейшая его картина «Последнее ополчение» (Das letzte Ausgebot) представляет толпу

стариков-тирольцев, вооружившихся чем попало и с отчаянною решимостью идущих помогать своему войску во время дикого нашествия Наполеона I. Картина эта — небольших размеров, как и большинство картин Деффрегера, но она полна такого глубокого чувства, такой искренности, такой правдивой характеристики, что стоит гораздо больше, чем множество прославленных так называемых «исторических» картин. Другие картины на сюжеты из той же национальной войны, со сценами из героических деяний национальных героев, Андрея Гофера и Шпекбахера, удались художнику, к удивлению, несравненно менее (хотя он именно с них начал свое композиторство и, значит, особенно был этими сюжетами наполнен). Единственное исключение составляет одна, самая первая по времени картина: «Десятилетний сын Шпекбахера, вопреки запрещению отца отправившийся добровольцем на войну, натыкается со своими товарищами на отца, который держит военный совет в избе». Эта картина была так талантлива, так жива и правдива, что когда появилась на свет в 1868 году, то Деффрегер

(только что кончивший школу у Пилоти в Мюнхене) в несколько дней разом сделался знаменитостью.

Деффрегер гораздо менее Вотье глубок, гораздо менее его многообъемлющ и разнообразен, но столько же национален и правдив, такой же тонкий наблюдатель натур и характеров, такой же прекрасный изобразитель лучших и светлейших сторон своих деревенских соотечественников, их семейственности, простоты, душевности, приветливости, иногда юмора и лукавства. У него улыбка не сходит с лица. Особенно замечательны между многочисленными его картинами: «Раненый охотник» (1864), «Борцы-тирольцы» и «Братцы» (тот, что постарше, воротился из городской гимназии) (1869), «Певцы-нищие» (1871), грациозная и комическая «Пляска в альпийской избушке» (1870), представляющая старика-тирольца, схватившего молодую девушку и отплясывающего с нею, в пример молодежи, тогда как она, озираясь на окружающих, подтрунивает над ним, «Прощание с альпийской пастушкой», «Музыкант на цитре», «Сватовство», «Галантерейный тиролец» (1882). Недо-

статки Деффрегера одного сорта с недостатками Вотье — некоторая сентиментальность и излишняя сладость и красивость типов. Точно будто Тироль, Швейцария и Шварцвальд только и населены, что красавицами и красавчиками. Многочисленные этюды Вотье и Кнауса наполнены изящными лицами и фигурами красивых молодых людей, мужчин и женщин (всего чаще девочек), встреченных ими во время путешествия их. Какая Аркадия! Заметим при этом, что, вследствие своего всегдашнего жизнерадостного чувства, своего вечного оптимизма, Деффрегер никогда не брал задачами для своих картин ни смерть, ни похороны.

Кроме Деффрегера, из школы Пилоти вышло еще много других «народников». Таковы: Эберле, Шмид, Габль, Курцбауэр, Вопфнер, Раупп; некоторые из них были тем своеобразны, что являлись оптимистами менее Вотье и Деффрегера и трактовали не раз со значительным талантом не только счастливые и милые, идиллические, но иногда и печальные и даже мрачные сцены из народной деревенской жизни.

К числу учеников Пилоти принадлежит также Грюцнер, имевший одно время немалый успех в Германии своими картинами с изображениями, на сто разных манеров, католических монахов, развеселых, жирных, наедающихся и напивающихся в монастырских погребах, столовых и кельях. Но этот ограниченный род сюжетов, несмотря на известную техническую и колоритную ловкость художника, скоро прискучил и вышел из моды.

33

В свое лучшее время Пилоти славился, кроме своей «историчности», также и своим «колоритом», выработавшимся у него вследствие прилежного изучения Рубенса, ван Дейка и венецианцев. Но его колорит только показался тогда «очень хорошим», а не был им действительно, и многие из его учеников сильно обогнали его в этом отношении, например, Макс, Ленбах, Брандт и всех более Макарт. И этому нельзя не удивляться. Казалось бы, чего следовало ожидать от учеников Пилоти? Конечно, картин исторических, потому что сам учитель весь век ими сам зани-

мался и, значит, ими должен был влиять на своих учеников. Но этого не случилось: ни один из воспитанников Пилоти не вышел из его классов «историком» и не прославился по этой части. Единственное исключение составляет группа талантливых поляков, уверовавших в Пилоти и в продолжение многих лет приезжавших в Мюнхен учиться у него художественному уму-разуму. Ни один из них тоже не вышел «историком» в смысле своего патрона, и все они, Брандт, Геримский, Хельминский и другие, приобрели в мюнхенской школе только отличное техническое умение и мастерство, писали же все только картины военные или охотничьи, и притом все только польские, т. е. не имеющие ничего общего с Пилоти и его творчеством. Казаки и уланы Брандта, дома и на войне, в боях с татарами, шведами и турками, в степи, в лесу, в поле, остановки на отдыхе у шинков; старинные охоты польских магнатов Геримского и Хельминского — все это картины с блестящим письмом, искренно национальные, ничуть не растерявшие в немецкой школе своих характерных основ и потому очень оригинальные

и своеобразные; наконец, вдобавок ко всему и в виде исключения, сцены из жизни евреев в Польше, например, превосходная картина Герымского «Евреи, молящиеся вечером над Вислой». Присущий им часто военный элемент глубоко лежал в основе польского характера, и потому-то, конечно, польские живописцы еще более учились в Мюнхене у баварского лучшего тогда баталиста Франца Адама, чем у Пилоти, притом же все они были под сильным влиянием французской новой школы. Таким образом, за исключением этой специальной польской группы, из школы Пилоти не произошло никаких исторических живописцев. Вышли оттуда художники совершенно другого склада: художники по преимуществу колористы.

И, во-первых, вышла оттуда целая масса «народников» — с Деффрегером во главе, о которых говорено уже выше и которые все, большею частью, были прекрасные колористы.

Во-вторых, вышло оттуда несколько отличных портретистов, с Ленбахом во главе. Правда, Ленбах мало представлял самостоятельно-

го, а являлся ревностным последователем и подражателем Тициана, Рембрандта и Веласкеса, соединенных вместе, но, тем не менее, он был художник высокозамечательный как по красоте своего колорита и разнообразным эффектам краски, так и по превосходной характеристике изображаемых личностей. Он написал множество портретов современных ему (конец 60-х годов) европейских знаменитостей, которых головы выполнены у него всегда великолепно, а руки и тело — поверхностно и даже подчас небрежно: портреты Листа, Рихарда Вагнера, Деллингера, Бёклина, графа Шака — владельца знаменитой картинной галереи в Мюнхене, Павла Гейзе, Макарта. Во второй свой период (начиная с 70-х годов) он написал еще большую массу превосходных портретов: германского императора, кронпринца, графа Мольтке, многих высших и аристократических лиц и целую массу портретов всемирно прославленного в то время с безумным энтузиазмом Бисмарка.

Из той же школы явился колорист по преимуществу Макарт. Он в свое время наделал чрезвычайно много шума и был, повидимо-

му, в Европе великим и редким гением, истинным «Моцартом живописи». Вся немецкая и преимущественно венская аристократия бросилась заказывать ему свои портреты, но скоро разобрала, что это была только Mamorgana, что портреты блестящи и поразительны по красивости и ловкости колорита, но, кроме того, ничего не стоят — в них кет ни малейшего с оригиналом сходства, все выдумано, и, кроме виртуозной, капризной техники, все остальное — фольга и блестки. Спустя немного лет, почти то же самое открыли и в его «исторических» картинах: его прославленные на протяжении всей Европы «Чума во Флоренции» (1868), «Поклонение Венеции кипрской королеве Катерине Корнаро» (1873), «Въезд Карла V в Антверпен» (1877) и другие менее значительные вещи — только блестящие декорации, ласкающие глаза чудесными красками, подражающими венецианцам. Впрочем, специально по части колорита Макарт остался не бесполезным для современных ему немецких живописцев, вообще к колориту мало расположенных.

34

Хороших, замечательных, талантливых пейзажистов было в Германии, в течение XIX столетия, немало, но не было между ними ни одного истинно великого, истинно гениального. В этом германцы не представили ничего, что могло бы равняться с пейзажной живописью французов первой половины века, с их открытиями, ничего, что являлось бы почином, началом чего-то нового, еще не тронутого прежде другими.

Главною характеристическою чертою немецких пейзажистов XIX столетия является тот самый факт, который характеризует и всех остальных пейзажистов Европы нашего века: это — покидание пейзажа классического, идеального, выдуманного и аранжированного и переход к пейзажу действительному, старание изучить, узнать, схватить его во всей его истинности и передать его во всех чертах и подробностях, со всеми его световыми эффектами и явлениями, со всеми облаками, тучами, воздухом, огнем и мраком, очарованием и волшебством, в самом реальном и

правдивом, бесконечно верном и неподкупном облике. В эту сторону были направлены усилия всех главных немецких школ: дюссельдорфской и берлинской, мюнхенской и веймарской.

Но между тем, как лучшие, замечательнейшие пейзажисты французские, вся барбизонская школа: Руссо, Дюпре, Коро, Добиньи а с нею также Курбе, Милле, Тройон и другие, взяли себе темой и объектом изучения специально французские местности и именно в изображении их выразили и возрастили весь свой оригинальный талант, немецкие — наоборот, как будто чуждались своей отечественной, национальной природы, в ее современном виде, отводили от нее (конечно, не всегда, но слишком часто) глаза и искали себе оригиналов более, как им, вероятно, казалось, достойных и подходящих. Какая странность! Многие ли еще другие страны в мире заключают столько поразительных прелестей и красот природы, как Германия!

После периода классичности (Кох, Ротман, Преллер) и подражательности прежним мастерам, первым действительно немецким и

самостоятельным пейзажистом должен быть признан Лессинг. Будучи всего еще восемнадцатилетним юношей, он написал «Пейзаж с острова Рюгена», который тотчас же обратил на него внимание публики своею талантливостью, но где сразу заметили некоторое родство с Рюйсдалем. После того он пошел быстрыми шагами вперед, и в конце 20-х и в начале 30-х годов написал немало замечательных по своему реализму (в старонидерландском роде) ландшафтов с романтической обстановкой замков, монастырей и средневековых действующих лиц. Но когда в 1832 году ему удалось поехать в Эйфелевскую область, он был поражен красотою ее природы и видов, он нашел тут все то, чего его художественная натура требовала. Он ревностно принялся изучать очертания гор, скал, деревьев и стал переносить множество этих новых аспектов в свои картины. Его создания в этом роде очень многочисленны, но тут его талант всего более проявлялся лишь в рисунке, контурах — краски ему мало давались, как и в исторических картинах.

Значительное число других, еще замеча-

тельнейших германских пейзажистов точно так же, как и Лессинг, были неудовлетворены окружавшей их природой и с конца 30-х годов искали красот и характеристических проявлений ее вдали. Берлинец Беллерман в начале 40-х годов привез множество отличных рисунков, эскизов из путешествия в Южную Америку и потом в продолжение полстолетия разрабатывал эти наброски в картинах (замечательнейшим созданием его считается изображение «Первобытного леса»); другой берлинец, широко и высоко прославленный Эдуард Гильдебрант, начал свои путешествия — и, как результат их, свои картины — с острова Рюгена (1838), потом в 40-х и 60-х годах объехал Англию, Шотландию, острова Канарские, Италию, Сицилию, Египет, Нубию, Сахару и кончил Ледовитым океаном. Его наблюдательность и способность изучать местности и явления природы были громадны, письмо блестяще и великолепно и потому очень эффектно для всех, но он был наполнен одною только мыслью — отыскивать везде в природе какие бы то ни было исключительные «феномены», экстренные очертания, поразитель-

ные линии и группы и блистать на своих картинах этими своими находками, ослеплять воображение зрителя.

Между другими пейзажистами значительными величинами явились среди мюнхенской школы — Моргенштерн, среди дюссельдорфской — Гурлитт. Оба они были родом северогерманцы, оба провели несколько лет в тщательном изучении оригинальной, изящной природы, датской и норвежской. Лишь позже они принялись за Германию. Первый написал много прекрасных пейзажей (часто с лунным, любимым своим, освещением) из природы Баварии, Северной Германии и Гельголанда второй — много пейзажей северогерманских. Оба возрастили не малое количество новых немецких живописцев, реалистов и водворителей простого и верного взгляда на отечественную, немецкую природу.

Влияние этих двух северных германцев на пейзаж Средней и Южной Германии было столь сильно, что даже такой значительный талант, как Андрей Ахенбах, необыкновенно много им обязан своим художественным развитием. Но событием, окончательно решив-

шим его направление и облик художественного таланта, было путешествие, предпринятое в 1832 году при отце (который был купец) в Голландию, Северную Германию и Ригу — здесь он видел в первый раз море. В 1836 году он написал «Бурю у шведских берегов», которая считается истинною эпохой в истории европейского пейзажа. Много было писано в XIX веке отличных пейзажей на разнообразнейшие темы, но «бури» были забыты со времен нидерландцев, и никто не решался изображать их. Ахенбах принялся глубоко и ревностно изучать и писать на картинах своих морские бури и достиг в этом такого великого, неизвестного до тех пор в новом искусстве совершенства, что все живописцы Европы пошли по его следам и стали продолжать его дело. Немногие приблизились к нему. Он остался единственным. Но его обвиняют в последнее время в том, что при всей громадной и великолепной его технике он ищет передавать не свои внутренние ощущения, не глубину чувства, а только заботится о произведении сильных эффектов и поразительных по изяществу картин, чем и отличается от старин-

ных, простых, искренних, ни о какой публике не заботящихся нидерландцев. Но, как бы там ни было, Ахенбах был художник высокозамечательный, редкий между лучшими художниками нашего века, и что им выражено из бунта стихий, из бушеваний расколебавшегося моря, из его разверзшихся целыми пропастями хлябей, из ходящих, словно горы, сизых волн, из его мрачных небес, мечущихся и растерзанных облаков, из его световых явлений, то ослепительных, то угрюмых и страшных, — навеки останется, конечно, великолепным и несравненным. Но громадная виртуозность Ахенбаха не ограничивалась одним морем, он писал также много картин, которых сцена — на твердой земле. У него есть чудесные виды изумительных по красоте многочисленных норвежских водопадов, германских лесов и долин, полей и лугов в Ганноверской и Нижнерейнской области, наконец, виды внутри лучших голландских городов. Между последними особенно отличаются: «Еврейский квартал в Амстердаме», «Рыбный рынок в Остенде» (1866), со множеством движущихся и волнующихся фигур, превос-

ходно нарисованных и необыкновенно живописно освещенных. Довольно слабы у него лишь его итальянские картины и виды 40-х и 50-х годов.

35

Среди всех европейских живописцев XIX века Менцель один из самых великих, среди же немецких — он первый и наивеличайший. Он уже высокодаровитым и родился, но укрепил и возвеличил свое необыкновенное дарование таким железным трудом, таким неиссякаемым старанием и заботой, как это бывало лишь у очень немногих людей на свете. В молодые и даже средние годы счастье вовсе не благоприятствовало ему. Еще ребенком (родился в 1815 году) он уже пробовал сочинять «картины» и, будучи всего тринадцати лет, нарисовал карандашом, на академический манер, сцену из римской истории: «Сципион и Метелл»; пятнадцати потерял отца и стал работать для прокормления себя в бывшей отцовской небольшой литографии; восемнадцати он попробовал поступить в Берлинскую Академию художеств, но там едва

проработал немного в гипсовом классе, как уже был принужден выйти оттуда вон — директор Академии, скульптор Шадов, не находил у него достаточно таланта для того, чтобы держать его в Академии даром. Менцель был беден, ему еще итти куда-то учиться было некуда, он стал учиться, как мог, сам. Таким образом он сделался, по нечаянности, навсегда — самоучкой. Но самоучкой необыкновенным, гениальным. Так что первая внешняя неудача послужила ему, по всей вероятности, к лучшему. Он научился своему делу сам, одинокий, так прочно и широко, как, быть может, не научился бы ни в какой школе, и когда книгопродавец Закс поручил ему иллюстрировать литографией сцены Гете «Земная жизнь художника», он нарисовал для этого издания шесть таких талантливых рисунков пером, столь оригинальных и мастерских, что тот же самый Шадов, который не сумел удержать его в Академии, публично высказывал теперь этому самому восемнадцатилетнему юноше свое одобрение.

После того Менцель произвел на свет несколько созданий — рисунков и картин, в

которых, при всем еще несовершенстве молодой, только еще стремящейся вперед техники, выразилась вся сущность художественного его склада и настроения, так что все последующие его создания являлись уже потом только развитием и расцветом впервые обозначившихся тут первоначально элементов художественной физиономии.

Первым таким произведением явилось собрание двенадцати литографий, сочиненных в 1833, изданных в 1837 году, иллюстрировавших бранденбургско-прусскую историю, начиная от древних вендов и кончая лейпцигской битвой 1813 года. Никто не заказывал, никто не советовал ему приниматься за эти иллюстрации, но такова была его собственная потребность, таково его стремление, историческое вообще и отечественно-национальное в особенности. А надо заметить, что в это время германская историческая живопись (и именно, в частности, дюссельдорфская школа) только и желала знать, что средние века, и попытка Менцеля — заняться более новыми временами — являлась каким-то дерзким новшеством.

Вторым художественным делом его первых юных лет был ряд картин из современной обыденной германской действительности, сцены бытовые и интимные. Таковы были его: «Шахматный игрок» (1836), «Юридическая консультация», «Одевание» и «Священник и монах» (1837), «Суд» (1838–1839). Везде и во всем здесь двадцатилетний юноша начинал оттачивать свое оружие: еще самоучкой учился технике на картинах француза Изабэ, ревностного последователя Делакруа по части владения живыми и эффектными красками, и в то же время все более и более научался выражать искреннее чувство.

Немногие видели и понимали, что этот молодой художник делает настоящее дело и что в этой своеобразной личности начинает вырастать великий будущий художественный деятель; для большинства это было нечувствительно и непонятно, и Мендель затерт был в массе множества других современных художников, в большинстве случаев — посредственных. Эта непонятливость публики, это отсутствие репутации продолжались почти целых двадцать лет. Настоящее и полное

признание своеобразности таланта Менцеля началось лишь около середины 50-х годов. Но Менцель одарен был железной волей, железным терпением и никогда не обескураживался отсутствием таких симпатий, каких он заслуживал. Он всю жизнь шел от одного совершенства к другому.

Начались истинно замечательные его создания с 1839 года, когда известный литератор и художественный критик и историк Куглер задумал издать общедоступное популярное жизнеописание всеобщего германского кумира, короля Фридриха II. Более всех остальных немцев он восхитился иллюстраторскою способностью Менцеля и предложил ему иллюстрировать это издание. Менцель принял, и эта работа вышла решающим событием в его жизни. От сих пор он провел целых полтора десятка лет в изучении и изображении Фридриха II и всей его эпохи. В 1842 году Менцель кончил свои иллюстрации для Куглера (400 листов), а в 1843 году ему дали другой заказ — уже от прусского правительства: иллюстрировать сочинения Фридриха II, издаваемые тогда на казенный счет. Он

этой работой занялся шесть лет и сделал для издания двести рисунков. С 1849 по 1857 год он написал несколько картин масляными красками, также на сюжеты из жизни того же прусского короля, наконец, в эти же самые годы он напечатал, в литографиях и гравюрах, еще несколько обширных изданий, касающихся опять-таки того же сюжета: «Из времен Фридриха II» (двенадцать гравированных портретов на дереве), «Солдаты Фридриха Великого» (тридцать листов в красках, с изображением мундиров), «Армия Фридриха Великого» (шестьсот раскрашенных литографий). Все это вместе составляло громадную галерею, посвященную одной и той же личности и эпохе. Работа была громадная, несравненная. Даже одни приготовления к ней представляют собою что-то необыкновенное, и никогда еще, кажется, не было на свете такого изучения эпохи и людей, какому предался для своей цели Мендель. Это изучение можно назвать просто феноменальным. Оно превосходит во много раз то, какому посвятил себя однажды Жерико, когда задумал написать свою картину «Крушение фрегата „Медуза“, а

впоследствии Мейсонье, когда решил иллюстрировать своими картинами разные сцены из жизни Наполеона III. Жерико построил себе плот, совершенно подобный тому, на котором спасались люди с „Медузы“ (даже и строил-то его тот самый плотник, что наскоро сколотил подлинный плот на „Медузе“), пускал его по воде в бурное время, изучал живую природу взволнованного моря, ходил по госпиталям, изучая больных и умирающих; Мейсонье точно так же изучал не только портреты Наполеона и его фигуру, и его мундир, и шляпу, и сапоги, но и костюмы, и физиономии, и лошадей, и оружие наполеоновских генералов и солдат, до мельчайших подробностей, даже пыльную дорогу, по которой двигается конная группа людей. Но изучение Менцеля пошло в сто раз дальше. Оно было несравненно обширнее, многообъемистее и стремилось глубже. Мейсонье был, конечно, художник столько же талантливый, сколько и старательный, но ему был гораздо более дорог мир внешний, чем внутренний. Он с великим усердием, прилежанием и уменьем воспроизводил комнату, мебель, обстановку

жизненную, костюм своих персонажей и больше даже их фигуру, позу, внешнюю характеристику и все движения, чем сторону душевную, ему почти вовсе неизвестную, малоинтересную и недоступную. С этой стороны он способен был, иной раз, изобразить Наполеона I — мрачным, недовольным, после потери сражения, среди его раболепных маршалов, или Наполеона III — сухим и фатальным „сфинксом“ среди других маршалов и на вершине другой эпохи; способен был изобразить толпу солдат, в преданном восторге фанатически ревущих своему владыке: „Vive l'empereur!“ в ту минуту, когда их гонят в бой, им непонятный и ненужный, — но дальше этого психология Мейсонье не простиралась. Точно так же его солдаты обоих Наполеонов, на стоянке, болтающие, потешающиеся, рассуждающие, его философы и ученые XVIII столетия, беседующие, совещающиеся, праздные, завитые, напудренные и иногда ничтожные, не представляют ни характеров, ни душ, ни умов, а только ловко и мастерски нарисованные и написанные фигурки. Всему этому далеко до сцен и фигур Менцеля, в его рисун-

ках и картинах. Никто дальше его не шел в способности к характеристике, и в этом, в течение XIX века, соперниками ему могли бы быть выставлены (на Западе) только французы Курбе и Милле. Но у этих двух великих талантов задачи были, если можно так сказать, сжатее и единотоннее. Они взяли темами для чудных своих картин лишь одну известную область из числа многообразных полос и подразделений человеческой жизни и деятельности: крестьян и мелких буржуа. У Менделя в круг его тем и задач входило бесчисленное множество сословий, категорий, званий, занятий, профессий, характеров и интеллигенции; были тут и крестьяне, и рабочие всякого рода — и короли, и принцы; были фабричные — и ученые; была и грубая серая толпа — и цвет европейской интеллигенции с Вольтером и Даламбером во главе; были и кровавые, буйные сражения — и набожные службы в католических соборах; были и покорные слушатели классических старинных концертов — и неверующие, подсмеивающиеся над церковными процессиями нового времени; были и ужаснейшие озверелые тупицы — и

люди с физиономиями, дышащими энергией, умом и широкою душевною деятельностью. И все это выполненное с несравненным мастерством очертаний, краски и освещения. Никто не был выше одарен подобным дивным соединением, в одном едином художнике, всех лучших художественных даров за один раз.

И за все это Мендель был достаточно прославлен Европой, начиная с конца первого пятидесятилетия своей жизни.

Но должно, мне кажется, о чем-то во всем этом и пожалеть.

Должно пожалеть о том, что Мендель употребил столько годов и столько громадного таланта, чтобы изобразить только жизнь Фридриха II, только его эпоху и только его современников. Без сомнения, и этот король прусский, и эта его эпоха, и тогдашние люди представляют немало черт и подробностей характерных, важных и достопримечательных, а потому и достойных изображения. Отчего бы и не быть изображенными той или другой личности, сцене, событию фридриховского времени? Чудесны по сочинению, по группировке, по позам, по тысяче наиверней-

ших подробностей комнаты, костюма, мебелей и всего остального такие талантливые, несравненные картины, как „Ужин в Потсдаме“ (1849), „Концерт на флейте во дворце вечером“ (1850), „Фридрих II в деревне, во время поездки“ (1854), „Фридрих II у танцовщицы Барберины“ (1852); чудесны его рисунки с изображениями солдат и офицеров Фридриха И, стоящих, сидящих, садящихся верхом, натягивающих перчатку на руку, веселых, довольных, сердитых, натянутых, распущенных, зевающих или восторгающихся; превосходна его картина „Сражение при Гофкирхене“ (1856), особенно его прославившая в Германии, и по всей справедливости, так как тут была в яркой силе и мастерски изображена на лице Фридриха, сидящего верхом среди войска, непотрясаемая энергия после потерянного сражения — энергия и настойчивость всегда интересны и почтенны, но мы не можем сочувствовать „горести“ и „энергии“ Фридриха, потому что этими боями король не делал ничего важного, интересного, человеческого для нас, для нашего ума и воображения. Слепо преклоняясь перед королем Фри-

дрихом и его победами, Мендель пропускал слишком многое из того, что при Фридрихе существовало и делалось вопреки приписываемой ему гениальности, а это-то нам всего и важнее и нужнее получать от гениального человека, благодетеля своих современников. Не встречаем мы во всех этих блестящих картинах изображения той забитости, той угнетенности, той бедности, того бесправия, того несчастия и отупелости, которые были у тогдашнего прусского народа следствием тех качеств короля, о которых Мендель, кажется, никогда и не думал. Что нам за дело до „Концерта на флейте“, с прелестным огненным освещением и правдивостью придворной галантерейной обстановки рококо, когда и старинная-то музыка была плоха у короля, и сам-то он играл прескверно, и ничего-то нельзя тут ему поставить в заслугу, потому что он был страшно сух и прозаичен и ничего общего не имел ни с искусством, ни с поэзией. Что нам за дело до его милостивых, по наружности, разговоров с народом „в дороге“, когда он в действительности презирал этот народ и топтал его беспредельно. Глазами мы можем

искренно восхищаться изящной виртуозности и мастерству Менделя, но душой чувствуем, что тут в картинах что-то не так, что тут многого нехватает, и что этот обаятельный для нас художник, Мендель, может быть, и в самом деле первый и высший исторический живописец не только Германии, а и всего нашего века, но в этих картинах своих не выполнил всю свою задачу и вольно или невольно покривил против истории искусства.

По счастью для своего таланта, Мендель провел только пятнадцать-семнадцать лет в своем фридриховском чаду. Его беспокойная, вечно озабоченная впечатлениями и потребностями творчества натура не могла весь свой век выносить неестественного одностороннего напряжения. Она рвалась во множество разных других сторон и проб. Еще с начала 50-х годов он сочинял множество рисунков и набросков на самые разнообразные темы: в 1851 году он издает литографический альбом (деланный необыкновенным способом: кистью и скребком); этот альбом наполнен человеческими фигурами XVII и XVIII ве-

ка (уж никак не одними только королями, придворными и военными), фигурами животных, срисованными с живой натуры, и т. д.; в том же году он рисует „Концертную залу до начала музыки“, „Железнодорожное купе“; пишет „Христа-юношу, беседующего с учителем в храме“, а позже, в 1853 году, „Христа с мытарями“ (две любопытные попытки, вроде проб нашего Иванова, работавшего в то же самое время, представить Христа и окружающих его людей в национальном и реальном еврейском облике и обстановке, вопреки всем принятым прежними художниками привычкам, — но эти попытки мало удались Менделю, потому что не соответствовали характеру его таланта); в это же время он пишет также несколько исторических фресок и акварелей.

В эти годы фортуна и благоволение немецкой публики, целой массой, обращаются, наконец, к нему, и он идет от одного торжества к другому. Даже Франция и остальная Европа начинают ценить его. С восшествием на престол Вильгельма I он делается официальным живописцем короля, получает многочислен-

ные заказы, в том числе заказ написать громадную картину „Венчание на царство Вильгельма I в Кенигсбергском соборе (1861), с несколькими сотнями портретов, и это исполняется им с необычайным талантом и успехом. Но ничто не отвлекает его от настоящего искусства и работы, он ни на единую йоту не делает уступок моде, требованиям публики, вкусам современников, он остается непреклонен и непобедим в своем гордом одиночестве и суровости и, даром что давно стал великим мастером, продолжает все только учиться и развиваться.

Менцелю было пятьдесят два года, когда происходила в Париже знаменитая всемирная выставка 1867 года. Он туда поехал, был горячо приветствован и чествуем всем тогдашним французским художественным миром, уже хорошо знавшим его произведения, проводил много времени в интимных беседах и обозрениях с Мейсонье и Курбе, а сам все только продолжал учиться и делать успехи. Немецкая художественная критика, в лице значительнейших своих представителей, сказала впоследствии, что это пребывание

Менцеля в Париже и изучение нового французского искусства повело его „к еще большей виртуозности и что его колористическое дарование, уже и до того времени сильное, получило теперь вдобавок ко всем прежним качествам еще какую-то лихорадочную нервность…“

Более чем когда-нибудь прежде он обратился к современности и реальной действительности. В конце 60-х и начале 70-х годов он написал громадную массу картин, тотчас же прославленных на всю Европу. Во всех них главную роль играет толпа, масса народная, состоящая из представителей всех сословий, всех состояний, всех возрастов и иногда — разнообразнейших народностей, все это чудно и характерно схваченное и нарисованное и освещенное ярким солнцем, на чистом воздухе, среди зелени или на улице. Сюда принадлежат: „Тюильрийский сад“ (1867), „Ресторан на парижской всемирной выставке“ (1868), „Будни в Париже“ (1868), „Эстергазиевский погреб в Вене“ (1868), „Божественная служба на чистом воздухе близ Бад-Козена“ (1868), „Воспоминание о Люксембургском са-

де“ (1872), „Прощание с берлинцами Вильгельма I, отъезжающего на войну с Наполеоном III“ (1871), картина, считаемая верхом талантливого мастерства и сверх того являющаяся для немцев высочайшим выражением пламенного национального восторга и патриотизма. Несколькими годами позже Менцель представил две-три картины из придворной берлинской жизни императорской эпохи, но тут он уже дал всю волю своему саркастическому уму и насмешливой наблюдательности. В 1868 году он написал свою очень знаменитую картину „Придворный ужин“, в 1879 году — „Cercle“ (собрание во дворце); обе картины писаны с таким поразительным мастерством, которое не уступает лучшим созданиям старых нидерландцев, но что в них выше всех красот краски и освещения — эго те разнообразные придворные и аристократические типы из военного, штатского и дамского сословия, те выражения и настроения, которые живописуют многоразличную, разносоставную бальную придворную толпу. Это истинные исторические иллюстрации нашего времени. Наконец, в 1884 году Менцель напи-

сал еще, с тем же великим мастерством и блеском, как парижские сады, Тюильрийский и Люксембургский, — „Народную площадь в Вероне“ (1884), с бесчисленной толпой итальянского народа, тут толпящегося, то в виде элегантных дам, то оборванного мужичья, кричащего, бегущего, мечущегося, озабоченного, суетливого, праздно глазеющего, и тут же рядом являются молчаливые католические патеры, флегматические англичане-туристы, озабоченные кухарки, назойливые нищие. Какая огненная, шумливая и пестрая южная картина!

В продолжение всех периодов своей художественной деятельности Менцель нарисовал также бесчисленное множество превосходных, живых, полных движения или покоя акварелей, гуашей, рисунков пером и карандашом. Кроме упомянутых уже выше иллюстраций его фридриховского периода, превосходны его полные характерности, меткой нравды и изящнейшей красоты рисунки: „Индийские кафе на венской «всемирной выставке» (1873), «Отдыхающие каменщики», «Мюнхенский пивной сад». «Утро в купе», «Боль-

ные в Киссингене», «Масленица в Берлине» (1885), «Угол улицы в Берлине вечером», «Японская выставка в Берлине» (1886), «Детский альбом» (тридцать листов акварелей на сюжеты из Берлинского зоологического сада).

Но среди всей этой громадной, поразительной массы творчества, едва ли не самыми высокими его созданиями последних лет XIX века следует признать две его картины: «Церковную процессию в Гастейне» (1880) и «Железный завод» (1875), Это две чудные страницы из современной истории. В них Менцель присоединяется, со своими немецкими действующими лицами, к тем несравненным картинам Курбе и Милле, где действующими лицами явились французы. Медленно двигается его «Церковная процессия», усердные люди несут хоругви, стараясь поскорей протискать их сквозь низенькую дверь церкви, священник с официальным почтением несет св. дары, молоденькие церковные прислужники в белых кружевных шемизетках рассеянно хлопочут со своим: дедом около него, благочестивые крестьяне с потухшими от работы глазами плетутся потихоньку за процессией, а

на самом переди картины — толпы разношерстных туристов из разных краев Европы: тут есть и молодые, и старые люди, умные и глупые, серьезные и пустые, франты и неряхи, но почти всем им скучно и неинтересно то, что веред ними происходит; иные, развалясь о плетень и любезничая с элегантными, улыбающимися дамами, ждут, скоро ли вся эта история кончится, все же вместе — нечто еще более высокое, правдивое и художественное, может быть, чем «Похороны в Орнане» Курбе.

«Железный завод» — не только chef d'oeuvre, но также и tour de force Менцеля. У него тут на сцене словно какой-то лес: висящие от светящегося вверху стеклянного потолка вниз до полу ремни, приводы, цепи, упирающиеся вверх тонкие чугунные столбы и столбики, зубчатые колеса, тут и там, повсюду, крючья и веревки образуют словно дремучую чащу лесную, сквозь которую еле могут пробираться рабочие в длинных кожаных фартуках, черные, как арапы, и двигающие огромными железными кочергами, клещами и ухватами в раскаленных горнах, ды-

шащих огнем, точно красный ад среди мрака. Одни из арапов тащат тележки с кованым железом или сырой рудой, другие отошли в сторонку, отирают пот на лице, умываются холодной водой или на лету, второпях, жуют еду, принесенную женой, или хлебают из кувшина — какое всюду движение, оживленность, какие напряженные руки, какие широко расставившиеся в усилии ноги, наклоненные прилежно головы! Сотни людей виднеются вдали в просветах пламени. Какие выражения энергии и силы, но тоже и усталости, измученности! Это настоящая кузница циклопов, но нынешних, правдивых, не выдуманных и не идеализированных. Эта картина, со сценами из рабочей, каторжной жизни одной части нынешнего народа — великолепный pendant, чудная оборотная сторона той медали, которая рисует у Менцеля другую часть народа, богатого, сытого, праздного, прогуливающегося в парках, веселящегося, любезничающего на балу во дворце, не знающего, куда бы еще убить время.

36

Долгое время не являлось в Германии картин на религиозные сюжеты хотя сколько-нибудь замечательных, хотя сколько-нибудь возвышающихся над обыденным спросом для церквей и других религиозных учреждений. Давно уже было замечено, что лютеранство убило эту категорию художественного создания в протестантских странах. И действительно, так оно было в продолжение трех столетий, почти всего XVI, потом XVII, XVIII и первой половины XIX века. Реалистические попытки Густава Рихтера («Дочь Иаирова», 1852, и «Моисей», 1858), Либермана («Христос-юноша во храме», 1879) и даже самого Менделя («Христос-юноша во храме», 1851, и др.) имели мало успеха и не повели ни к каким заметным результатам. Венгерец Мункачи, вначале талантливый реалист-националист и создатель нескольких замечательных бытовых картин в стиле своего учителя, Кнауса («Приговоренный к смерти», 1869, «Встающий с постели и зевающий подмастерье», 1869, «Щипание корпия на войну», 1871, «В

школу», 1871, «Пьяный», 1672, «Арестованные бродяги», 1872, и др.), позже, разбогатев и сделавшись знаменит в Париже, вздумал приняться и за «грандиозную» историческую живопись: он написал «Слепого Мильтона, диктующего дочери свою поэму» (1878); картина получила большую известность по эффектному письму, но мало удовлетворяла театральным, искусственным выражением; наконец, он затеял писать картины на евангельские сюжеты. Его «Суд Пилата» (1880) и «Распятие» (1882) были громадные, поразительные полотна но, не взирая на тщательное изучение еврейских костюмов и типов, они доказали только полную неспособность Мункачи к истории и психологии.

Но во второй половине поднялось в германской живописи новое движение — протестантское, которое до конца века уже и не останавливалось.

Начинателем этого нового движения являлся Эдуард Гебгардт, сын эстляндского пастора, первоначально обучавшийся в Петербургской Академии художеств, а потом переселившийся в Дюссельдорф и, наконец, сде-

лавшийся там профессором академии. Прилежное изучение старонидерландских и старонемецких живописцев привело его к двум очень важным результатам: первый был тот, что Гебгардт замечательно развил свою, способность к правдивому реализму форм и вкус к сильному, изящному колориту; второй результат был тот, что у него возникла вера в потребность изображать сюжеты из евангелия не иначе, как в том самом виде, как их изображали старые нидерландцы и немцы: с типами, физиономиями, в костюмах и обстановке простонародья XV и XVI веков. Конечно, первоначальное намерение было при этом хорошее и справедливое: полезно, пора и необходимо было расстаться с ложными типами и обстановкой, классическими и академическими, царствовавшими столько столетий во всех европейских картинах с религиозным содержанием, но если эта была ошибка, то вовсе не следовало заменять ее другою, столько же нелепою и бессмысленною ошибкою — представлением того, что была 2000 лет назад, в формах и подробностях жизни, костюме, домах, утварях, мебели XV и XVI ве-

ка. Что старинные художники делали по наивности, по невежеству, по. незнанию, по детскости, то уже стыдно и непозволительно делать, нынче заведомо ложно, только из обезьянничества. Но, кроме всего этого, еще более непозволительною ошибкою являлся тот пасторский протестантский тон и вид, то постное, биготное выражение, с которыми являлся повсюду в картинах Гебгардта Христос, апостолы и другие личности евангельских повествований.

Первою картиною в этом роде было у Гебгардта «Вшествие Христа в Иерусалим» (1863). За нею последовало «Воскрешение Иаировой дочери» (1864), «Притча о богатом Лазаре» (1865), «Распятие» (1866). Но всего более прославлен был Гебгардт в Германии со времени написания им «Тайной вечери» (1870) и появления этой картины на всемирной венской выставке 1873 года. В течение следовавшей затем ї четверти столетия Гебгардт написал множество других религиозных картин, между которыми особенно славятся, наряду с «Тайной вечерей», «Распятие» (1873), близко примыкающее, по мнению многих энтузиаст-

ных немцев, к картинам трагика ван дер Вейдена и Мемлинга, по выраженной здесь муке и страданию, «Вознесение» (1881) и «Снятие со креста» (1883).

Необыкновенно знаменитый нынче в Германии Удэ представляет своею жизнью и деятельностью пример, достойный всякого удивления. Сюжеты его все взяты из евангелия, представляют обыкновенно самого Христа и апостолов, но еще чаще одного Христа, пришедшего в крестьянскую избу или крестьянское поле, проповедующего там и умиляющего всех. И все это, и изба, и поле, и люди, и мебель, и все предметы — нынешние, немецкие. Зачем Удэ понадобилась такая странность — никто не отгадает этого, конечно. Зачем ему нужно было представить апостолов какими-то швабскими мужиками, в блузах и поддевках, немецкими мастеровыми, иной раз совершенно отупелыми, с физиономией, попорченной лишениями, работой и нуждой, — постигнуть мудрено, но еще непостижимее, как немецкая публика и немецкая критика могут не только ревностно хвалить Удэ за его чудачество, но еще приписывать ему великие

психологические дарования и тонкости. Какая же это психология, которая ограничивается всего только одною единственною чертою, да и то не и& очень существенных и значительных, — набожностью. Хорошо еще, когда эта набожность в меру и с разбором: как ни одностороннее это чувство, все-таки оно может быть искренно и почтенно. Но коль скоро эта набожность (как это мы часто видим у Удэ) переходит в ханжество и болезненную сентиментальность, будет проявляться в виде лжесмирения, расслабленной ограниченности и притворного смирения, тогда уже навряд ли многие из зрителей могут оставаться довольны и радоваться. В душе людей, кроме набожности, есть много других качеств, очень важных и глубоко значительных, подлежащих в наше время трактованию искусством; односторонность — скучна, монотонность — утомительна.

Первою картиною в этом вкусе была у Удэ картина на текст евангеля: «Пустите детей и не препятствуйте им приходить ко мне», вторая называлась: «Войди к нам, господи Иисусе Христе» (1884), потом явились «Апостолы в

Эммаусе» (1885), «Тайная вечеря» (1886), «Нагорная проповедь» (1887), триптих «Рождество» (1888), «Бегство в Египет» (1891) — бегство через немецкую деревню, и многие другие. Не взирая на превосходную технику рисунка и краски, навряд ли придутся когда-нибудь по вкусу больших образованных масс нынешнего, и будущего поколения эти капризные картины, представляющие такую странную смесь Христа, сидящего на мужицком стуле, в голландско-немецких избах с керосиновыми лампами, классических ангелов, кружек с пивом на столе, апостолов в магистерских или деканских плащах и нынешних лубочных картинок на стене, Что в картинах Удэ: было, можно сказать, всего лучше — это изображение детей разных возрастов и даже — характеров. Он их представлял простыми, естественными, милыми и натуральными.

Особенно прискорбно было всегда видеть нелепости которым на столько лет посвятил себя Удэ, когда у тебя перед глазами те превосходные, талантливые, полные правды и естественности картины, которые от времени

до времени, словно ненароком, невзначай, исходили из мастерской этого замечательного художника. Таковы, например, чудная картина «Актер» (1898), изображающая одного мюнхенского актера, во весь рост, читающего свою роль и с поднятым кулаком и опущенною головою досадующего, что у него роль не выходит; далее, фигура «Старика», небритого, нечесанного, глупо надменного и стоящего моделью у стула (1898), «Процессия разряженных девочек», идущих с букетами в церкови (1887), этюды детей и т. д.

Последняя четверть XIX века ознаменовалась для германской живописи тем самым явлением, которым она ознаменовалась и для французской: декадентством. Эта была болезнь, которой корень лежал во французской новейшей литературе и которая, казалось бы, должна была поэтому проявить главный свой развал и главную губительную свою силу во Франции, но на деле вышло не так. Вышло, что декадентство, прошумев довольно изрядно во Франции, Бельгии, Англии, а отчасти и в некоторых второстепенных странах Европы, везде склонилось к своему закату, но ни-

где не выкинуло таких многочисленных отпрысков и ветвей, как в Германии, нигде оно не поселилось в умах своих сектантов с таким упорством, упрямством и неподатливостью, как в Германии.

Французские декаденты по части литературы долго и много провозглашали в стихах и прозе свои новоизобретенные принципы, свои, словно с какого-то Синая свалившиеся, скрижали завета. Все прежнее искусство, вся прежняя литература и поэзия — никуда более не годятся. Их время прошло. Реализм, жизненная правда жизни, изображение существующего и существовавшего — все это нечто отсталое и ненужное. Нужны новые задачи, но также нужен и новый язык для их высказания. Прежние задачи, взятые из истории, из действительной жизни, из природы, не в состоянии уже удовлетворять нынешнего человека, это все только нечто грубое и телесное, материальное, будничное; надо теперь итти в глубь вещей, в глубь человеческой натуры, в корни существа нашего, надо вывести на свет сокровеннейшие наши чувствования, таинственнейшие мотивы нашего

существования, наши мечты, упования, надежды; душа должна заменить тело, нервы и фибры — стать на место мускулов, мыслей и сознания; все эфирное, бестелесное, тончайшее — должно вытеснить то, что было до сих пор представляемо простого, здорового, осязаемого, определенного. Наконец, в общем, все существующее, действительное должно было, в литературе и поэзии, сойти со сцены и уничтожиться, а на его месте водвориться и царить в полной силе только то, что существует, но что мы должны желать и ожидать. Сообразно с такими задачами, и самый язык литературы и поэзии должен был совершенно измениться. Он оказывался, для новых сектантов, слишком простым и естественным, а потому и чересчур обыкновенным и прозаичным. Для необычайных мыслей и картин нужны были и необычайные слова и выражения. И вследствие того новейшая французская поэзия, хотя далеко г и не вся, однакоже в значительной доле, наполнилась в 70-х и 80-х годах XIX столетия таким сумбуром картин, представлений к выражений, с которыми навряд ли что может сравниться во все

предыдущие эпохи. Насильственность, придуманность, искусственность, и натянутость мыслей, глубокий мрак текста, подобный дремучему какому-то, непроходимому лесу, вычурность и выкрученность каждой фразы, каждого образа, особенная любовь к гнилым трупам и перековерканным людям, к зачумленным запахам и изуродованным ощущениям, пристрастие ко всему мистическому, безумно-таинственному и безобразному — все это казалось новым французским литераторам чем-то милым, интересным и аппетитным. Известная доля публики принялась тоже находить все подобные «новым», прекрасным, желанным и дорогим.

Нашлись тотчас же и французские художники-декаденты. Их скоро образовалась целая группа, и она точно так же объявила все прежнее искусство отсталым, устарелым и никуда не годным, а желательным — «новое искусство», то, которое они вот сейчас принесут и покажут. Действительно, они принесли и показали «новое» свое искусство, но оно далеко не исполняло той программы, какую выставляли и водворяли французские декаден-

ты-литераторы. Иногда нынче сравнивали Гюстава Моро с Бодлером, а разных его последователей Верленами, Малларме и прочими декадентами. Но это было совершенно наперекор правде. Гюстав Моро, со всеми своими индо-персидско-вавилонскими женщинами, со всеми видениями и фантасмагориями в виде балетных «апофеоз», со всеми своими, алмазами, смарагдами и рубинами, усыпающими головы, плечи и руки героинь в картинах, со всеми своими нелепыми, исковерканными, с греческих оргиналов, «Орфеями», «Галатеями», «Еленами» и проч.; Пювис де Шавань, со всею тупостью, мертвечиною и деревянностью фигур своих, со всеми «священными лесами» и пейзажами своими, являющими лишь. тщедушные обдерганные березки, все их французские товарищи и последователи никогда не приблизились к безумиям и безобразиям, (часто прямо отвратительным) французских литераторов-декадентов. Целые непроходимые пропасти их разделяют. Французские живописцы-декаденты — настоящие скромники и умеренники, невинные шалуны и шутники в сравнении со своими товарища-

ми-литераторами. В худшем разе французские декаденты-живописцы высказывались в виде чего-то смешного, глупого и неумелого в своих композициях, очертаниях и красках, в своих неестественных искусственных позах, зеленых и фиолетовых лицах, нелепо красных и желтых пейзажах, чудовищных лицах и руках и т. д.

В противоположность всем этим ребячьим шалостям истинными иллюстраторами, так сказать, этих последних явились, во-первых, декаденты-живописцы бельгийские (о которых говорено будет ниже) и, в еще большей степени, декаденты-живописцы германские. Здесь нарисовалось в полном цвете и силе все безобразие и нестерпимая нелепость произведений новофранцузских литераторов и поэтов. У немцев никогда не родилось, у себя дома, таких же своих собственных ярких литераторов по части декадентства, à те, какие иной раз и бывали, бывали довольно бесцветны и бессильны. Влияние оказывали, то в оригиналах, то в переводах, французские подлинные декадентские произведения в стихах и прозе, потом французские картины на вы-

ставках, рисунки иллюстраций, наконец, постоянные путешествия в Париж почти повально всех новых французских живописцев. Главным же образом, раньше всех сюжетов, уже один импрессионизм красок, как великая и сильная новость, заражал всех германских художников.

Подобно французским декадентам-писателям, немецкие декаденты* художники выступили со своими скрижалями завета. Тут главную роль играли все запрещения: реализма не надо в картинах, действительной жизни тоже не надо, характеристик, характеров, разнообразия натур, физиономий, национальности — ничего этого не надо, страстей, воодушевления, ярости, гнева, восторгов, драматизма — ничего подобного не надо, все это беспокоит, тревожит, не дает тихого, спокойного наслаждения, мирного и безмятежного пользования, — и мы, художники, и публика, все мы утомились и устали, для искусства ничего подобного не требуется, достаточно объятий, поцелуев, томного сидения и лежания, держания в руке цветка, достаточно смотрения друг на дружку, достаточно какого-нибудь мечта-

ния, в даль, в неизвестность, в безбрежность, на манер праздных гимназисток. В особенности не надо никаких «исторических картин». И вот, одушевленный такими глубокими идеями, Мутер, глашатай и утвердитель всех декадентских современных безумий, провозглашал, что для современной Германий не требуется более исторических картин. «Война 1870 года нанесла им в Германии смертельный удар. После богемских полей сражения и Версаля Германия не имела уже более надобности утешать себя, относительно несчастного положения своего, зрелищами из прежних времен...» Итак, исторические картины целого мира до 1870 года существовали для смягчения тягостных чьих-то амбиций! Какое комическое понятие о жизни, истории и искусстве! Но точно так же Мутер объявлял и все картины из сельской, крестьянской и действительной народной жизни уже более неродными для настоящего времени. Он их обзывал презрительным названием «анекдотов» и «рассказов». По его понятиям (да также и по понятиям очень многих нынешних германцев, которых он является выразителем),

«невинные, милые бытовые картины деревенских рассказчиков были продуктом времени, когда Германия стояла в стороне от великой мировой жизни и весь строй мыслей заключал в себе что-то провинциальное, мелкогородское». Какие ужасные, безобразные понятия! Точно будто все счастье людей. весь смысл истории только и состоят в войнах, победах, захватах насилиях, праздниках и торжествах, и в этом-то заключается «всемирно историческая жизнь», а жизнь отдельного человека, в городе, захолустье, деревне, на поле, в шахте, на заводе, в семействе, уже не; «всемирно-историческая жизнь», а какой-то нуль и ничтожество, и все сюда относящееся есть только «анекдот», «литература», ничего нестоящий «рассказ», никакого значения не представляющие в сравнении с настоящею «всемирно-историческою жизнью»!

Но допустим на минуту, что все это действительно так, что прежнее искусство изжило свой век и более не годится для нынешнего человека, для нынешнего чувства и мысли, неудовлетворительно, мало и бедно. Пускай так! Как не радоваться обещанному появле-

нию из таинственных недр мира чудных слитков золота, под видом новых ощущений, новых выражений искусства. Чего, же лучше! Но это ли представляет из себя то «новое» искусство, которое обещают немецкие декаденты? В чем состоит обновление, какие новые элементы являются на смену прежних?

Мы выше видели «новые» создания декадентов французских и не нашли там состояния между обещаниями и исполнением. Исполнение оказалось очень мизерным. Оно является столько же мизерным и у немецких декадентов, только с тою прибавкою, что они в своих безумных и зловредных посягательствах на здоровое чувство и понятие, на истинное искусство пошли еще гораздо дальше французов.

Немецкие декаденты ставят во главе не только своей, германской, но всей живописи XIX века в целом мире — живописца Бёклина. В своей очень распространенной книжечке о Бёклине Лерс говорит: «XV век подарил миру Леонардо да Винчи, XVI — Дюрера, XVII — Рембрандта, XIX — Бёклина!..» Бёклин — художник, без сомнения, с талантом крупным и

высокозамечательным, но замечательным лишь в одной исключительной, произвольной, а потому и ограниченной сфере: в сфере условной идеальности. По коренному свойству натуры, Бёклин был пейзажист и пейзажист очень значительный, но одним этим родом живописи он никогда не хотел довольствоваться и считал себя признанным к созданию картин с сюжетами, и притом с сюжетами высокими и многозначительными.

Это была великая ошибка с его стороны. К изображению живых существ, как людей, так и животных, но также и к изображению живой действительной природы, такой, какая существует на свете, он не имел никакого стремления, существующие в природе формы вовсе не интересовали его, он не хотел их изучать и желал только одного: сочинять и рисовать такие человеческие и животные формы, такие пейзажи, каких на свете нет и не бывало, но которые существовали в его воображении. Ему все существующее казалось милым и неудовлетворительным, вся действительность была для него трын-трава, точь-в-точь как для Делакруа за четверть века раньше:

ему нужны были всего более, можно даже сказать, исключительно, только фантазии, выдумки, небывальщины, ими-то он занимался весь свой век. Приехав в Италию, он всего более был восхищен не настоящими созданиями великих художников прежнего времени, а фантастическими орнаментами, из людей и растений, в «Ложах» Рафаэля и орнаментами того же: рода в Помпее. Он считал их выше всего в искусстве. Вследствие того ему нужны были, во-первых, более всего только нереиды, наяды, сирены, нимфы, дриады, драконы, центавры, тритоны, сатиры; потом разные божества старинной греческой мифологии; наконец, разнообразные аллегории, созданные его собственным воображением. Что же касается пейзажа, то он точно так же не изображал то, что существует прекрасного, величественного, грациозного или ужасного, страшного в природе, но то, что ему нравилось в его фантазии, то, что он сам выдумал, то, что он желал бы, чтобы существовало. Он, так сказать, как портной или портниха, выдумывал свои собственные «моды» для природы. Аллегорические и мифологиче-

ские фигуры никогда не исчезали из обихода европейского искусства; они в течение многих столетий присутствовали в нем, по старым привычкам и по какой-то нравственной лени, но зритель их только снисходительно терпел, встречая на картине или архитектурном здании, в скульптуре, и то в виде редких исключений, ради традиции школ, академий, где их тщательно проповедывали и оберегали. Всем здравомыслящим людям как будто была неохота заводить длинную и скучную войну с такими явными пустяками и нелепицами, и их, скрепя сердце, терпели.

Но теперь вдруг пошло совсем другое. Аллегории и мифологии стали появляться уж не в виде редких, терпимых кое-как исключений, а двинулись целыми полками, армиями, стадами, явились чем-то постоянным, нескончаемым, вполне законным, стали казаться чем-то драгоценным, нужным, желанным; их начали считать выражением великих идей и постижений нового времени, и это особливо в Германии! В них стали искать и находить «необычайные откровения тайн природы, воплощение вековечных загадок и разгадок ми-

ра...» Итак, все фавны, сатиры, нереиды, наяды и прочие существа — не выдумка, не условность, не остаток младенческих верований диких народов, а что-то действительное, важное, глубокое, обязательное для каждого из нас и в настоящую минуту? Какое безумие! Какое сумасшествие! Но картины Бёклина именно это самое безумие и проповедывали. Они словно преобразились в глазах у германской публики. Они получили неожиданное значение. Их автор был у многих признан великим «пантеистом», глубоким понимателем и изобразителем природы; был признан тем гениальным художником, — которого давно надо: было Европе, но который все не являлся, заслоненный сонмом ненужных и зловредных реалистов, — человеком, который, наконец, возвратил миру давно спрятанные от него невеждами сокровища — сверхчеловеческие существа, «возвышающиеся над прозою и ничтожеством мира». А эти сверхчеловеческие существа были половинки лошадей, козлов, рыб, птиц, соединенные с половинками человека. Какая счастливая находка! Но что же из всех этих нелепых существ

делал Бёклин, на что он употреблял их в своих картинах? Как человек очень ограниченный, но талантливый, он употреблял их единственно на то, чтобы эти сверхчеловеки обнимались с действительными человеками или друг с другом, чтобы сатиры и фавны хватали женщин в лесу или в поле; чтоб тритоны цеплялись за плещущихся в море нереид; чтобы наяды в отчаянии изнывали над голыми утопленниками, прекрасными юношами, чтобы толстенькие русалочки кувыркались в воде перед морскими чудищами и приводили их в восторг; чтобы сатиры вытаскивали в сетке, из воды, как сельдей или щук, таких же наяд и млели, глядя на них; чтобы звери-центавры хватали и уносили на своих спинах каких-то лесных нимф. Где же тут великие таинства природы, где великое новое «слово», где «искусство», где неизреченные глубины духа, до сих пор не известные? Стоило из-за таких недостойных глупостей и постыдных нелепостей поднимать поход против реализма и правды, истории и будничной жизни! Какая драгоценная замена! В чем же тут новые чувства, мысли, идеи? Что мы такое при-

обрели от всей этой безалаберщины?

Можно было бы помириться с этими смешными игрушками, если бы на них все и смотрели как на игрушки, не имеющие сами в себе никакого действительного значения и не приносящие никому и ничему ни малейшего вреда. Но в том-то и беда, что игрушки именно приносили огромный вред Бёклин был, по натуре своей, превосходный пейзажист. В передаче ослепительного солнечного света, электрически блестящей ультрамариновой воды, блещущего золотом воздуха и яркой лесной зелени с ее тенями и просветами он был истинно великолепен. Такие его картины, как «Вилла у моря» (1864), «Ущелье» (1870), «Священная роща» (1871), «Святилище Геракла» (1879) и многие другие, но в особенности его высокопоэтический «Остров мертвых» (1880), полная жизни «Игра волн» (1883), «Морская идиллия», «Морская тишь* (1887) и еще некоторые другие навсегда будут иметь громадное художественное значение. Но всем своим пейзажам Бёклин словно умышленно желал мешать и вредить, изо всех сил старался ослабить их художественность и „впечат-

ление, приклеивая к ним, без малейшей надобности, мифологические и аллегорические фигуры, заставляющие здорового, не попорченного школьными предрассудками зрителя только < пожимать плечами. Что выигрывают его чудные картины моря, со всеми своими изумительными светами, цветностями и переливами, от того, что среди волн тут плещутся белые нереиды и черные тритоны? Что выигрывают его столь же чудные лесные пейзажи от того, что вверху горы, словно острием или шпицем каким-то, лежит громадный Полифем, сам-то как неуклюжая гора? Что выигрывает его чудное „Ущелье“ от того, что из средины скал высовывается длинная отвратительная голова отвратительного дракона? Ровно ничего все они не выигрывают, а только смущают — своею глупостью, ненужностью и детскостью — мысль и чувство зрителя. Что интересного или хотя бы сколько-нибудь осмысленного представляет картина „Центавр, требующий, чтоб его подковал в кузнице деревенский кузнец“? И, сверх всего остального, что во всем этом „нового“, „нынешнего“, того „moderne“, за которым так го-

няются декаденты? Разве двести лет тому назад Пуссены и другие классики не отравляли точно так же свои пейзажи (впрочем, еще школьно-классические) подобными же Полифемами, центаврами, нимфами, фавнами и сатирами? Да, все это уже было давно осуждено и выброшено здравым умом за борт, как негодная, праздная и неприличная игра. Разница в том только состояла, что Пуссен и его товарищи, совершенно чуждые античности и Греции, академически правильно и мертво рисовали их, но при этом не знали и не чувствовали красок и не способны были дать в своих картинах ни одного верного и изящного тона природы, тогда как Бёклин, столько же чуждый античности и Греции, как и они, очень неправильно и спустя рукава рисовал фигуры человека и животных и наполнял свои картины бесчисленными промахами против рисунка, но зато именно чувствовал краски и владел ими великолепно. Стоило же снова затевать прежнее, негодное и давать нам „старые погудки на новый лад“!

Еще оскорбительнее видеть, что в наше время есть на свете столько людей, которые с

почтением относятся ко всем воскрешенным ныне вновь нелепостям, считают их великими открытиями и употребляют неимоверные усилия на то, чтобы оправдать их и подкрепить „философскими“ и „поэтическими“ доводами. Пришло в голову Бёклину нарисовать уголочек леса, где из-за тесно стоящих деревьев выступает, разинувши пасть, фантастический зверь, род козы, или даже осла, с рогом посреди лба (конечно, „единорог“?), и на этом звере сидит нагая женщина. Он назвал эту картину „Молчание в лесу“ (1885), и все обязаны верить, что действительно тут они видят и чувствуют „молчание в лесу“. И все стараются друг друга уверять, что это действительно так, и „Молчание в лесу“ гениально, несравненно и поразительно тут. В другой раз пришло в голову Бёклину нарисовать небольшую площадку земли с десятком растущих на ней тополей, за деревьями — открытое светлое поле, напереди — полоска водицы, по которой плывут два лебедя, а рядом жалко-уродливый центавр везет на спине голую нимфу, совершенно во вкусе манерных театральных богинь XVIII века, подле — еще

две голые русалки, обнявшиеся и воспевающие песни. И это он назвал „Поля блаженных“ (1878). Все это безумное и коверканное безобразие — грядущее блаженство, наша будущая жизнь, раскрытие неизреченных тайн бытия?! Песенки голых баб — блаженство и тайна, необычайная поэзия, несравненное творчество, небывалое в мире создавание, пантеизм!! Но что же тут общего с „природой“ и „всемирностыо“? Еще иные разы Бёклин рисует голого мальчика в лесу со свирелью в руке и заломленною назад головою — это „Жалоба греческого пастуха“. Жалоба на дудочке! На кого, за что, зачем — ничего не известно, но неужели греческая сельская жизнь состояла только из дудочек и жалующихся мальчиков? Он еще рисует девочку в бальном полосатом платьице, декольте и с голыми руками, в башмаках, разбрасывающую цветы по полю; это — „Флора“ или „Весна“ (1876); спрашивается, кто же это разбрасывает цветы в поле? Казалось бы, цветы собирают, а не разбрасывают (разве что актрисам в театре). Наконец, Бёклин рисует еще одну картину, небольшую размерами, но высоко и

дивно ценимую в галерее графа Шака в Мюнхене; она называется „Жизнь — короткий сон“ (1888). Что же она представляет? Наперед ди — два голеньких младенца сидят на траве, рвут цветы (это означает „невинное младенчество“); подалее, впереди — голая женщина, с ярко рыжими волосами и опять с цветами в руках (это „Греция“ и „Древняя история“); далее, в центре и вверху пустынник, которому рубят голову, налево отъезжающий вдаль красный рыцарь (это — средние века). И вот вся „жизнь человечества“, по понятиям Бёклина... Цветы, опять цветы, рубленные головы старцев, разъезжающие верхом рыцари — вот. и все. Написано ярко, ослепительно то краскам, виртуозно, чудно — но о мысли и не спрашивайте, о смысле — тоже. Какие же все это великие, произведениям нашего века? Ведь что иногда простительно было прежним временам (Рубенсу с его аллегориями и другим), то в наш век уже прямо только стыдно и непристойно. Уважение к технике, даже иногда искреннее восхищение ею, никогда не в состоянии загасить мысль нынешнего человека, его требования здравого смысла, исти-

ны, разумности, жизни и правды.

Поэтому тяжкий грех против искусства лежит на спине Бёклина и его поклонников: они все усердно всегда хлопотали о том, чтоб перекосить в голове современников здравый смысл, отворотить его от вникания в содержание, перестряпать из здорового по натуре человека — в человека слепого и глухого, и заставить эту порченную куклу думать только о виртуозности и талантливости производителя фальшивого искусства.

Заметим, впрочем, что Бёклин написал на своем веку несколько превосходных портретов с самого себя и с друзей.

Широко проповедуемый в Германии пример Бёклина и громадный успех его произведений, а наконец, дух времени увлекли многих немецких художников, — и немецкие картины наполнились центаврами, тритонами с рыбами, фавнами с козлиным телом, наядами и нереидами также с рыбьим телом, — и все это с подразумеванием великих мировых тайн, символов и аллегорий.

Это случалось, между прочим, с многими другими, с даровитым, но странным Гансом

Марэсом. То он изображал нагих женщин в лесу, в академических позах, и назвал такую картину „Гесперидъ“; то представлял св. Губерта элегантным юношей, на коленях, в лесу, перед распятием, явившимся ему среди рогов оленя; то св. Мартына; то св. Георгия верхом, то (всего чаще) голых классических юношей, срывающих плоды с апельсинных деревьев, — и все это сухо и претензливо, иногда просто неумело и деревянно нарисованное, но изящно расцвеченное красками. Какое же здесь величие и глубина немецкого нового искусства, так усердно рекомендованные немцами всему миру?

Другая жертва Бёклина и духа времени — Ганс Тома. В противоположность Бёклину, рисующему лучезарные пейзажи, лесные и водяные, блещущие всеми красками палитры, немцы находят у Тома „мир своей родины, тихой, простой, трогающей сердце, счастливящей зрителя“, той родины, где (говорят немцы) „мы живем и которую любит всякий из нас, где мы работаем и действуем и где кладем на покой свою усталую голову...“ Превосходно, прелестно, заметим мы на это, но ка-

кая же это немецкая дорогая родина, с фавнами, флорами, цветами, центаврами и дудочками?

Дело в том, что Тома родился, действительно, истым немцем, и изобразителем своей родины, ее местностей и людей, а дрессировка воспитания и зловредный пример сделали его наполовину чем-то совсем другим. „Куриный двор“ (1870), „Весною“ (две девочки с венками, 1871), „Скрипач“ (молодой крестьянин играет при луне, под деревом, на скрипке), „Драка мальчишек“ (1872), „Пляска детей“ (1884), „Лоток с овощами и курами“ (1889) и некоторые другие, и вместе с этим целая масса шварцвальдских и баварских, около Мюнхена, пейзажей и деревенских видов, изб, дворов — вот что было у Тома драгоценного и в высокой степени оригинального. Он искал везде, прежде всего, правду жизни, не боялся представлять некрасивость и нищету, грубость и неэлегантность. Он никогда не доходил до красоты красок Бёклина, бывал подчас мало строг в рисунке и сер в колорите (в чем его нередко упрекали даже сами его поклонники), но предоставлял собою что-то такое

особенное для всех и родное для немцев, что они по справедливости иной раз называли его „самым немецким“ из всех современных живописцев Германии. Но, начиная с 90-х годов XIX столетия, у него стало появляться из-под его кисти, пера и карандаша немало вещей вовсе не немецких специально, а столько же условных и космополитических, как у Бёклина и прочих декадентов. Он больше чем наполовину стал теперь в своих картинах и рисунках идеалистом, сторонником древней Греции, средневековых преданий и легенд, новых аллегорий и старинных символов. Тут он уже поплатился крупной долей своей прежней правды и естественности и, оста* ваясь реалистом в одних уже только подробностях, стал угощать зрителя нелепыми и ненужными выдумками, наравне с остальными своими товарищами декадентами. Таковы его: „Рай“ (1892), „Весна“ (1894), „Нимфа источника“, „Облако ангелов“ (Engelwolke), „Гарпия“, „Тритон и Тритонша“, „Кентавриха“, „Юный поэт“ (амурчик на Средневековом коне), „Вечерние мотивы“ (нагие юноши, девицы, слушающие вместе с животными, Орфея,

играющего на дудочке, 1892), „Девушка, играющая на лютне, — олень ее слушает“ (1898) и многие другие декадентские безобразия.

Штук считается одним из самых замечательных германских живописцев новейшего времени. В 1889 году он вдруг выступил на мюнхенской выставке в „Glaspalast“ с тремя произведениями, которые тотчас же создали ему значительную репутацию. Все заговорили о его „совершенно современной реалистической технике, при бесконечно фантастическом содержании“. Новые три картины были созданы в трех совершенно разных родах и являлись Представителями трех категорий его созданий: „Игры сатиров“ представляли образец его композиций на сюжеты античные, „Страж рая“ — образец его композиций на сюжеты библейские, „Невинность“ — образец его композиций на сюжеты аллегорические и символические. Во всех трех Штук являлся горячим последователем Бёклина, его вкусов и настроений, а также, до известной степени, и поклонником его световых и колоритных эффектов. Но у него вовсе нет наклонности и таланта Бёклина по части ландшаф-

та. Если у него и являются на сцене таковые, то они играют очень малую и незначительную роль; моря же у него почти вовсе нет в картинах. У Штука действие всегда происходит в лесу или в долине, и тут у него, на сто разных манеров, фавны и сатиры, мужского и женского пола, то нежно обнимаются и жарко целуются друг с другом или с настоящими людьми, преследуют друг друга, дерутся лбами промежду себя или с козлами, подкарауливают одни других, и во всем этом фантазиям Штука нет конца, как и у Бёклина, и столько же мало в них смысла и надобности, — несмотря на блестящее, превосходное письмо. Но кроме того, у Штука является еще одно особое изобретение: люди-олени в лесу: туловище и голова у него — человечьи, все остальное тело и рога на голове — оленьи. Особенно ума и прелести заметить в этом нельзя. Наконец, из классического мира есть еще у Штука: Эдипы со сфинксами (несколько раз), победители в олимпийских играх, головы Минервы в шлеме, Орфей, Овидий, но все эти личности интересовали, повидимому, Штука гораздо меньше, чем. сатиры и фавны:

к этим последним звере-человекам у него просто была какая-то нежность. Почему — отгадать — мудрено.

По части библейской сюжеты: „Адам и Ева“, „Распятие“ и „Христос, снятый со креста“, ничего собою не представляют, кроме довольно ординарных этюдов голого человеческого тела, но картина „Изгнание из рая“ произвела в конце 90-х годов огромную сенсацию на разных выставках. И это не фигурами Адама и Евы: они уходят с картины вглубь, и мы можем судить только о достоинствах их спин и ног. Что тут перед нами Адам и Ева, никогда никто бы не отгадал. Нет, не этими фигурами поразил многих Штук, а фигурой ангела, изгоняющего их из рая. Эта фигура довольно ничтожна своею, скорее женскою, профилью, но интересует колоссальными своими, опущенными за спиной до земли, крыльями и громадным средневековым мечом, в рост человека, который стоит на середине картины, словно столб до потолка. Однакоже лучи света, идущие из-за ангела и красиво-освещающие все три фигуры, представляют что-то новое и яркое.

Наконец, картины символические и фантастические едва ли не всего более дали славы Штуку. Главные между ними: „Люцифер“, „Порок“, „Чувственность“, „Голова Медузы“, „Муки совести“; „Люцифер“ (1890) явился как бы второю половиной мысли Штука, выразившейся, за год раньше, в первой картине его „Хранитель рая“; (1889). Рай — это его ад. Но Штук никогда не отличался психологией и душевным выражением. Внешний вид, эффект, поразительность — были для него все. И потому в этих двух молодых символических фигурах „свет“ опять-таки был самым главным элементом. Для рая — громадный солнечный свет, наполнявший всю картину и окружавший довольно тщедушного юношу с мечом в руке, о который он опирался; для ада — два красных, ярких уголька, пронзительно светившихся из, растопыренных по-декадентски глаз, среди лица мрачной, черной, крылатой фигуры Люцифера, сидящего, свесив ноги, словно неаполитанской лацзарони на пристани у моря. В этих световых эффектах только и состояло, для Штука, все дело.

„Голова Медузы“ представляла точно так же два растопыренных глаза, фатально светящихся из середины поблекшего лица, окруженного змеями. И эти змеи, и лицо, и голова — обыкновенные, общие места, все дело состоит единственно лишь в одних глазах. Но эти глаза кажутся многим германцам до того оригинальными и многозначительными, что их повторяют где только можно. Так, например, Мутер напечатал эту голову с „глазами“ на заглавном листе своей „Истории живописи“. За что такая честь?

„Порок“ и „Чувственность“ — нагие молодые женские тела по низ живота, лоснящиеся, словно слоновая кость, и обвитые толстою змеею — удавом, состоящею из металлически сверкающих чешуек; плоская головка змеи со злобными глазами, лежащая на плече женщины, большая копна черных волос на голове, огромные, красивые невозмутимые глаза — вот в чем всего только и состояли у Штука и „Порок“ и „Чувственность“.

„Муки совести“ — слабая картина. Композиция ее напоминает картину Жироде: „Правосудие и Мщение преследуют Преступле-

ние“ (1808). Новая картина немецкого художника столько же ничтожна и условна как картина французского художника, лет за восемьдесят раньше, но по краскам вышло во много раз покрасивее.

Теперь я обращусь к тому новейшему немецкому художнику, который завоевал себе репутацию истинно громадную в Германии так скоро, как редко с кем из художников это случается, и притом почти без сопротивления с какой бы то ни было стороны. Это Макс Клингер.

В одном из самых молодых творений Клингера, его „Перчатке“, представлено множество фантастических событий, совершающихся с женской перчаткой (то ее уносит по воздуху волшебная птица, то она падает с корабля в бурное море и т. д.), и это вполне понятно и законно, так как все дело состоит здесь в сне, который видит молодой художник, поднявший на полу перчатку красивой незнакомки, пленившей его на катке. Но если художник начинает подавать нам картинки, где нарисована нагая нимфа, лежащая в пустыне на песке, а к ней подходят с объяснени-

ем в любви птицы марабу и фламинго, — или где целое стадо аистов идет получать новорожденных ребят из чьих-то волшебных рук, протянувшихся из глубины колодца, — или где раненный стрелою центавр скачет во весь опор через поле, а за ним гонятся другие центавры, — или где сидит высоко на тоненькой, как перо, веточке воздушная эльфа и оттуда щекотит былинкой в нос медведя, который не может до нее докарабкаться, — или где Ева приподнялась на цыпочки и глядит в зеркало, которое ей подставила змея, обвившаяся вокруг „древа познания добра и зла“, — или где двое нагих юношей, мальчик и девочка, страстно обнимаются, летя по воздуху на каких-то безобразных рыбах, а на них летят с неба чьи-то камни, а на земле внизу сидит улитка и поднимает, к ним свои рога, — или где нимфы любезничают в лесу с козлоногими фавнами, — или где молодые сирены целуются с тритонами, — или где лежит на постели молодая девушка, а громадный рак, чуть не с кита величиной, вполз на нее и грызет ей грудь, — там я скажу, что сколько бы ни было тут, может быть, грации, красивости,

мастерства в рисунке, — все-таки это композиции праздные, ненужные, фальшивые, ничего не выражающие, кроме бестолкового каприза художника, а главное, композиции, где никаких откровений, никаких таинств бытия, никаких мировых идей, никакого „нового искусства“, никакого „пантеизма“ нет. Надо шарлатанить, надо самого себя и других морочить самым неистовым образом, чтобы находить тут, с немцами, мировые „тайны“, „душевную мистику“, „великие созерцания“, „уловленное дыхание жизни“, „бьющийся пульс природы“.

Фантастический элемент, конечно, никогда не может быть изгнан из искусства. Он всегда, во все эпохи, в нем присутствовал и, наверное, тоже и впредь всегда будет в нем присутствовать. Сказки, легенды, великие чудеса, необычайные и сверхъестественные события, личности И дела являлись и будут, конечно, являться в художественных произведениях всех народов, начиная от самых диких и кончая самыми культурными. Они всегда придавали им известную поэзию, красоту, грацию, интерес, завлекательность. Но эле-

мент чудесного изменяется с течением времени. Царица Маб, жар-птица, эльфы и гномы, каменный гость, тень гамлетова отца, пери, волшебные насекомые, птицы, звери и рыбы, таинства, св. Грааля, валкирии и русалки, подземные и надземные царства — конечно, никогда не исчезнут из искусства народов, но будут являться все в более и более измененном виде. В них вера отошла уже на слишком далекий план, и мы способны их только терпеть, выносить, как красивый или полезный орнамент, игрушку, шалость, баловство, грациозную шутку. Всякий, конечно, давно заметил, что в наше время все волшебства и все волшебные существа по преимуществу приютились в опере и балете, т. е. таких художественных организмах, где все по преимуществу условно и сказочно. Появление тени отца гамлетова и др. в трагедии и драме — существует только для возбужденного воображения Гамлета и незримо для остальных нормально настроенных зрителей. Волшебные существа и волшебный мир точно так же ощутительны только для больной, умирающей Ганнелэ и незримы для всех остальных,

здоровых, а нам — жалки и противны. Придавать же им, как Бёклин, или Клингер, или все другие декаденты, великое значение, отыскивать в них глубокий и таинственный смысл, облекать их в ризу мистического пантеизма — просто непростительно и карикатурно.

А между тем, посмотрите, к каким истинно превосходным, чудесным и иногда прелестным созданиям был способен Клингер, когда он оставлял в стороне всякое „декадентство“, всякие причуды и ломания, когда он дает только волю своему таланту, своему живому ощущению, своей превосходной наблюдательности, своему чувству.

И во-первых, он превосходный ландшафтист, один из замечательнейших нового времени. Он, правда, не обладает такими блистательными красками, как Бёклин, он не способен производить того поразительного очарования, как этот его предшественник, но при менее роскошных средствах исполнения ландшафты Клингера занимают особенно высокое место по отсутствию выдумки и прибранности. Они правдивы и разумны. Его „Египетский ландшафт“, на лотосском болоте

Нила, с пятью птицами марабу, которых рисует древний египтянин-живописец; его многочисленные пейзажи древнего и нового мира в иллюстрациях к Овидию, к „Амуру и Психее“, в его поэме „Ева“, в его „Жизни“, в его „Смерти“, в его „Брамсовых фантазиях“ и в особенности в его чудных „Четырех пейзажах“ — ставят его очень высоко в ряду пейзажистов, не только германских, но и вообще европейских. Его чудесно живописное „Шоссе“, на котором лежит убитая молнией старуха, его „Поле“, на котором повалился землепашец, убитый лягнувшей его лошадиной ногой, его пейзаж среди гор, где поперек рельсов лежит скелет смерти, его пейзаж со скалой, среди которого Меркурий и юпитеров орел несут по воздуху Прометея, ночной лунный вид роскошной виллы, перед которою ревнивый муж застрелил из ружья любовника своей жены, а она в ужасе бежит вон, и многие другие — все это замечательные шедевры.

Потом Клингер — многоспособная натура, человек, одаренный крупным даром типичности и драматического выражения. Еще в

молодых, юношеских годах он набросал, на память, под влиянием вида умирающего своего деда, такой рисунок, который должен считаться, по правде, простоте и выражению боли, одним из перлов среди рисунков европейских художников.

Впоследствии он сделал немало рисунков подобного же высокого достоинства. Так, например, в гравюре „Бедствие“ (Elend) он нарисовал такую фигуру злого, бесчеловечного надсмотрщика или пристава, навязывающего новые узлы у себя на плети, карающей несчастных угнетенных рабочих, выбившихся из сил, — которая достойна самых могучих созданий Альбрехта Дюрера. И таких талантливых, характерных, типических и полных силы фигур и лиц существует у него множество, в разнообразнейших видах и характерах, но, на мои глаза, ничего он не создал глубже, значительнее и поразительнее, чем фигура „утопающего“ в его великолепной сюите „Жизнь“ (1884). Широко расстилается площадь моря — пожилой человек тонет — все тело уже погрузилось, даже рук не видать — одна еще голова, немного покачнувшаяся и

запрокидывающаяся назад, поднимается над водною бездною — волосы на этой голове спутались и опускаются на лоб, вокруг ходят и струятся мелкие волночки, вдали повсюду мрак, неоткуда спасения нечего ждать, гроза бушует — но какое выражение в безнадежных глазах, какая замирающая искра жизни в потухающих, но все еще светящихся зрачках, какой ужас в полуоткрытом еще рте — ах, какая страшная и пронзительная картина! Сколько сотен улыбающихся милых мадонн с ангелами, цветами, скрипками и блаженными можно бы отдать за одну эту страшную умирающую голову.

Мне кажется, при взгляде на нее у каждого должны подняться волосы от ужаса.

Ах, если б Клингер слушался одного только своего таланта и здоровой натуры, если б он жил не в декадентское время и не в декадентском антураже, если б у него не торчали постоянно перед глазами примеры сумасбродного (хотя и талантливого) Бёклина и сочувствие к декадентству исковерканной в понятиях и вкусах публики! Что это был бы тогда за великий художник великого XIX века!

38

В течение XIX века англичане имели на европейскую живопись такое же громадное влияние, как и на большинство всех проявлений человеческого творчества в жизни, науке, искусстве и художественной промышленности. Их инициатива и в живописи была в наивысочайшей степени нова, оригинальна, самостоятельна, глубока и благодетельна для всего мира.

Изумительная инициатива Англии проявилась здесь во многих новых областях. Это были: 1) создание нынешнего пейзажа, 2) создание нынешней бытовой живописи, 3) создание нынешней акварели, 4) создание новой гравюры, 5) создание школы прерафаэлитов.

Как было указано уже выше, в главе «Архитектура», англичане, еще в течение XVIII века, под влиянием английских поэтов и писателей, потеряли вкус, в своих парках и садах, к искусственным формам Европы XVII и, частью, XVIII века. Эти англичане отошли в сторону от прежней «природы», искусствен-

ной и переработанной, и перешли на сторону «природы» настоящей, нетронутой и самостоятельной. Англичане возненавидели итальянско-французские сады Людовика XIV, его принцев и придворных, и стали жить среди парков и садов «английских», полных естественной красоты и прирожденной характерности, и, воспитанные новыми английскими художниками, пожелали видеть эти же парки и сады и на ландшафтных картинах.

Уже в середине XVIII века стал писать прекрасные пейзажи Гейнсборо, всего более знаменитый своими портретами, но в то же время страстно любивший писать, собственно «для себя», виды английских парков, лесов и садов, среди которых он провел всю свою молодость, а потом и часть зрелых лет. В этих пейзажах он правдиво воспроизводил ту природу, которую научили его любить стихотворения Томсона.

Потом, в конце XVIII века, был тоже у англичан замечательный художник, Кром. Обвороженный правдивостью и простотой старинных голландских пейзажей, он принялся писать подобные им — английские пейзажи.

Тут, в противоположность царившей повсеместной лжи, искусственности и пейзанству, явились у него картины с изображениями непорченной, нетронутой английской природы и, во всей неподкрашенной их правде, старые английские коттеджи, деревушки, громадные дубы, густая зелень, трава, рыбачьи лачужки. Во всем этом было много точности, верности и искренности, но также присутствовала тут и некоторая сухость и серовато-сть.

Но продолжатель и последователь Крома, Констэбль был человек, родом сын мельника, но необыкновенно оригинальный и по художественной своей натуре, и по стремлениям. Он, в средние годы свои, уже много поучившись на прежних мастерах и много с ним поработав, с почтением, копий и в то же время глубокий обожатель пейзажей Гейнсборо, почувствовал вдруг просто ненависть к прежнему условному искусству: он находил, что ему вредно ходить по галереям, потому что тем портятся его собственное творчество и самостоятельность. Он говорил в письме к приятелю: «Я решился писать только то, что вижу и

как вижу... Прохаживаясь по выставке, я не видал ни одного ландшафта с тою правдою, какую должен, по моему мнению, иметь пейзажист... Я никогда не видал в действительности такой природы, какую пишут Клод Лоррен и Вильсон (английский пейзажист конца XVIII века, в итальянском классическом стиле), я хочу писать свою любезную, настоящую Англию...» И целых 33 года он это делал. Он написал множество картин, английские поля, деревни, замки, дачи, речки, мельницы, пасущиеся тучные стада, церквульки, огороды, рощи. Он написал все эти предметы не сами по себе, а с окружающим их воздухом, солнцем, разнообразными явлениями света и тьмы, прозрачности, и никогда не заботился об условной «красоте», правильности и классных «законах». Он говаривал: «Моя живопись никого не напоминает, она и не гладенькая, и не миленькая — как же мне надеяться, что я сделаюсь популярен! Я работаю только для будущего времени». И вышло так, как он сказал. Умер-то он, в 1837 году, конечно, совершенным бедняком, но сделанное им пошло впрок всему молодому тогдашнему поколе-

нию (а, значит, и всем будущим поколениям). Молодые французские живописцы увидали его картины (мало ценимые тогда в Англии) в 1825 году, на передвижной английской выставке в Лувре, другие съездили и сами в Лондон, чтоб их узнать хорошенько; все оценили почин великого англичанина, быть может, больше всех сам Делакруа, стоявший на вершине своей славы, и с тех пор громадный переворот совершился во французской живописи, а через нее, впоследствии, и в других европейских школах. И это произошло не только в пейзаже, но и в других отделах искусства, в бытовой и исторической живописи. Правда, в самой Англии, не взирая на множество хороших пейзажистов, в течение первой половины XIX века (каковы Кокс, Мюллер, Винт), не явилось ни одного истинного, великого преемника и продолжателя Констэбля, но они нашлись во Франции. Возникла, всего шесть лет спустя, знаменитая школа барбизонцев, о которой говорено уже выше.

Совершенно в стороне от Крома, Констэбля и всей последовавшей за ними английской и европейской школы пейзажистов жил тогда

и писал картины в Англии еще один художник-ландшафтист, англичанин, совершенный особняк, одинокий и единственный. Это — Тернер. Его первые работы начались еще в конце XVIII столетия и тогда уже привлекали на себя внимание в такой степени, что, будучи всего 20 лет (1795), он уже был сделан членом. Лондонской Академии художеств. Его создания, акварели (с которых он начал) и картины (которыми продолжал) были всегда в великой славе. Но главные его создания принадлежат первым трем десятилетиям XIX века. Довольно долгое время он был обожателем и горячим последователем Клода Лоррена, так что даже превосходные его картины «Основание Карфагена Дидоной» и «Восход солнца в тумане», написанные в 1815 году, суть явное подражание Клоду Лоррену, но в то же время он сильно, изучал старогол-ландских пейзажистов (Рюйсдаля, Гоббему и др.). Но потом, будучи около 45 лет от роду, он нашел свою собственную дорогу и совершил тут великие чудеса. Он задумал изобразить солнце, солнечный свет и солнечное освещение с такою правдою, какой до него в живо-

писи еще не бывало. Все лучшее по этой части даже у такого замечательного таланта, как Клод Лоррен, казалось ему до некоторой степени малым, неудовлетворительным. И он стал добиваться передачи солнца во всей его лучезарности. Он долго искал, но своего добился и высказал на холстах то, чего раньше его никто еще в самом деле не давал. У него уже более нет (кроме редких исключений) мелких, маленьких пейзажей с близкой точки зрения. У него сцена почти всегда обнимает несколько десятков миль, она представляет огромные пространства, и над этой бесконечной перспективой царит величавый круг солнца, то раскаленный как печка, то золотой, с сиянием вокруг, то закутанный в пары и туманы, как в платье, и оттуда с трудом пробивающийся; то солнце рано-утреннее, то вечернее, готовящееся к закату, то солнце над огромною скатертью моря, то солнце над сухопутными пространствами. Все остальное, кроме моря и земли, кроме воздуха, облаков и неба, играет у него второстепенную роль: корабли и деревья, здания и лодки, пароходы вдали или вблизи, и всего более — люди,

можно сказать, почти вовсе для него ничего не значат, они все для него антураж, приставка, прибавка, уступка, и, кажется, если их вынуть вон, картина ничего бы не потеряла. Приклеенные сюда истории, события, сюжеты: «Дидона» и «Карфаген», «Морское сражение при Трафальгаре» со «Смертью Нельсона», Италия и «Чайльд Гарольд», совершенно в расчет принимаемы быть не могут, У этих чудных сцен природы ни другого отечества, ни другой национальности нет, кроме английских, нет ни времени, ни эпохи, кроме английских. Величайший поклонник и пламеннейший распространитель славы Тернера, знаменитый Рёскин, а также обожающий его биограф Гамертон принуждены были признаваться, что и Италию, и Швейцарию Тернер представлял неверно и слабо, что у него понятия об «историческом» пейзаже не было и нет, и что везде у него на сцене — Англия, его любезные Йоркшир, Нортумберлэнд, Вестморлэнд, Кумберлэнд. Один лишь французский пейзаж является у него вернее, вследствие значительного сходства и родства северно-французской флоры с южноанглий-

скою. Все его пейзажи дают только что-то ослепительное, поражающее, в большинстве случаев торжественное и лучезарное — и в этом состояла вся их задача. Исполнена же эта задача — изумительно, и прошло уже больше полустолетия с тех пор, как существуют тернеровские чудеса, а еще никто не нашелся, кто бы в состоянии был их повторить или их продолжать. Может быть, и всегда так останется дело. Надо родиться с натурой и душой Тернера.

Любопытно заметить, что Тернер так тщательно изучал природу, так был предан своим созданиям и был одарен такою богатою фантазией, что однажды, сочиняя в 1806 году свою волшебную картину «Гесперидский сад», он написал здесь своего фантастического дракона-охранителя в той самой форме, которая оказалась у одного допотопного животного, впоследствии откопанного (Jguanodon).

39

Сколько велика была заслуга англичан по части водворения истинного, «нового» пейзажа, столько же велика она была с их стороны и по части водворения истинной, «новой» бытовой живописи. Это сделал шотландец Уильки (Wilkie). Он был сын крестьянина. От 14-до 18-летнего своего возраста он учился в художественно-промышленной школе, был тоже учеником профессора-классика Грэма, но ни первое, ни второе, ни третье обстоятельство не помешали ему сделаться тем, чем он был по натуре: поклонником и изобразителем житейской правды, той, среди которой он провел свои юношеские годы. Еще в Эдинбурге он имел возможность видеть и изучать картинки старых нидерландцев. Он полюбил их от всей души и задумал сделать для английской мужичьей и мелкомещанской жизни то же, что те делали для жизни голландских мужиков и мелких мещан. С самого же первого шага он крепко понравился своим соотчичам, и первая маленькая картина его, «Ярмарка в Питтлессе» (1804), была немедлен-

но же куплена за 25 фунтов стерлингов и он тотчас переселился в столицу, в Лондон (1804). Тут пошел у него ряд маленьких шедевриков, по направлению и настроению и даже по письму нечто издали приближающееся к нидерландцам, но по сюжетам — сцены чисто английские. У него не было, как у тех, вечных только попоек, кутежей, трубок и табаку, драк и деревенских, тяжелых грубых плясок, выталкиваний и кулачных расправ, у него все являлось потоньше, помилее и поучтивее, иногда бывало даже сентиментально и элегантно, но, в общем, столько верно, натурально и просто, как у тех. К этому периоду относятся его очень известные картины: «Деревенские политики» (1806), «Слепой скрипач» (1807), «Карточный игрок» (1807), «Арендный день» (1807), «Порезанный палец» (1811), «Деревенский праздник». В 1815 году Уильки поехал в Париж и пробыл там довольно долго. В Лувре он узнал еще большую массу любезных своих Тенирсов, Остадов и их товарищей, много восхищался ими, много изучал их, и результатом явились лучшие и знаменитейшие его на всю Европу картины:

«Чтение завещания» (1812), «Жмурки» (1813), «Опись имущества» (1815), «Зайчики — тени на стене» (1815), «Винокуры» (1818), «Инвалид в богадельне» (1817). Это все создания лучшего времени Уильки: под конец жизни он, побывав в Италии и Испании, к несчастью, совершенно попортился, стал находить худыми все картины своей юности, стал писать вещи слабые.

В общем, надо заметить, что у Уильки, при всей его талантливости, мужчины и женщины, взрослые и молодые, старики и дети, все у него милы и изящны, спокойны и добры, приятны и естественны, наконец, иногда полны маленького, милого простодушного лукавства и насмешки. По правдивости Уильки есть прямой потомок и один из лучших продолжателей Гогарта, подобно тому, как Констэбль был прямой последователь и продолжатель Гейнсборо, но только у Уильки нет и тени силы, едкости, грозного негодования и карающего бича великого творца «Модного брака». У него все улыбаются и счастливы, все шутят и играют, они беззаботны и спокойны, они никакого понятия не имеют о горьких

несчастиях и страшных потерях, о злой судьбе и о злых людях, — они довольны и благополучны, как на самом деле слишком редко это бывает с людьми; даже такие трагические события, как опись имущества или взыскание за неуплату аренды, не являются у Уильки чем-то ужасным и страшным, а только «беспокойным», неприятным. В этом лежит причина великого осуждения его таланта и деятельности (он в этом, можно сказать, одного поля ягода с Вотье и Деффрегером); даже проливаемые иногда его действующими лицами слезы — сладки, грациозны и милы. Но тем не менее, даже среди таких недочетов, среди такой неполноты изображаемых им характеров людей и жизни, в картинах Уильки присутствует такая истина, что от них отстоят на бесконечно далеком плане все лживо игривые и пасторально кокетливые картины Ватто, все сентиментально-сладостные и искусственные картины Грёза и даже все довольно деревянные и довольно кукольные картинки и рисунки Ходовецкого. Но вместе с тем, Уильки гораздо выше разных английских своих предшественников и товарищей.

Морланд в конце XVIII века, Мульреди, Коллинз, Лесли, Ньютон — в начале XIX были, без сомнения, люди довольно даровитые и стремившиеся воспроизводить английскую жизнь и английских людей, но их живое чувство не выражалось еще в достаточно удовлетворительных формах: истина была у них еще довольно условная; техника была прекрасна и иногда колоритна, выражение грациозно, но картины выходили, в общем, апатичны, бесхарактерны и скучноваты по содержанию, зато примерной добродетели и невинности, подобно английским романам конца XVIII и начала XIX века: характеры и типы отсутствовали. И потому, несмотря на добрые и правдивые коренные свои элементы, эти художники не могли произвести никакого влияния на европейскую живопись начала XIX века: они оставались для европейского большинства в безвестности, во все продолжение лжегероического, надутого или сентиментально-фальшивого искусства наполеоновского времени. Нужен был глубоко искренний дух Уильки для того, чтобы протестовать против всяческих ложных европей-

ских течений и навести людей на солнечную колею Гогарта и Гойи.

Из Англии и английской деревни пахнуло свежею, здоровою, неизуродованною (войною и придворными нравами) жизнью. Уильки подавал Европе ту самую правду, по части мужика и народа, избы и коттеджа, какую подавал, в те же самые годы, Констэбль по части парка, леса, поля, села, реки, — и оба эти великие художника произвели на всех художников, в начале второй четверти XIX века, (в том числе Кнауса, Вотье и Деффрегера) то благодетельное, отрезвляющее впечатление, которое было здесь всем нужно и как бы ожидаемо. Французская и дюссельдорфская школы жанристов обязаны всего более своим существованием англичанину Уильки и его прямому указанию на старых нидерландцев.

Создавая новые представления существующего, ставя себе новые задачи и темы живописи, английское искусство создало, в течение первой половины XIX века, и новые средства воплощения, выражения и воспроизведения искусства. Владение масляными красками, создание новых правд и эффектов коло-

рита принадлежат здесь впервые английской школе. Но, кроме того, она же создала новую внешнюю акварель.

После блестящих иллюстраций средневековых рукописей миниатюра, в течение XVI века, как будто бы на время сложила оружие и долго не представляла ничего особенно замечательного в Европе. Во второй половине XVIII века акварель народилась снова — у англичан. Сандби явился раньше всех, но его архитектурные рисунки были еще довольно мертвы. Козенс — пейзажист уже очень замечательный — стал давать живые и горячие тона в своих акварелях, но всего более двинул ее вперед — Тернер. Во время его молодости, в последние десять-пятнадцать лет XVIII века, акварель была в Англии в таком великом ходу, моде и процветании, что даже до самого 1800 года Тернер исполнял все свои столько прославленные пейзажи — акварелью. Вместе со своим приятелем, рано умершим (1802) Гильпином, он громадно усовершенствовал акварель, особливо тем, что выдумал заменить растительные краски — минеральными, и это возвратило акварели ту необыкновен-

ную силу, сочность и блеск, которыми владели старинные средневековые миниатюристы. Эти технические и художественные завоевания породили целую новую школу художников-акварелистов, и в немного лет она дала такого крупного мастера, как высокоталантливый юноша Бонингтон, рано унесенный смертью (1828). Новые способы скоро сделались достоянием всех европейских художников. Но особливая заслуга английской акварели была та, что она своим смелым почином указала новые пути и новые средства масляной живописи — научила ее бросить прежний мрак и темноту письма и наполнять картину силой, мощью и жизненностью света. Так стали сначала писать английские живописцы (Тернер, Констэбль), а потом — французские и немецкие живописцы (Делакруа и его последователи), а затем и остальная новая Европа.

Еще одна отрасль художества, состоящая в близком родстве с живописью, возродилась к новой жизни, в течение первой половины XIX столетия, в Англии. Это — гравюра на дереве. Во все продолжение времени, с конца Ренес-

санса, этот сильный и оригинальный способ воспроизведения художественных созданий был отодвинут в сторону, почти совершенно забыт. Около начала XIX века гравюра на дереве снова возродилась. Явился в Англии талантливый художник, которого прозвали «отцом новой гравюры на дереве». Это Бьюик (Bewick); здесь, впрочем, не место подробно его рассматривать.

40

Таков был великий почин и несравненный пример, пришедший из Англии на пользу и помощь европейскому искусству, в продолжение первой половины XIX века. Но, начиная со второй половины этого столетия, Англия проявила еще один почин и пример, который кажется ей самой еще гораздо важнее и благодетельнее первых. Это — создание «прерафаэлитов». В первые дни своего появления эта школа возбуждала только неприязнь и негодование, иной раз даже полное презрение, но со временем ее создания до того пришлись по английским вкусам, что в настоящее время для англичан нет, кажется, ни-

чего выше, приятнее и дороже во всем их национальном искусстве. В числе многих других, Бэт (автор истории прерафаэлитства) говорит, что в нем проявилось «наиважнейшее художественное движение современной, новой Англии».

Самой коренной, главной основой этой школы явилось — отрицание того, что до нее считалось высшим и значительнейшим в искусстве, протест против признанных классическими вершин и намерение заменить их другими вершинами, другими задачами, другими взглядами и другим выполнением. Намерение было прекрасное, законное, достойное похвалы. Ничто не должно застаиваться и плесневеть. Везде потребна новость и движение вперед. Но программа английских юношей не была особенно счастлива: они потянулись, первые, к тому, что впоследствии названо «декадентством».

Вначале новая школа и новое направление не назывались еще «прерафаэлитскими», это название явилось уже позже.

Первым протестантом выступил живописец Блэк, в конце XVIII столетия. Собственно

говоря, он не думал выставлять себя нападателем, протестантом, он заботился только о выражении того, что его наполняло и мучило, но протест выходил сам собою. Блэк был по натуре — мистик, духовидец, полупомешанный спирит, но при этом все-таки человек талантливый и много учившийся своему искусству. У него бывали видения, ему нередко являлись Моисей, пророки, Христос, ангелы, апостолы, Гомер, Данте, Мильтон, и он с ними по целым часам беседовал запанибрата. Самого себя он считал иногда то Адамом, то Сократом, он в своих видениях видел то рай, то ад — и все это он старался воплотить потом в своих картинах и рисунках. Он писал много стихов подобного же содержания — обыкновенно мрачного и трагического, — и эти стихотворения, писанные им (по его словам) не свободно, не произвольно, а как бы под диктовку невидимых сил, равно как и разные чужие стихотворения, он иллюстрировал рисунками своего сочинения. Он был враг современной английской живописи, естественной и натуральной; он говорил, что «Рейнольдс родился только на то, чтоб уни-

зить искусство». Главными любимцами его в искусстве были Микель-Анджело и Дюрер, и именно за все то, что в их направлении было символического, сверхъестественного и грандиозного. Его современники из английских художников, Флаксман и Стотгард, высоко ценили его и пророчили, что придет время, когда его рисунки будут считаться великими, наравне с рисунками Микель-Анджело. Но этого не случилось. Его рисунки-видения, хотя иногда и могучие и всегда мастерские по технике, но свидетельствуют лишь о беспорядочном, лихорадочно возбужденном воображении, о галлюцинациях наяву, о болезненном стремлении к сверхъестественному и чудовищному и о полном пренебрежении всего существующего в действительной жизни и природе. Его иллюстрации к собственным поэмам: «Песнь невинности» (1787), «Пророческие книги» и «Могила» (1805), а также к знаменитым «Юнговым ночам» (1794), наполненные бесчисленными толпами нагих аллегорических фигур, мужчин, женщин, стариков, юношей, младенцев, а также фантастических безобразных чудовищ, — в позах и с жестами

отчаяния, страдания, муки. Все они стремятся и несутся вихрем вверх — в рай, или вниз — в ад. Предсказанной им великой будущности эти создания не достигли, но влияние не только на английское, но и на все европейское искусство они получили, именно потому, что послужили одной из главных основ для образования школы прерафаэлитов.

Сначала с делом Блэка шло плохо. Его в Англии мало и признавали, в основной Европе — и того меньше. Его наследник и продолжатель, Давид Скотт, точно так же не получил никакой известности ни у себя дома, ни в Европе. И это по нескольким причинам. Во-первых, по той, что его мнения шли совершенно в разрез с общепринятыми, еще больше и резче, чем это было у его предшественника. Блэк был только закоренелый противник современных ему живописцев, Рейнольдса, Гейнсборо и прочих, но Скотт шел еще дальше. Он писал: «Тициан — старикашка без фантазии, Тинторетто — слепой Полифем, Веронезе — только пажик дожа, Микель-Анджело — чудовищен, Рафаэлевские ложи — ребячество». С этакими мнениями угодишь

немногим.

Но с художественными оценками, мыслями и созданиями обоих мистиков познакомился, в конце сороковых годов, молодой английский живописец Россетти, и они повлияли на него громадно, потому что соответствовали и его собственному мистическому направлению и нерасположению к обожаемому, всеми публиками и художниками, итальянскому искусству XVI века. Он был уже в то время в дружбе с двумя другими талантливыми молодыми английскими художниками, Гёнтом и Миллэзом, которые тоже были недовольны существующим искусством, тоже находили его слишком условным и искусственным, лишенным и мысли, и красок, и выражения, и чувства, тоже искали выхода из него. И вот однажды в 1848 году трое друзей сидели вместе, в гостях у Миллэза, и рассматривали гравюры с фресок Беноццо Гоццоли, существующих на знаменитом кладбище Campo Santo в Пизе. Они были ими поражены. Они нашли в них осуществление того, чего они искали. И в пылу энтузиазма они решили образовать художественное «братство», кото-

рое будет осуществлять их идеалы и призывать всех других — к принятию их. Россетти требовал сначала, чтобы это братство окрестило себя именем «Братства раннего христианского искусства», но другие не захотели и, наконец, все вместе порешили назвать себя «Братством дорафаэлевского искусства». Они так и стали называть себя официально и публично.

Скоро к ним примкнули еще два других молодых художника (менее даровитых и известных) и два писателя об искусстве, и со следующего же 1849 года они все вместе начали становить свои «новые» картины на публичных выставках. Но успеха у них было мало. И публика, и критика их осмеивали и пренебрегали ими, и в такой степени, что иногда (1851) распорядителям выставок приходилось снимать их картины вон. Начатый же ими в 1851 году ежемесячный художественный журнал «The Germ» (Зародыш) просуществовал всего четыре месяца. Но они твердо и храбро продолжали свое дело. Быть может, еще долго шло бы так скандально и неблагополучно их дело, как вдруг выступил на их за-

щиту знаменитый Рёскин, уже прославившийся своим сочинением «Modern painters» (Новые живописцы). Он напечатал в газете «Times» (13 и 30 мая 1851 года) две статьи, которые произвели переворот в суждениях публики и обратили ее вкусы прямо в противоположную сторону против прежнего. Прерафаэлитов признали, им дали право гражданства в искусстве, их полюбили, они вошли в моду, и такое счастливое положение осталось (за тремя главными из их числа, по крайней мере) до конца их жизни.

Они были прекрасные и талантливые люди, они были друзья, они любили друг друга, они исповедовали, повидимому, один и тот же символ веры по части искусства — удаление от всего условного, классического и рутинного; их глашатай, истолкователь и защитник Рёскин много и настойчиво объяснял в печати, чем именно грешат Ренессанс, сам великий по таланту Рафаэль и все его бесчисленные последователи: это рутинностью, неправдой лиц, фигур, костюмов, антуража, архитектуры, пейзажа, растительности и т. д. Все это одинаково осуждали и прерафаэлиты

и решились искать большей правды представления. И, однакоже, братство прерафаэлитов просуществовало недолго, всего до 1853 года, — и распалось. Они разошлись по сторонам, по разным дорогам, не взирая на связующее их звено, Рёскина, а Рёскин продолжал писать о них и учить английскую публику уму-разуму насчет художества вообще и прерафаэлитства в особенности.

Оказалось на деле, что прерафаэлиты вовсе не составляли чего-то такого цельного, объединенного, компактного по мысли и направлению, как это им самим казалось вначале. Они оказались людьми довольно различными и мало имеющими общего один с другим. У каждого были свои вкусы, свои стремления. Было одно общее, что их соединяло: нежелание следовать классическим, давно утвержденным образцам, в том числе и Рафаэлю. Они намеревались итти только по внушению своей натуры и таланта и, в особенности, ждали избавиться от царствовавшего повсюду, в первой половине XIX века, академического, лжеклассического стиля. В этом они успели. Они с большою страстью прилепи-

лись к стилю дорафаэлевскому, стилю XV века, по преимуществу к итальянскому стилю флорентинцев: Беноццо Гоццоли, Мазаччио, Липпи, Ботичелли; они ввели в употребление в Англии их формы, их красивость группировки, их изящные линии и живые краски, но вместе и их старинную аллегорию и символику, которая пришлась вдруг теперь по вкусам англичан. Главным лозунгом их было то, что художнику надо иметь перед глазами одну только природу и существующее в действительности, одну только их правду. Принцип этот был, конечно, сам по себе превосходен, но они стали преследовать его до невозможных крайностей, до точности микроскопической во всех подробностях, вопреки отдалению и перспективе. Что цветочек, веточка, камешек, орнамент находятся за вершок от наших глаз или за несколько сажен, им было все равно, и они рисовали их с одинакою боязливою точностью. Некоторое время все они верно держались этой первоначальной программы, но потом стали отступать от нее, каждый по-своему, перестали держаться староитальянского искусства и староитальян-

ских сюжетов, перешли к современности и впоследствии даже смеялись над той программой, как над увлечением юности, даже стыдились своего прерафаэлитства.

Всех больше отступил от прерафаэлитства именно тот, кто его задумал, создал в воображении и на деле — Россетти. Он был родом итальянец и не имел в натуре ничего английского; он с юности обожал древнюю итальянскую литературу и искусство, издавал и переводил старых итальянских поэтов, изучал старых итальянских живописцев (хотя никогда не бывал в Италии); будучи двадцати лет, горячим письмом упросил славившегося тогда живописца Мадокса Броуна взять его в ученики и «поучить его живописи». Он начал было с прекрасных картин в староитальянском роде: «Юность девы Марии» и «Благовещение», а затем продолжал прекрасными, точно сверкающими акварелями, в любовном стиле, почти все с поцелуями: «Паоло и Франческа», «Ланчилотто и Джиневра», «Сир Галагад», «Лукреция Борджия», «Встреча Данте с Беатриче в чистилище» (1852) и т. д. Но, страстно влюбившись в свою модель, краси-

вую Лиззи Сиддель (на которой впоследствии женился), он оставил акварель, перешел окончательно на масляные краски, бросил писать группы, стал писать только одиночную фигуру и употребил много лет своей жизни на то, чтобы на тысячу ладов воспроизводить все только красоту своей возлюбленной, под видом мистических, задумчивых, трансцендентальных, глубоко серьезных (и отчасти чахоточных) фигур, то одетых на манер старых венецианок, то раздетых, с цветком, зеркальцем, копьем, гребнем, книжечкой в руках, никогда не улыбающихся и как будто застылых. Прелестны были у его фигур лицо, глаза, рот, масса густых и длинных белокурых волос, но содержания во всех этих созерцательных изображениях не было. Ни в каких сюжетах он более не нуждался: ему, в его любовном эгоизме, довольно было «ее» красоты и «задумчивого вида». И рисовал он все это капризно, неверно, неточно, произвольно. Таким-то образом возникли все его картины: «Блаженная Беатриче» (1863) (по Данту), «Bel Colore», «Благословенная девица», «Леди Лилит», «Venus Verticordia» (Венера, вертящая

сердца, 1864), Joli Coeur, «Дама в окне» (по Данту), «Прозерпина» (1873), «Прекрасная ручка», «Сирийская Астарта» (1879), «Возлюбленная» (по «Песни песней» Соломона, 1866) и другие. Когда она скончалась, его отчаяние было так велико, что он положил в ее гроб все свои стихотворения, в единственной рукописи (впоследствии, однакоже, он позволил друзьям своим откопать и издать эту рукопись, содержащую, говорят англичане, громаду поэзии: в короткое время было раскуплено шесть изданий). В последние годы свои Россетти имел счастье постоянно видеть еще одну красавицу-англичанку, жену своего приятеля художника Морриса, и вот он принялся писать с нее картины. Но воспоминание о Лиззи Сиддель продолжало быть в его душе так едко и кипуче, что за год до смерти, в 1881 году, он написал картину (почти единственную между своими произведениями) «Сон Данте», где под видом сцены из дантовской поэмы «Новая жизнь» изобразил свое прощание со своей умершей возлюбленной. Вся картина имеет вид и склад итальянский, древнефлорентийский; но Данте — это он сам, Россетти,

умершая Беатриче — его Лиззи Сиддель, над нею приподнимают смертное покрывало две «богини сна», а последний поцелуй дает ей — не Данте — Россетти, а — Амур, одетый в длинное платье и со стрелой в руке (он сам, Россети, «не смел», значит, и «не решался» дать этот поцелуй). Жизнь свою Россетти кончил неизлечимым морфинистом, вечным страдальцем от галлюцинаций. От него отстранились в последнее время все прежние друзья его и товарищи, и даже сам Рёскин, прежде провозглашавший его «гениальнейшим современным живописцем», не видался с ним последние пятнадцать лет его жизни (1867–1882). Он находил, что Россетти — «человек без веры» и «преданный животным страстям». Вот чем кончилась история первого прерафаэлита.

Его товарищ и приятель, Гольман Гёнт, точно так же недолго остался прерафаэлитом. Начал он с таких картин, как «Бегство Магдалины» (1848), по поэме английского поэта Китса, «Риэнзи, клянущийся над телом брата отомстить убийце» (по роману Бульвера) и «Два веронца» (по драме Шекспира). При по-

явлении последней, в 1851 году, Рёскин, не взирая на ее натянутую театральность поз, на ее английские физиономии, особливо у женщин, и на крикливые неприятные краски, заявил, что «со времен Альбрехта Дюрера не было на свете другой картины, подобной этой по серьезности и по полноте впечатления». С этих пор Рёскин стал герольдом, провозгласителем таланта, величия и глубины произведений Гёнта и, можно сказать, более всех создал его славу. Гёнт вполне соответствовал его идеалу живописца. По мнению Рёскина, искусство назначено для того, чтобы служить моральным, возвышающим человека целям и «восторженному прославлению всего созданного творцом». Особенную знаменитость получил Гёнт с 1854 года, когда поставил на выставке в Лондоне свою картину «Свет мира». Она изображала Христа, ночью, с терновым венцом на голове, босоногим, но, по средневековым дорафаэлевским обычаям, в парчовой ризе, застегнутой на груди драгоценной застежкой; в одной руке он держал зажженный фонарь с кровелькой из прорезных звездочек, а другою стучался в запертую

«дверь человеческого жилища». Мораль и мистичность картины сильно понравились и Рёскину, и английской публике, тем более, что резкая выписка мельчайших деталей была выполнена здесь с изумительною аккуратностью, от последней краски и цветочка и до каждого драгоценного камешка, а краски были сильно эффектны и ярки. Гёнт был тотчас же награжден великою знаменитостью на всю Европу. Сильно поощренный и осчастливленный Гёнт уехал на Восток и стал там готовиться к писанию евангельских картин. Он изучал Палестину и еврейство во всех его видах и подробностях, с необыкновенным прилежанием и настойчивостью. Результатом был ряд картин: «Найдение Христа во храме», «Тень смерти», «Эсдрелонская долина», «Христос среди книжников», «Торжество младенцев»; они отличались мистикой и аллегориями, отличными этнографическими и национальными подробностями, но были отчаянно бедны фантазией, творчеством и психологией. «Козел отпущения» оказался простым тщательно написанным козлом, увязшим в тине (грехах). «Торжество младенцев»

изобразило «Бегство в Египет», среди действительно еврейского пейзажа, но вместе с толпой хорошеньких английских деточек, то голеньких, то одетых, в сияниях и гирляндах, бегущих, летящих и прыгающих вокруг прекрасно написанного Иосифова осла, а сама дева Мария, изящная английская дама, едет на этом осле с младенцем Иисусом (тоже маленьким нагим англичанином) на руках. Все вместе выходило странным соединением реализма и идеализма, точно скопированной натуры и нескладной выдумки; все доказывало умелость рисунка, но отсутствие фантазии и присутствие мелочной, кропотливой мазни. Ничего итальянского и прерафаэлитского тут не было. Гёнт сделался обыкновенным, мало замечательным живописцем, каким он был до прерафаэлитства и когда писал такие плохие вещи, как, например, «Проснувшаяся совесть» («дуэт» расходящихся любовников).

Миллэз еще менее времени остался прерафаэлитом. Он стал живописцем очень рано. Еще тринадцатилетним мальчиком он поставил, на выставке 1846 года, картину «Взятие Инки в плен Пизарром», которая была при-

знана лучшей картиной всей выставки. Присоединился он к прерафаэлитам в 1848 году, а в 1849 году уже выставил, одновременно с ними, свою картину в старофлорентинском стиле: «Лоренцо и Изабелла». Над нею все смеялись. В 1850 году он выставил «Христа-ребенка в плотничной мастерской» — опять общий смех и порицание; в 1851 году — «Возвращение голубя в Ноев ковчег» — ну, уж эту вещь велели просто снять с выставки, вместе с прочими прерафаэлитскими картинами. В те времена «братья» хотя и проповедовали ближайшее и кропотливейшее изучение сюжета и всех его подробностей, но все-таки настолько мало способны были переноситься в Палестину и Флоренцию, что Россетти писал свою богоматерь, в картине «Благовещение», — со своей сестры, Миллэз своего Лоренцо — с критика Стивенса, а одного из гостей у Изабеллы — с Россетти (лишь гораздо позже Гёнт, по совету Рёскина, стал искать себе моделей для евангельских картин в Палестине). Но зато все остальное в картине у Миллэза, костюмы, мебель, утварь, обои, скатерть, было писано с необыкновенною прерафаэлитскою точно-

стью и аккуратностью, краски были ярки и приятны для глаза, как у живописцев XV века, содержание же картины все-таки оставалось неинтересно, чуждо и ничтожно. То же самое надо сказать и про другие прерафаэлитские картины Миллэза. Так, например, «Христос в плотничной мастерской» — картина с сюжетом странным и ничтожным (Христос, еще мальчиком, поранил себе на работе руку гвоздем, и богоматерь старается его успокоить, а пророчица Анна старательно отыскивает гвоздь на доске; маленький Иоанн Креститель несет в лоханке воду, чтобы обмыть рану); все тут личности — нынешние англичане, но в идеальном упрощенном костюме, только что приличные и смазливые; в окно видны овцы. В другой картине — «Возвращение голубя в ковчег» — на сцене опять две англичанки, даже с прическами 50-х годов, много точности в подробностях, общее впечатление — приторное и ничтожное. В третьей — «Офелия», лежащая на воде среди камышей и поющая (1852) — еще новый раз современная англичанка (Лиззи Сиддель), ничтожная и ничего не выражающая, ничуть не сумасшед-

шая, но в удивительно выписанном и колоритном парчовом платье и с другими костюмными подробностями, а равно с превосходно написанными водой, зеленью, цветами и кустами. «Рыцарь Изумбрас, перевозящий вброд двух бедных детей» и «Прощание гугенота с возлюбленной» (обе картины 1857 года), считаемые у англичан за лучшее и высшее проявление миллэзова прерафаэлитства, — представляют опять-таки то же самое: английские физиономии, изящество форм, прекрасное колоритное письмо и отсутствие истинного, искреннего психологического выражения. «Спасение еретички от костра» (1857), вдобавок к качествам двух последних картин, присоединяет еще особые элементы: леденцовую сладость в лице еретички и спасающего ее молодого монаха и вместе зверский рутинный вид пожилого монаха, их врага, тут же рядом — все элементы ничего художественно-правдивого, ни интересного для «правдивой» картины не представляют. Миллэз прожил прерафаэлитом только десять лет. В 60-х годах Миллэз вовсе уже не был более прерафаэлитом и стал обыкновенным до-

вольно хорошим живописцем; он забыл прежние произвольные и исключительные законы прерафаэлитов, бросил в сторону их мелочность и кропотливость, стал соблюдать перспективу и соображаться с общими техническими условиями живописи. Он говорил, что если прерафаэлиты и имели на него когда-нибудь какое-либо влияние, то «он об этом очень жалеет». Но он в своих разнообразных картинах на сюжеты старого и нового времени ничем своеобразным и оригинальным уже не отличался (даже не отличался никакими и странностями), так что, например, его картина «Северо-западный проход к полюсу» (1874) представляет только очень ординарно старого морехода, капитана Трелоунея, сентиментально сидящего рука в руку со своей молодой женой и мечтающего, лицом к зрителю, о своем плавании. Все вообще картины Миллэза не имеют особого значения в истории искусства, вследствие своей придуманности, и интересны единственно своими техническими качествами. Главное же достоинство Миллэза — это создание огромной массы превосходных портретов современни-

ков. В противоположность картинам его, эти портреты просты, естественны, истинно выражают личности, характер и национальность, с совершенством, привычным большинству английских портретистов, начиная с XVIII века, воспитанных на фламандских, итальянских и испанских чудных портретах.

Мадокс Броун никогда не принадлежал к «прерафаэлитскому братству», но всегда имел на него огромное и очень решительное влияние. Первый его высоко оценил Россетти, попросившийся к нему в ученики в 1848 году. Через Россетти узнали его и остальные «братья», и он дал им то главное направление, которого они искали по требованию своих натур и не умели сами собой найти. Мадокс Броун воспитался на старых мастерах Нидерландов и Италии и, воротясь из этих стран в Англию (в 1846 году), положил много энергии и труда на то, чтобы внушить своим друзьям-юношам не то что любовь, а чистую страсть к значительным художникам XIV и XV века. Многочисленны его гравюры со старых итальянских фресок.

Долго Броун был почти вовсе неизвестен в

Европе. Лишь в последние годы обратили, наконец, на него повсюду внимание, и притом — преувеличенное внимание. Нередко можно прочитать теперь, в художественных статьях и книгах, что Броун — ровня и товарищ с Менделем и Курбе, один из величайших и оригинальнейших художников всего XIX века. С таким суждением навряд ли можно согласиться. Вернее будет, кажется, сказать, что Броун обладает многими хорошими художественными качествами, но никогда не возвысился до высокой самостоятельности, оригинальности, правды и силы. Все достоинства его заключаются только в прилежании и добром изучении прежних мастеров, в изящном колорите и в старательном соблюдении исторически верного костюма и всяческих бытовых подробностей его картин. Немало говорено и писано о замечательном «драматизме» и энергии выражения в его сценах. Найти это — представляется слишком мудреным. Прославленная картина его юности «Лир с дочерьми» (1849), написанная в его двадцативосьмилетнем возрасте, представляет собою странную смесь древнеанглийских блестя-

щих корон, юбок, мечей, материй, сапог, столов, кресел и — деревянных кукол вместо живых людей. Все глядят по сторонам: кто прямо, кто в профиль, сам Лир (грузный, быковатообразный старик) бесчувственно просто спит в своем кресле, вместо того, чтобы греметь грозой, и никто из «кукол» не обращает на него внимания. Другая прославляемая картина Броуна: «Ромео и Джульетта», на балконе, в минуту расставания, изображает только у Джульетты — деревянную палкообразную позу, у Ромео — никуда негодный жест протянутой в сторону руки, вместо той поэзии, грации, красоты, мягкости и привлекательности юной любви, которые тут должны были нестись к нам из картины, как чудные мелодии. Еще одна из знаменитых картин Броуна — «Поэт Чосер при дворе Эдуарда III» (1851) — невероятная опять-таки каша старых английских костюмов, шапок, причесок, кос — и новых английских лиц, человеческих фигур, расположенных в два этажа вокруг фонтанчика, но так, что Чосера никто почти и не слушает, пока он лениво и скучно декламирует что-то, заглядывая в книжку на на-

лое — большинство людей даже и повернуто-то к нему спиной и лицом к зрителю. «Воскрешение сына вдовицы» дает нам подробности полуегипетской, полуеврейской архитектуры, костюма и обстановки, и все это под яркими лучами солнца, но сам пророк — плохой английский старичок, спускающийся по ступеням из катакомбы, держась за веревку, а сын вдовицы — милый мальчик-англичанин с цветочками на голове и в руках, как-то удобно и элегантно изгибается в объятиях Илии, не взирая на то, что связан по всему телу и по ногам похоронными ремнями. Но всего более восхваляется у англичан картина Броуна «Работа» (The work), начатая еще в 1852 году, но конченная лишь в 1865 году. Ее сравнивали с «Железным заводом» Менцеля. Как это возможно! Там столько жизни, одушевления, столько характеров, выраженных ярко усилий, напряжения, труда, тяжкой усталости и изнеможенного отдыха, такие широкие перспективы зал и машинной громадности, а здесь — такое беспорядочное, неуклюжее накопление землекопов и газопроводчиков, перерезывающих один другого и образующих

невозможное сплетение рабочих рук, ног, искусственно, собственно для картинности, брошенных тачек, опускающихся лопат, цепей, глазеющих в углу прохожих, гуляющих дам, в шляпках и с зонтиками, в фоне — экипаж с лошадьми в шорах — все это только для пикантного противоположения и нравоучительности. Яркое солнце освещает всю эту копошащуюся толпу, особенно же стоящую, бог знает как и почему и зачем, на переднем плане, на коленях, полураздетую женщину с ребенком на руках. Как это все вместе скучно, рассудочно склеено! Общее впечатление, в противоположность менцелевскому, — что-то сжатое, тесное, нагроможденное и трудно разбираемое. Так им всем работать нельзя, а если бы и можно, то стоило ли из этой удивительной путаницы делать картину. Ведь ровно ничего в ней не выразилось.

Но в то самое время, когда распалось «прерафаэлитское братство», к Россетти примкнул неожиданно юноша, которому было суждено не только воскресить «Общество», но придать ему небывалую силу и новую физиономию. Это был Берн-Джонс. Он собирался быть ду-

ховным и для этого учился в Оксфордском университете. Но, восхитившись картинами Россетти, подобно тому, как это произошло у самого Россетти, когда ему было двадцать лет, в отношении к Мадоксу Броуну, он, будучи двадцати двух лет, задумал примкнуть к Россетти и показал ему свои рисунки. Россетти увидел в них большой и оригинальный талант и посоветовал Берн-Джонсу бросить университет. Тот его послушался, стал его учеником и последователем, потом товарищем и скоро приобрел у англичан — такую громадную репутацию, которая превысила почти репутацию учителя. Он, по словам англичан и их сектантов, сделался основателем «новопрерафаэлитской школы», а для не англичан и не сектантов — основателем английского «декадентства».

По натуре своей уже и Россетти был истинный «декадент»: он, вместе с товарищами своими, много разглагольствовал про «натуру», но на деле попирал ее ногами и заменял настоящую, действительную натуру — выдуманною. Но безумная влюбленность в Лиззи Сиддель увела его совершенно в сторону и за-

ставила провести всю жизнь в узком, эгоистическом, слепом художественном творчестве. Товарищи его скоро отступились от своего «сектантства» и были лишь, одно только время, недоделанными, недоразвившимися «декадентами». Настоящим «декадентом» явился впервые в Англии Берн-Джонс. Его талант, направление, все у него одинаково и однородно с Россетти, только он не так узко эгоистичен, как этот последний, и не писал весь век все одну и ту же женщину, только в разных видах и формах (так сказать, под тысячью разных пикантных соусов), но избрал множество разнообразнейших и прихотливейших сюжетов. Сходство же с Россетти состояло у него в том, что главная задача у него всегда: женщины, женщины и женщины; мужчины у него являются лишь редко, по внешнему виду не имеют ничего характерного, ни содержательного, ни жизненного, ни интеллектуального, а существуют, явным образом, только для того, чтоб обниматься, целоваться и быть влюбленными, в крайнем же случае — проявлять набожность, умиление и покорность; все остальные мысли, понятия,

чувства и дела жизни — им вполне чужды и неизвестны. Рисовать верно и точно человеческое тело Берн-Джонс очень хорошо знает и умеет, но, заботясь только о своей «поэтичности», «символичности» и «живописности», о красоте и блеске красок, он совершенно по-россеттиевски презирает все правила и нередко рисует вполне произвольно и умышленно длинные условные фигуры на манер Ботичелли, длиною в девять и десять голов, несообразные руки и ноги, невозможные позы, змеевидные повороты и движения, только бы выходила та «поэтичность», «символичность» и «аллегоричность», которые для него милее всего. «Картина, — говорит Берн-Джонс, — это прекрасный, романтический сон чудного склада, которого никогда не бывало и никогда не будет. Тут везде сияет свет, более яркий, чем наше солнце; тут нам показывают блаженные поля, каких никогда никто не видал, которых можно только жарко желать, и где все формы божественны. Вот что такое картина!»

Итак, по Берн-Джонсу, вся задача искусства — сон, бред, гашиш, выдумка, небываль-

щина, галлюцинация! Картины — это праздная забава сибаритов и аристократов, преднамеренное избегание жизненной правды, глубины чувства, разнообразнейших ощущений, благородное farniente от сытности, негодующее отстранение себя от тяготы, страданий, невзгод ежедневного существования и лишений действительности. Навряд ли такое парадное и тунеядное искусство может когда-нибудь пригодиться для всего человечества. Опьянение солнечными Елисей-скими полями и лучезарными Аркадиями слишком далеко от того, что в подлинной натуре испытывает весь свой век человечество, прерафаэлитские декадентские уродливые «конфеты» могут попадать в рот большинству людей для того, чтоб их поскорее потом выплюнуть лишь с насмешкой и жалостью. Они для человечества только странные катышки какие-то, ложь и обман.

Сюжеты для своих многочисленных картин Берн-Джонс брал то из библии, то из средневековых легенд и повестей, то из новейших поэм, то из мифологии. Картины у него — все одинаковы. Они наполнены все одним и тем

же типом красивых, прекрасно задрапированных, на манер старых итальянцев, женщин. Нагие фигуры у Берн-Джонса — величайшая редкость (по строгим пасторским, моральным, пуританским законам Рёскина, живописи нагого тела в искусстве не должно существовать!). Все эти женщины (впрочем, всегда изящные и приличные) довольны, сыты, счастливы, ничтожны, праздны, только глазеют на зрителя, друг на друга или на воду, прохаживаются с цветами и древними музыкальными инструментами в руках, колдуют, как купчихи или гаремные жительницы, — и вот все, чем они способны заниматься? Какое презренное ничтожество, какая жалкая пустота, невежество и глупость! И таким-то вздором должен пробавляться новый мир и видеть в Берн-Джонсе героя нового искусства, провозгласителя нового периода творчества.

Много страниц и томов напечатано ревностными зилотами, с целью объяснить миру, что в картинах Берн-Джонса, равно как и в картинах его учителя и друга, Россетти, заключаются пучины премудрости, неизмери-

мые глубины мыслей, целые океаны чувства, таинственных откровений, загадок и разгадок жизни, воплощений мировых вопросов. Но навряд ли найдет в этих картинах что-нибудь подобное человек здоровый, естественный, свободный от гипнотизма манерной моды, прочно водворенной, и престижа ревностно распространяемой славы. Эти женщины со стеклянными шарами в руках и с огненными язычками поверх изящной и тщательной куафюры, назначенные представлять нам «Дни творения»; эти женщины, сходящие по ступеням витой лестницы без перил, несущие дудки, скрипки, трубы, тарелки, бубны и свирели и назначенные изобразить нам «Золотые ступени жизни»; эти десять женщин, стоящие в ряд у речки, среди горной долины, и глядящиеся в воду, стоя, сидя и на коленях, и назначенные изобразить нам «Венерино зеркало», наконец, многие десятки других, подобных же, и которых можно все перетасовать и перемешать, подставить одну за другую, другую за третью, древнюю «Цирцею» (с ее женихами, обращенными в свиней) — подменить средневековой «Нищей», на которой женился

легендарный король Кофетуа, «Пречистую деву» из «Благовещения» — подменить «Венерой» или «Нимфами», «Дни творения» — «Мерлиновой колдуньей», и так далее до бесконечности, причем никакой разницы от того не будет в картинах любого содержания, библейского, мифологического, классического, средневекового, — на что они, все вместе или каждая в розницу, что они содержат, что представляют, какое впечатление производят, кроме впечатления условной вечно одинакой красивости и глупости, полной ненужности? Стоило ли так упорно изучать старых итальянцев, чтобы потом повторять их, но пребезумно на английский лад? На что надо было схватиться за старые итальянские формы, чтобы только копировать их смазливость, так сказать излишнюю мелодичность, и злоупотреблять их детскою наивностью, их младенческим незнанием и художественным мелкомыслием (вполне приличным их времени), для того, чтобы туда вкладывать свои современные декадентские затеи? Что за безумное отрицание мысли, смысла, понятия?

Что же касается внешнего исполнения Берн-Джонса, отличный французский художественный критик Дюре замечает, что не взирая на разные хорошие художественные качества, все действующие лица у него — лишены силы и разнообразия, все — с одним и тем же условным типом, жизни в них нет, все тощи, изморены, больничны и точно вышли из лазарета...

Но ни художники, ни публика английские не хотели этого знать: первые чрезвычайно размножились и, ввиду громадного успеха Россетти и Берн-Джонса, наводнили, в течение последней четверти века, выставки и музеи Англии сотнями картин в берн-джонсском роде. Такие картины, как, например, «Премудрые девы» и «Преддверие рая» Струдвика, «Воды реки Леты» Стэнопа, «Мессар Ансальдо, показывающий свои волшебные сады мадонне Донато» Стильмана, «Нечестивый царь Ахав с царицей Йезавелью, которых проклинает пророк Илия», вечно мельчащего, как Гент, живописца Рука, и множество других, вплоть до Байама Шо, с его «Царицей сердец» и «Гостинцами Амура» — все это не

что иное, как подражание символизмам, древним классическим и новым средневековым девам, библейским и сказочным сценам, фантастичностям и волшебствам, красивостям внешних форм и ничтожествам внутреннего содержания Берн-Джонса, блестящим краскам его самого и Россетти. Иногда подражание идет до простого почти заимствования: так, например, главная фигура в «Зеркалах времени» Мак-Грегора — близкое воспроизведение иных фигур из «Дней творения», а женщина в «Прекрасном замке» Робинсона — тоже очень близкое воспроизведение «Нищей» царя Кофетуа Берн-Джонса.

Влияние Берн-Джонса не ограничилось влиянием на одних английских художников. Оно простерлось и дальше. Как было уже указано выше, французские художники-декаденты появились на свет самостоятельно, вследствие своих домашних новейших культурных явлений, особливо французской декадентской литературы. Но они испытали также и влияния английские. Всего более Гюстав Моро и Амман-Жан, соединявшие символизм и странные выдумки английского дека-

дентства то с собственными чудовищными видениями, драгоценными камнями и фантастично-восточной архитектурой, то с утонченностями Уистлера.

«Школа прерафаэлитов» далеко не исполнила той задачи, которую ей предназначали основатели ее. Она не дала ничего великого и высокого ни Англии, ни Европе и, напротив, привила много заблуждений и фальшей. Тем не менее ока была в известной степени оригинальна и своеобразна и уже этим одним заслуживает внимания. Но гораздо еще более ее заслуга состоит в том, что она с великой смелостью и решительностью дерзнула перешагнуть через многие художественные авторитеты, утвержденные веками, и усомниться в величии и несравненной потребности для человечества итальянских художников XVI века. Прерафаэлиты не отрицали талантливости, творчества и значения как Рафаэля, так и последовавших за ним и после него школ, но они не согласны были признавать «единственность» и «первенство» этих школ над всеми остальными, их непогрешимую образцовость. Они обращали всеобщее внимание

на разные другие явления художественного мира и старались доказать их значение, красоту и внутреннюю правду, а также и необходимость новому искусству возвратиться от искусственности (где она водворилась) к чистоте, искренности и смелой субъективности старых, дорафаэлевских художников. Этим прерафаэлиты значительно расширили горизонт и область искусства, они прибавили к современным им дорогам — несколько старых, забытых и заброшенных.

41

Этим они стояли выше очень многих других английских художников. И во-первых, современных классиков по старинному образцу, Лейтонов, Пойнтеров и других, бесстрастных и слепых поклонников академических форм; во-вторых, выше толпы живописцев с прилизанными картинками, словно гравюры на стали (Масон, Уакер, Риди, Бартон); в-третьих, выше ограниченных, точнейших археологов-бутафоров, каковы, покинувший свою родину и поселившийся навсегда в Англии, пользовавшийся английскими хорошеньки-

ми моделями для своих греческих сцен, голландец Альма-Тадема и разные англичане, до ниточки изучавшие греческую и помпейскую внешность и обстановку (Альб, Мур, Ривьер); наконец, выше даже и таких, в известной степени значительных художников, как, например, Уаттс, которые тоже учились на итальянцах, только не на флорентийских XV века, а на венецианских XVI: ничего они не заимствовали от них, кроме несколько усовершенствовавшегося, но еще далекого от оригиналов, хорошего писания нагого тела. Они наполнили многочисленные картины своими отвлеченными и совершенно сухими, холодными, формальными аллегориями и мифологиями в стиле рококо. Таковы у Уаттса: «Смерть и любовь», «Любовь и жизнь», «Надежда», «Фата-моргана», «Объятия и поцелуй», «Артемида и Эндимион», «Орфей и Эвридика». Уаттс — замечательный портретист, могучий, сильный, но его формальность и спокойная ровность натуры высказались уже и в том, что многие десятки портретов современных ему знаменитостей, государственных людей, ученых, художников, поэтов, писате-

лей, музыкантов и духовенства (Гладстон, лорд Салисбюри, Тьер, Гизо, Джон Стюарт Милль, Карлейль, Лекки, Лесли, Мотлей, Россетти, Миллэз, Берн-Джонс, Свинбурн, Теннисон, Иоахим и др.) — все писаны по грудь. в совершенно одинаковом формате. Какая невозмутимость, какое правильное хладнокровие!

Замечательным портретистом, наравне с Уаттсом, был также переселившийся навсегда в Англию баварец Геркоммер. Его довольно красивые, колоритные и ловкие портреты с молодых, хорошеньких англичанок заслужили ему великую моду и славу. Мужские его портреты, и особливо «Вечерня инвалидов в богадельне»- выше и правдивее, сильнее и безыскусственнее, но оригинальности и творчества представляют мало.

Но заметим, что новая английская школа отличилась очень замечательной галереей животных. Как ни ограничена, повидимому, сфера этого художественного творчества и как ни много художников занимались в этой области, но и здесь английские художники сыграли важную и выдающуюся роль. Диких

животных Лакдсир вовсе не любил писать: исключение составляют одни отлично изученные им львы; лучше всего между ними — великолепные львы, сочиненные им для монумента Нельсона на Trafalgarsquare. Но он изобразил на своем веку (в продолжение главного, среднего, еще искреннего и не прилизанного своего периода) громадную массу домашних и полудомашних (парковых) животных с такою необыкновенною правдивостью, наблюдательностью и верностью характеристики, которая никем не была превзойдена. Особливо славились всегда его изображения собак и оленей. Лучшие его создания — ньюфаундленская собака, названная им: «Замечательный член человеческого общества» (1838), портрет собаки Эос, любимицы принца Альберта (1841), «Охота на выдру» (26 собак), «Напрасный выстрел» (1848), «Заблудившаяся среди снега овца» (1850) и т. д. Он так был любим публикой, так много писал картин и так много их продавал, что после него осталось состояние около 200 000 фунтов стерлингов (т. е. около 2 000000 рублей).

42

От английской школы живописи нельзя отделять ни школу Уистлера, ни школу шотландцев.

Уистлер родом американец, но провел в Америке очень мало лет своей жизни и, повидимому, почти вовсе не интересовался ни американской природой, ни жизнью, ни людьми. С юношеских уже лет он переселился в Париж, учился с 1856 года в мастерской Глейра и там начал (с 1858 года) гравировать и издавать сюиты превосходных офортов; двадцати пяти лет он стал выставлять в Париже свои картины, не имевшие вначале никакого успеха и отвергаемые выставочными комитетами, потом в Лондоне, а с 1874 года (т. е. с сорокалетнего своего возраста) переехал навсегда в Лондон и там написал все самые главные свои вещи, портреты и пейзажи английские.

Картин Уистлер не писал, потому что содержания в картинах он не признавал и над ним насмехался, как над глупою, устарелою претензией) буржуа и филистеров. «Сюжет»,

«содержание» — он всегда находил чем-то антихудожественным. По его мнению, «только тот живописец, кто почерпает побуждения, для создания гармоний, в сопоставлениях цветных масс». Таким образом, ему важны и интересны только — краски и красочные сочетания. Для этого ему вполне достаточно — портретов, и на них он производит свои красочные опыты и экзерциции. Иногда он производит эти эксперименты даже и вовсе без человеческих фигур. В доме у своего приятеля и покровителя, Лиланда, в Лондоне, он расписал стены распущенными павлиньими хвостами, и его биограф, известный Дюре, прямо говорит: «Павлин служит ему тут для осуществления аранжировки намеченных им цветов». По натуре своей он явно способен быть превосходным изобразителем человека, или, точнее, одной только формы человеческого тела: весь внутренний мир человека, его мысли, деятельность, характер, события с ним, его счастье и бедствие — вовсе не интересуют его; человек, точно так же как и природа, пейзажи — у него только предлог для красочных тонов, сопоставлений, комбина-

ций, эффектов. Он громадно озабочен только своими вечными «гармониями». Он только истинный «виртуоз красок и тонов», никакого другого творчества, никакой другой фантазии и создавательной способности у него нет. Казалось бы, такая необычайная ограниченность и скудость натуры должна была бы производить печальное впечатление — повально на всех зрителей, от первого и до последнего, внушать печальнейшее и искреннейшее сожаление о талантливом человеке, который не хочет ничего знать, кроме своей капризной и странной виртуозности, расточает свои богатые способности па мало достойное дело. Действительно, многие из английской публики это все и находили. Особливо был возмущен Рёскин, выступивший против Уистлера с такой яростью, что из этого возник даже процесс, очень знаменитый, небывалый. Но среди большинства людей вышло иначе. И в Англии, и вообще в Европе нашлось множество таких людей (в том числе и критиков, между ними Мутер), которые признали, что Уистлер и есть именно «настоящий художник по преимуществу», «настоя-

щий художник нашего времени», гениальный и несравненный, истинное художественное светило XIX века. Об этаких понятиях можно только вздохнуть.

Считая, что он начинает «новую» эру живописи, Уистлер затеял называть свои картины-портреты тоже «новыми» именами. Для нового вина нужны, мол, новые мехи. Еще первую картину свою в новом роде он назвал довольно смиренно: «Femme blanche», и в этом он явился только повторителем и продолжателем знаменитого английского живописца XVIII века, Гейнсборо, который назвал один талантливый и оригинальный портрет свой, написанный с мальчика, всего нарочно одетого в голубое, — «Голубой мальчик» (blue boy). Но следующие свои картины он стал прямо называть в печатных каталогах выставок своих: «аранжировками» в том или другом тоне, «нотами», «симфониями», «ноктюрнами», «вариациями», опять-таки в том или другом тоне. Так, например, портрет своей матери (1874) он назвал «аранжировкой в черном и сером цвете», портрет Карлейля (1874) также «аранжировкой в черном и се-

ром цвете». Другие подобные же аранжировки являлись «в тельном и сером цвете», «в коричневом и золотом цвете», вариации «в сером и зеленом цвете», гармонии «в сером и персиковом цвете», симфонии «в голубом и розовом», ноты «оранжевые», «серке», «голубые с опалом» и т. д. Это было ново, ко нелепо и бессмысленно. Названия были взяты из области музыки, но не имели уже ничего общего с их смыслом и назначением. В музыке автор называет свое сочинение «симфонией H-moll» или «C-dur», «сонатой B-moll» или «Fis-dur», «вариациями Cis-moll», «прелюдией E-moll» и т. д., но тон во всем этом никак не играет первой и главной роли. Он только одно из средств выражения чувства, мысли, настроения, творческой фантазии автора; он, конечно, далеко не безразличен для автора. — напротив, очень важен и существен, но никак не составляет всего. Общий склад музыкального творения, его форма, мелодии и гармонии, ритмы — все это значит никакие меньше «тона». Музыкальное сочинение обозначают главным его тоном только для отличия от других подобных сочинений, а когда

требуется обозначить самую сущность, содержание, характер и натуру дела, автор называет свою симфонию или сонату — «героической», «драматической», «патетической», «пасторальной» и проч., «симфонической поэмой», «легендой», «балладой» и т. д., и такие названия вполне правильны, резонны, законны и нужны. Как же возможно значение всего содержания вкладывать в один «тон»? Это не идет для музыки и столько же не идет и для живописи. Но ни Уистлер, ни его фанатические ревнители об этом и не думают и с восхищением повторяют за ним его нелепые, модные теперь прозвища.

Не только картины-портреты самого Уистлера, но и разных других новейших художников пишутся и прозываются на уистлеровскнй манер. Так, про Бёклина говорят, что он «симфонист в красках», про француза Бенара, что его аллегория «Лютеция» (Париж) — «гармония в красном тоне», про мюнхенца Штука, что его «Распятие» — «голгофская симфония с полными колористичкыми фугами», что Гофман пишет «розовые симфонии», Экстер — «желтые», что «Прометей» Бёклина —

«гармония в голубом», а пейзажи Клингера — «ландшафтные симфонии»... Конечно, все это, сравнительно говоря, заключает более смысла, чем красные деревья, голубые поля, зеленые небеса, красные и зеленые полосы солнца, яркооранжевые волосы женщин, черные цветы-колокольчики, сине-зеленая чаща, яркосиние ядовитые цветы, янтарного цвета лицо фигуры «Грех» и прочие безобразия красок и линий, какими награждали Европу, в 80-х и 90-х годах, целые толпы декадентов, закусивших удила. Но не слишком-то далеко отошли и те, хотя уже более умеренные декаденты, которые думали только об одних красках и цветовых гармониях и эффектах и, например, называли портрет Карлейля, написанный Уистлером, чем-то вроде «похоронного марша, написанного в минорном тоне». Карлейль — и марш! Какое бессмысленное сопоставление! Что было во всем Карлейле маршевого, во всей его жизни и писаниях — похоронного? К чему же подобные чудовищные фантазии?

По рождению, по первоначальной натуре своей Уистлер способен был бы сделаться

очень замечательным художником. Даже и в тех произведениях, которые у него созданы, проявилось немало таланта, умелости поз, простоты и естественности (портреты матери, Карлейля, г-жи Арчибальд Кемпбель, г-жи Александер), но преувеличение английского прерафаэлизма (Россетти) и французского импрессионизма, доведенного уже и так до крайности французскими новейшими художниками, вместе с отдаленным подражанием Веласкесу повели его к таким «утонченностям», к таким сибаритствам и гастрономиям виртуозной кисти, где исчезает уже всякая натура и натуральность и царствует только каприз. Даже Дюре, великий поклонник Уистлера, говорит: «С его „ноктюрнами“ мы приходим к крайнему пределу формулированной живописи. Еще один шаг, и на полотне останется только однообразное пятно, неспособное высказать что бы то ни было уму и глазу. „Ноктюрны“ Уистлера заставляют вспоминать о тех местах вагнеровской музыки, где гармонический звук, отделенный от мелодического рисунка и определенного размера, становится какой-то отвлеченностью и дает

только неопределенное музыкальное впечатление!..»

Подобно Бёклину, Уистлер находил, что картина «никогда не должна воспроизводить природу как она есть, во всей точности и верности, а обязана выбирать, совершенствовать, утончать (рафинировать) существующее и придавать всему что-то подобное сверхъестественному ощущению сна». Но при этом Уистлера всегда сильно влекло к дымчатому, как бы затушенному, сероватому, мистическому тону, и все его портреты носят на себе этот условный отпечаток. Какой же натуры и правды тут ожидать!

Фанатики Уистлера и вообще новых декадентов обыкновенно провозглашают, что «реалисты писали на своих картинах новейшую современную жизнь, а новые идеалисты (разумей — декаденты) выражают на своих картинах нынешнее новейшее чувство». Но, спрашивается, какая же тут правда? Какое «нынешнее чувство» в центаврах и сиренах Бёклина, но также и в выдуманных, совершенно условных и принадлежащих исключительно его собственной личности и вкусам,

красочных «гармониях» и «эффектах» Уистлера?

43

Шотландская живопись существует с начала XVII века. Конечно она была почти всегда в близком соприкосновении с английской школой, но еще и в прошлом, и в нынешнем веке дала несколько художников высокозамечательных. Шотландцем был тот высокий мастер, Рэбурн, которого портреты являются одними из высших и замечательнейших сокровищ Национальной галереи в Лондоне (портреты его самого и жены его, Вальтер Скотта) и частных коллекций (адмирала Дункана, главы клана Макналя, Дюгальда Стюарта, Фергюссона, Блэра, доктора Джемса Грегори, красавицы мистрисс Кларк и т. д.). Они так могучи, так сильны, так жизненны, так просты и естественны, что, быть может, могут состязаться с портретами Рейнольдса или иной раз даже превосходят их. Они иногда равняются великим созданиям, в этом же роде, старых испанцев и нидерландцев XVII века. Модный в начале XIX века, для всех пуб-

лик очень приятный своими портретами, но вылощенный Лоренс, ни в какое сравнение с Рэбурном, конечно, итти не может. Шотландцем был великий починатель «бытовой живописи» новой Европы — Уильки, задавший потом тон всему миру. Наконец, даже и шотландец Давид Скотт, несмотря на свои дикие, чудовищные фантазии, был художник очень замечательный и оригинальный. Их новейшие наследники никогда к ним не приблизились и их великости не достигли, однако проявили немало таланта и хороших качеств. Орчардсон, изобразитель домашних сцен среднего сословия, сцен, впрочем, довольно ничтожных и бесхарактерных: «Первое облачко между мужем и женой», «Первый танец», «Проигравшийся карточный игрок», «Вольтер, уходящий с досадой с ужина французских аристократов» (1883), «Салон у г-жи Рекамье» (1885), с многочисленными портретами знаменитостей конца

XVIII и начала и середины XIX века — живописец очень недурной, иногда пишущий детей в стиле Рейнольдса, с некоторым грациозным чувством; такова, например, его кар-

тина «Maitre Bébé» — молодая мать с улыбкой на губах опахивает веером своего проснувшегося младенца, на диване. Филипп, долго изучавший Веласкеса в Мадриде, дал несколько милых и живописных сцен из современной испанской народной жизни.

Но с конца 80-х годов, французские и немецкие художники, критики и публика были сильно поражены появлением на выставках, в Лондоне и на континенте, целой массы картин новой шотландской школы. И художников было много, и отличались они великим разнообразием. Выросли все они, главным образом, вследствие знакомства с произведениями новых французских художников (Делакруа), барбизонцез и импрессионистов, однакоже, вдобавок ко всему этому, прибавили много и своего, внушенного своей собственной страной, народным духом и поэзией. Народные легенды и поэмы, древние поэтические сказания, живописные местности — дали богатый материал, которым художники эти сумели оригинально воспользоваться. Главным же помощником их являлось замечательное чувство краски и способность ма-

стерски передавать ею свои живописные и психические впечатления. Большинство между ними были пейзажисты и изображали очень самостоятельно шотландские прибережья (Мак-Грегор), шотландские пустынные места, скалы, небо (Том Греэм), шотландские берега, облака, потоки, иногда целые бури (Петер Греэм), шотландские лунные ночи (Стивенсон), шотландские бури в горах (Уиртер, до поездки своей в Италию, где он испортился); другие столько же самостоятельно писали сцены шотландской мирной сельской, деревенской и пригородной природы (Патерсон), рощи (Уальтон), иные — шотландские сказочные волшебные и фантастические сцены среди лесов и долин (Генри и Горнель — всегдашние товарищи-спутники), еще иные — милые сцены шотландских семейств и детей (Гутри, Лавери, Камерон), шотландских и иноземных животных (Донаван Адам, акварелист Крауголь); некоторые написали прекрасные портреты шотландских личностей (Гутри, Уальтон); наконец, иные, с великим даром живописности и огненной красоты, изображали Восток, виденный во время

дальних путешествий (Мельвиль). Но среди всего этого разнообразия, главным образом, шотландцев занимали краски и красочные эффекты. Некоторые (впрочем, немногие) шли даже прямо по следам Уистлера и его фантастических излишеств (Монтичелли, Уальтон и Патерсон). Не взирая, однакоже, на весь справедливый восторг, возбужденный в Западной Европе шотландцами, художники и любители скоро заметили, что общее настроение шотландцев, особенно в пейзаже, — меланхолическое, несколько печальное и задумчивое, а оттого и отчасти монотонное. Притом же многие из них не всегда искали полного и настоящего воплощения действительной природы и считали долгом изменять, украшать и пополнять ее. В этом они как бы невольно выражали шотландский художественный символ веры и слова Патерсона: «Искусство не природа, а нечто большее, чем природа. Картина — это не тряпки, вытасканные из природы, а природа отраженная, колорированная, изложенная человеческою душою и чувством к природе, вникающим, а не пассивным только. Формы, тоны и

краски должны благодетельно действовать на глаз, и художник может следить за природой только в той мере, как она сама дает ему такие элементы в руки. Оттого и происходит, что почти во всех великих созданиях пейзажной живописи можно заметить значительное удаление от действительных фактов природы, умышленное и необходимое, ко никак не случайное и не ошибочное...» Такой символ веры может вести только к произволу, фальши и потачке нелепым выдумкам.

44

В 1830 году Бельгия отделилась от Голландии, и с этой поры начинается новая, самостоятельная ее жизнь на всех поприщах, в том числе и на художественном. Живопись, целые столетия пребывавшая в глубоком сне и почти полнейшей бездеятельности, вдруг проснулась и вспомнила прежние свои времена. Художественная молодежь выступила, вместо пушек, сабель и штыков, со своим оружием: кистью и красками, и приняла страстное участие во всеобщем порыве вперед.

В «Grande Encyclopédie» говорится: «Ни в

какой другой стране в мире нет так много художников и академий, как в Бельгии, в сравнении с протяжением страны. Академии есть в Брюсселе, Антверпене, Генте, Люттихе, Лувене, Малине, Турне. Нигде государственные власти и муниципалитеты столько, как в Бельгии, не стараются и не делают более для преподавания рисунка. Академии учреждены самим обществом и редко носят титул „королевских“, ко государство все-таки дает им субсидии. Результаты вышли, признаемся откровенно, хотя и не вполне соответствующие таким экстраординарным великим событиям, но все-таки очень значительные и замечательные».

Одним из первых художников вышел на сцену Вапперс. Не совершись великого политического переворота на его родине, вероятно, он еще долго, а может, и всю жизнь, продолжал бы писать классических «Регулов», как он это до сих пор делал. Но совершился переворот, переворот коренной, все опрокинувший, и художество тоже вместе с другими заговорило. Дума о прежнем величии, славе и самостоятельном творчестве уже раньше 30-

го года, конечно, бродила в Бельгии во всех умах и готовила восстание. Такое восстание потихоньку, незримо и неведомо, поднималось и готовилось тоже в груди и воображении художников, и едва только революция совершилась на площадях и улицах столицы, она тотчас же поднялась и в мастерских. Вапперс, еще двадцатисемилетний юноша, поставил на выставке свою первую, еще тогда национальную картину: «Лейденский бургомистр ван дер Верф предлагает собственное свое тело на съедение изморенному осадой городу своему». Патриотизм, геройское самопожертвование — что могло быть более кстати, более нужно всем в тогдашние страстные дни! Энтузиазм, восторг бельгийцев перед этой картиной были беспредельны. И этот восторг, и этот энтузиазм выросли еще вдесятеро выше и сильнее, когда скоро потом Вапперс выставил, в 1831 году, свою вторую картину: «Сцена из революции 1830 года». Вапперс был признан национальным героем, начинателем новой эры бельгийского искусства. За ним пошла целая масса художников с подобным же национальным направлением.

Большинство между ними следовали французским современным примерам: одни шли по следам Деларош и новой французской исторической школы, притом с большим изяществом и правдивостью колорита, другие же — прямо мечтали явиться продолжателями Рубенса и великих нидерландских живописцев XVII века. Успех их у современных соотечественников был громаден. Все веровали в водворение нового периода в истории искусства, не только бельгийского, но и европейского. Но этого не случилось. Скоро оказалось, что даже и наиболее выдающиеся живописцы этой школы ни в чем и нигде не проявили ни настоящего таланта, ни самостоятельности, ни художественного выражения. Все их картины (часто огромных размеров) ничего не говорят, ничего не выражают, не взирая на целые массы, многие десятки действующих лиц в шелку и бархате, в дорогих юбках или латах, в золотых цепях, кафтанах, кружевах и шубах, с мечами, алебардами, молитвенниками, перьями и свитками в руках, среди зал и соборов, между колонн н около официальных столов; позы и лица их — натя-

нуты и надуты, их выражения, улыбки и даже слезы — фальшивы и деланны, все это неестественно, ненатурально и картонно, накрахмалено; костюмы все с иголочки и так парадны, как, наверное, никогда таких не бывало в действительности. Все же вместе не заключает ни единой черточки жизни и натуры. Даже такой глубокий и задушевный тогда для всех бельгийцев сюжет, как «Сцена из революции 1830 года», вышел у Вапперса полон только ложной театральности и совершенно притворной патетичности. После специально «бельгийских» сюжетов, с которых вначале все дело пошло, они переступили к сюжетам разных других народностей — французской, английской, немецкой, — но это дела ничуть не изменило, и все их баталии и исторические события XIV, XV, XVI, XVII и XVIII веков, все картины Вапперса, «Баталия шпор 1302 года», «Договор нидерландского дворянства» — картины Биефа, «Отречение Карла V», «Последние почести, оказываемые казненным Эгмонту и Горну брюссельскими стрелками», «Последние минуты Эгмонта», «Торкватто Тассо в тюрьме» — картины Галле и

Других, только совершенно напрасно появлялись на свет. Если они кому-нибудь пригодились, так это немцам (особенно мюнхенской школе Пилоти), которых они научили искать сколько-нибудь оживленного и приятного колорита для «исторических» картин, после полной бескрасочности и серости картин и фресок Корнелиуса и Каульбаха.

Но необходимо указать здесь на двух бельгийских живописцев, действовавших одновременно с предыдущими, но совершенно от них отличных и вовсе не занятых ни историческими задачами вообще, ни бельгийскими в особенности. Это Вирц и Лейс.

Вирц был человек и с талантом, и с умением, и с фантазией, но он погиб жертвой самомнения, самолюбия и гордости. Быть может, сверх того, ему много повредило пребывание в Италии. Его туда послала Антверпенская Академия художеств на казенный счет, как получившего большую золотую медаль. Но, родившись сыном простого жандарма и не в меру захваленный еще дома, а потом в Риме Торвальдсеном, который называл его «великаном», он за границей еще более набрался

гордости и самомнения. Будучи даже 30 лет (т. е. уже не мальчиком и не юношей), он писал из Рима: «А я померяюсь и с Рубенсом, и с Микель-Анджело». Этого никогда не случилось, и он всю жизнь только промучился, считая чуть не весь свет виноватым против себя. Претензии и намерения у него были великие, и часто даже очень хорошие, но художественные средства для осуществления их — слишком недостаточные. Мало ли что он затевал! Ему хотелось и поучать, и поражать свет — но ничто не удалось. Его картины, по тогдашнему бельгийскому манеру и вкусу — громадны размерами (почти всегда в несколько сажен) и имеют претензию трактовать сюжеты все громадные: «Пушечное мясо» (дети, играющие на валу около пушки), «Цивилизация XIX века» (солдаты, ворвавшиеся в один дом побежденного города), «Сцена в аду» (тени матерей, жен, отцов, детей, дедов, погибших на войне, приступающие с упреками к Наполеону), «Мысли и видения отрубленной головы», «Погибшее в пожаре дитя», «Голод, безумие и преступление» (девушка, зарезавшая своего незаконнорожденного ребенка), «Заживо по-

гребенный» (в склепе). Все эти задачи были прекрасны, высоки, благородны, но исполнение было надуто, форсировано, преувеличено и натянуто — и Вирц даже издалека не приблизился к Микель-Анджело и Рубенсу, которым подражал. Раздосадованный постоянным неуспехом, он все-таки надеялся на будущие поколения, которые его лучше оценят, и завещал все свои холсты-громадины — отечеству, вместе со своим домом. Но потомство продолжает не признавать его, и без всяких симпатий только пожимает, глядя на них, плечами.

Лейс был даровит, способен и много изучал в музеях, но вовсе был лишен самостоятельного характера и творчества. До своего тридцатисемилетнего возраста он глубоко и страстно любил староголландскую бытовую живопись XVI и XVII века, с необычайным умением научился подражать ей, ее формам, ее чудному естественному колориту и освещению, и так близко сроднился с породой, нравами, физиономиями, костюмами, архитектурой, домашней обстановкой нидерландцев старого века, что его картины с кроткими

и тихими сценами из жизни тогдашних голландцев, внутри их домов, церквей, на улицах и площадях, казались написанными точно которым-то современником их. Но около 40-летнего своего возраста Лейс вдруг круто поворотил и, вместо старой Голландии и старых голландцев, с такою же страстью внезапно полюбил старую Германию, старых немцев и старых немецких живописцев XVI века. Это произошло с ним вследствие путешествия его по Германии в 1852 году. Теперь пошли у него картины с изображениями сцен из жизни Лютера и его современников: «Лютер в Эйзенахе», «Лютер в Виттенберге»: они заменили сцены, где действующими лицами прежде бывали «Эразм Роттердамский», «Рембрандт», «Франц Флорис» и другие нидерландцы. Мастерство письма и изображения было опять очень велико и пленительно, но все вместе являлось только подражанием, прилаживанием и повторением. Перед этими картинами можно было дивиться, изумляться, восхищаться, но они мысли и чувства не захватывали и ничего нового не давали зрителю. Они были собственно не нужны. Они бы-

ли только — богатая, мастерская игрушка.

Конечно, смешно было бы и сравнивать картины Лейса с модными картинами его современника Стевенса и его последователя де йонге: у этих двух все дело идет единственно о модах и платьях, о шике и портняжном, раздушенном кокетстве, за что они и снискали симпатии и уважение известной доли бельгийской и французской публики, — она признавала Стевенса великим художником и истинным изобразителем «современности». А все-таки и картины Лейса, в сто раз более содержательные и талантливые, адресуются к одной только внешности своих сюжетов и оставляют весь внутренний мир человека, всю жизнь и движения его души в стороне.

Братья Вергас точно в том же самом духе и складе изображали бельгийский детский мир — мальчиков и девочек, иногда целыми массами (например, парадный «Смотр школ» в Брюсселе — целый батальон девочек, марширующих в ногу, как солдаты, на площади, перед огромной публикой). Тут то лее ничего нет кроме костюмов, приятных рожиц и фигурок.

Во второй половине XIX века в бельгийском искусстве явилось несколько новых течений. Первое, и самое интересное между ними, было народное, с социалистическим оттенком. Де Гру взял себе сюжетом бельгийский пролетариат, его бедственное положение и несчастия. Он сам провел много лет среди этого класса народа и живописал его искренно, сердечно и часто правдиво. Но он был односторонен по настроению и столько же односторонен по своему художеству. Невозможно и немыслимо, чтоб только одно несчастие и безвыходное горе наполняли все существование целого народного класса. С другой стороны, его письмо и выражение были далеко не удовлетворительны, краски тяжелы и серы, и оттого все его чердаки и подвалы с несчастиями, слезами, страданиями, постелями больных и искаженными лицами давали общее впечатление монотонное, плаксивое, надоедливое и вселявшее мало доверия. Мёнье, начавший со скульптуры, а прибавивший к ней впоследствии и живопись, провел много времени среди кузниц и чугунных заводов, изображал обоими искусствами

рабочих среди их тяжелого труда верно, но довольно прозаично. Несколько других художников (Дюбуа, Стоббартс, Спекарт) тоже тщательно изображали рабочий мир, низший класс (в том числе и женщин), мастерские, кухни, лавочки.

К этой же категории художников, воспроизводящих с разных точек зрения бельгийскую жизнь, историю, народ и нравы, надо причислить Вотерса (Wauters), писавшего хорошие, характерные портреты разных бельгийских личностей, мужчин и женщин, и особенно прославившегося на парижской всемирной выставке 1878 года картиной «Бельгийский живописец XV века Гуго зан дер Гус, потерявший рассудок». Эта вещь была написана после долгих этюдов в госпиталях с сумасшедших тихого характера; певчие, которые поют для его успокоения, и монах, ими дирижирующий, также были тщательно изучены и писаны с натуры — и петому картина заключала немало частей, заслуживающих уважения.

Со второй половины столетия бельгийские пейзажисты и живописцы животных

(animaliers) с любовью изучали бельгийскую природу и животных и, опираясь преимущественно на старых нидерландских и на новейших французских художников этого рода (барбизонцев), достигли довольно замечательных результатов. Между ними особенно выдвинулись в 60-х годах: Буланже — то сильный, то элегантный изобразитель бельгийских лесов, песчаных пустынь и тучных пажитей; Гейманс, талантливый живописец солнца и дождя, мрака и света бельгийских рощ и полей и, среди них, работающих крестьян и крестьянок, к Верве, с любовью и мастерством писавший в особенности быков в поле. У всех них было немало даровитых, но средней руки, учеников и последователей.

Но среди всех этих разнообразных художественных течений во второй половине XIX века народилось в Бельгии еще одно течение, не имеющее с предыдущими уже никакой связи и воздвигнувшееся совсем особняком. Это — течение декадентское. Выше в отделе архитектуры было уже указано на то, сколько декадентства проявляется нынче в Бельгии во всех новейших зданиях. Понятно, что по-

добное же декадентство должно было высказаться и в живописи. Только эта печальная болезнь нового времени проявилась здесь с особенной силой и безобразием. Пересадителями ее из Франции в Бельгию и распространителями ее выступили в особенности Ропс и Кнопф.

Ропс принадлежит к двум национальностям: дед его был венгерец, переселившийся в Бельгию, бабка — валлонка. Он воспитывался в Брюссельском университете, побывал потом на своем веку и в Англии, и в Норвегии, и в Италии, но всего более прожил в Париже, куда переселился в 1875 году. На него особенно сильно повлиял своими мистическими картинами Гюстав Моро, но он недолго занимался живописью. Он выказал, по части владения кистью и красками, большие способности, но не любил живопись, говорил, что писать картины — «скучно», и предпочитал ей гравюру: он находил эту последнюю более свободною и многообъемлющею. В конце столетия он сделался одним из замечательнейших европейских мастеров гравирования офортом и сухой иглой, а также выполнил це-

лую массу превосходных литографий. Но содержание его произведений — ужасно, а иногда и возмутительно, по отчаянному и разнузданному своему декадентству.

Восемнадцати лет (в 1863 году) он писал: «Я могу писать исключительно только с натуры», и он работал со страстью и настойчивостью, как реалист. Тридцати лет (в 1875 году) он писал: «У меня таланта нет, но я добьюсь того, что он у меня будет». И действительно он добился того, что овладел многими сторонами своего искусства, но только не главною — смыслом. Еще с юных лет он принялся за иллюстрации, но иллюстрировал все только сочинения самых диких и безумных французских и бельгийских декадентов-литераторов: Бодлера, Маллармэ, Пеладана, Верлена, Ганнона, Юзанна, и наполнил бесчисленные страницы с гравюрами тою же самою бессмыслицею, безобразиями и гнилостью мысли и формы, какими дышат стихи и проза этих авторов, но, достигнув своими работами некоторого достатка, Ропс бросил иллюстрирование чужих сочинений и принялся сочинять все только на свои собственные темы.

Декадентские писатели и декадентская публика ценят Ропса очень высоко, называют его глубокомысленным, несравненным, великим «пантеистом», одним из величайших современных художников (der grosse Modern), верным изобразителем «бесконечной боли человечества», великим мистиком, победившим натурализм; наконец, художником, говорящим таким языком, который напоминает «язык Апокалипсиса». Но в людях не декадентах такие безмерно раздутые похвалы могут вызывать только сострадание и жалость.

Ропс воспитывался в школе у бельгийских иезуитов и знал, говорят, писания отцов церкви почти наизусть. Но он пришел к таким собственным мнениям, которым никто его не учил и которые он произвел на свет сам. «Ропс — натура вовсе не наивная, — пишет про Ропса нему в похвалу декадент Рюттенауэр. — Он с жадностью изображает наготу, но не наивно, не в невинной радости от ее красоты, но со злою совестью, с сознанием, что его картинки — грех; он рисует не эпопею красоты и невинной жизни в радости и наслаждении — он рисует драму греха, где сме-

ются и веселятся не невинно, а вопреки долгу, вопреки греху, вопреки дьяволу, чувствуемому у себя на спине, — одним словом он рисует драму, превращающуюся нередко в средневековую мистерию». К числу главнейших созданий Ропса принадлежат иллюстрации к поэме «Les Diaboliques» (Дьявольские), католика, мистика и полусумасшедшего Барбэ д'Оревильи, и к поэме «Les Sataniques» (Сатанинские) его собственного сочинения. Главный предмет всех изображений — нагая женщина, всего чаще проститутка, прославление ее дел, чувств и мыслей, возведение их в чудный, прелестный и увлекательный закон мира, — мужчина же является у Ропса только для изображения низкой животной похотливости и чувственности. Большинство картинок Ропса имеют порнографическое значение и описывать их в печати затруднительно. Достаточно упомянуть из числа многих сотен — две. Одну ту, которая называется у автора «Женщина со свиньей» (La femme au cochon). Идет женщина, нагая, с завязанными глазами, с вызывающим видом, здоровенная, на ней только надета шляпка, черные перчатки

до локтей и высокие черные шелковые чулки; ее ведет на привязи свинья. Целая стая испуганных амурчиков улетают прочь, а внизу сидят и плачут аллегорические фигуры: Скульптуры и Живописи, Музыки и Поэзии. Другая гравюра представляет нагую женщину, в любовном исступлении бросившуюся на гранитного сфинкса, обнимающую его и ждущую, что-то он скажет ей насчет ее транса. Таковы злостные и идиотские карикатуры на женский пол, драгоценные для декадентов!

На заглавии одного своего сборника гравюр Ропс написал (со скромностью или притворством): «Oeuvres inutiles ou nuisibles» — создания бесполезные или вредные. Мне кажется, это самое настоящее их определение. Заключающийся в них иногда талант нисколько не изменяет сущности его произведений. Полезно заметить, что до самой смерти своей Ропс держал отдельную яхту, на которой он разъезжал по морям, с помещенным на ней целым гаремом молодых женщин разных национальностей.

К одной категории с Ропсом принадлежит бельгийский декадент Кнопф, который, зара-

зившись безумным бредом бельгийского декадента Метерлинка у себя на родине и полоумным символизмом французских декадентов в Париже, также писал и рисовал всякую мистику: сфинксов, «Искушение св. Антония», голых женщин с глубокой «думой и значением», но только с меньшим азартом, меньшей порнографией и меньшими претензиями на глубокомыслие для облагодетельствования человечества — в сравнении с Ропсом.

45

До середины XIX столетия голландские живописцы не играли никакой значительной роли. Они стояли в толпе, подражали то французам, то остаткам лжеклассицизма, учились усердно и оставались неизвестны. С 50-х годов они начинают высказывать характер, у них обозначается своя особенная физиономия. И эта физиономия была совсем другая, чем у бельгийцев. Ничто не могло быть рознее, чем эти две страны, так долго склеенные искусственно вместе и только так недавно разлучившиеся,(1830) — наконец-то!

Одни были католики, другие — протестанты. Одни тяготели к романской расе и жизни, всего более к французам, другие — к германской расе и жизни, к старым нидерландцам. Значит, все было разное, глядело в противоположные стороны.

Лучшим и значительнейшим представителем нового голландского искусства выступил Израэльс. Он учился в Париже у Деларош и сначала писал такие картины, к которым не имел никакой способности: исторические. Не только во Франции, но даже по возвращении оттуда на родину (1848), он писал: «Принца Оранского, сопротивляющегося испанским приказам» (1855), «Аарона», «ГахМлета», «Вильгельма Молчаливого», «Принца Морица Нассауского» и т. д. Но болезнь (на этот раз благодетельная) заставила его прожить довольно долго на берегу моря, близ Гарлема, в полном уединении, среди рыбаков. Тут с ним случилось превращение. В начале тридцатилетнего возраста он бросил в сторону не подходящий к нему маскарад и, продолжая старых нидерландцев, своих праотцев, которых любил страстно, стал писать Голландию, гол-

ландцев, голландских рыбаков, моряков, мужиков, сцены голландской трудовой и трудной жизни в избе, на берегу моря, у волн и среди волн. И, на этой новой дороге, позабыв предания школы и слушаясь только своего чувства, сердечного настроения и таланта, он скоро сделался оригинальным и высокозначительным художником. Когда еще он писал «Принца Оранского» и когда ему было еще только двадцать восемь лет, он уже чувствовал потребность писать что-то другое еще и на всемирной парижской выставке 1855 года выставил картинки: «Дети у моря» и «Вечер у морского берега». Теперь он хотел знать только одни подобные сюжеты и на всемирной лондонской выставке 1862 года выставил картину «После кораблекрушения», которую иные тогда называли «замечательнейшею вещью всей выставки». С этого времени он разом сделался европейскою знаменитостью и любимцем публик, особливо английской. Его картины народной жизни полны задушевности, тихого, покойного чувства, домашности, сердечного отношения этих простых, наивных людей одних к другим. При этом Изра-

эльс с великою любовью изучал световые явления голландской природы, голландского неба и воздуха и передавал их с истинною, глубокою прелестью. Но что составляет особенность израэльсовского творчества, это — меланхолическая нота, нота печали, сожаления, боли и скорби, которая слышится почти в каждом из его произведений. Должно быть, меланхолия принадлежит к числу главных черт характера голландцев; даже предшественник Израэльса, излишне расхваленный в свое время и модный, приторный живописец Ари Шеффер, страдал этой же слабостью, но у Израэльса она выступает с особенною настойчивостью и постоянством. «У гроба матери», «После кораблекрушения» (где рыбаки уносят тело утонувшего, а целая толпа народа провожает его глазами и разглядывает полуразрушенное судно вдали), «Накануне похорон рыбака», «Усталая» (старушка-крестьянка, сидящая в избе у стола, со сложенными руками и поникшей головой), «Одна на свете» (плачущая у смертного одра), «Сирота», «Возвращение с работы» и многие другие картины — все это изображения несчастия, мук,

страданий, беды, тяжкой задумчивости. И для выражения всего этого у Израэльса колорит, правда, поэтический и прекрасный, но мрачный, с редкими лучами света, дымчатый. Сцены бодрости, счастья, довольства, спокойного пользования жизнью, наслаждения — редкость у Израэльса. Таковы все-таки его прелестные картины: «Дети у моря» и «Вечер у морского берега» (1857), «Первая любовь» (1861 — юноша надевает обручальное кольцо девушке через окно), «Заботы матери» (мать с ребенком в избе), наконец, великолепная и знаменитая картина: «Работники моря» (два прибрежных моряка тащат, в воде по колено, якорь с цепью из воды, 1889, по Виктору Гюго).

Товарищи, ученики и последователи Израэльса, Бишоп, Арц, Нейгюс и другие, изображают, с простотой и правдой, в направлении Израэльса и, еще более, в манере старых нидерландцев, другие стороны голландской народной жизни, мелких городских и сельских работниц и работников, пастухов и пастушек, гребцов, детей в саду и на огороде и т. д.

Голландские пейзажисты нового времени

имеют тот же характер спокойствия, мира, кротости и прелести, который отличает голландских бытовых живописцев. Самый характерный между ними, Ионгкинд, имеет много общего с новой французской школой пейзажистов (барбизонцами). Он в юности своей учился в Дюссельдорфе, но потом переселился навсегда в Париж, где и прожил до самой смерти своей (1891), и написал много превосходных картин, воспроизводящих то голландскую природу (по воспоминаниям молодости), ее города, деревни, поля, каналы, луга, то французские, высокоценимые нынче ландшафты. Другие замечательные голландские пейзажисты: двое братьев Марис (Вильгельм и Яков) и Мов возросли также под французскими новейшими влияниями, но также сильно учились на старых нидерландцах. Многие из них получили сверх того большую репутацию своими художественно-значительными офортами.

Один из значительных маринистов XIX века — Месдаг. Его главною заботою и задачею было всегда — изображение мрачного, насупленного, серого, тяжело дышащего, под свин-

цовым небом, моря за немного часов или даже минут до волнения и бури.

И в литературе, и во всех искусствах Голландия выказала до сих пор очень малое расположение к декадентству. Ни в архитектуре, ни в скульптуре, ни в живописи она не создала ничего особенного, ни по безумию, ни по оригинальности, ни по безобразию. Но к числу ее художников новейшего времени принадлежит один иноземец, человек дальнейшего Востока, малаец Ян Тооропп, родившийся на острове Яве (1860). Он был крещен в христианскую веру лишь восьми лет и провел все детство среди китайцев и японцев. В Европе, под влиянием французских и немецких декадентов, он сделался живописцем-символистом, он пишет и рисует такие чудовищные фигуры и сцены, мистические, исковерканные и безобразные, которые напоминают самые дикие, варварские, отталкивающие, уродливые фрески и скульптуры древнеазиатских подземелий и храмов. Никакое европейское декадентство не доходило еще до этой степени сумасшествия и помрачения всех человеческих чувств.

Картин Тооропп написал на своем веку очень много; между ними особенно выдаются своими совершенно особенными качествами: «Сфинкс», «Наше время», «Горячее стремление и исполнение» (Sehnsucht und Genügen), «Жалоба идеала на разрушенный крест», «Стражи моря», «Жизнь» (дама с попугаем); много сделал он также рисунков, между ними обращают на себя особенное внимание: «Ангельский хлеб», «Нирвана», «Вдоль океана». Все это безобразные картины и рисунки с такой путаницей сумасбродно нагроможденных и теснящихся человеческих нагих фигур, колоколов, крестов, сфинксов, чудовищ, громад распущенных волос, огромных глаз, что даже самые фантастические поклонники декадентства затрудняются объяснить смысл этих композиций. Одна из самых поразительных и отталкивающих- «Сфинкс». Здесь сцена картины — густой лес, среди которого, вдали, виднеется портал готического собора; перед ним небольшой пруд, где плавают лебеди, отражающиеся в воде, а с берега наклоняется к воде большая хищная птица. Центр и главное место в картине занимает женский сфинкс, с

древнеегипетским колпаком на голове и простирающий вперед себя лапы. Пьедестал сфинкса — образуют многочисленные мужские и женские фигуры, нагие и поддерживающие руками и спинами громадную глыбу сфинкса. Вся же остальная картина туго наполнена и переполнена мужскими и женскими фигурами, с опущенными и закрытыми глазами. Одни из этих фигур уже мертвые и лежат, нагие, во всю длину тела, выставив вверх грудь и опрокинув назад голову; большинство простирает к сфинксу свои тощие, деревянные руки — кожа да кости, словно куклы, другие молят его сложенными ладонями, но молча, не раскрывая рта; иные из этих личностей держат лиры или мандолины, словно желая прославлять своего страшного владыку. Но у всех фигур ужасно безобразные лица и глаза, длинные заостренные сухие подбородки. Вся картина сплошь есть сфинкс, неразгадываемая загадка. Нечто подобное же представляет его рисунок «Вдоль океана», где перед нами ряд женских фигур, по грудь, старух, молодых женщин, детей; они все глядят по одному направлению, влево, вдоль воды и

волн, но все равно уродливы, безобразны и идиотичны со своими вечно острыми подбородками, прищемленными глазами, ущипнутыми губами. Картины и рисунки Тоороп а в последние годы много раз появлялись на выставках: они присутствовали, иногда даже в значительном количестве, на всемирной парижской выставке 1900 года, венской годичной 1900, венской Sécession 1902, мюнхенской Sécession 1903; и большинство критиков объявляли тогда, что создания Тоороп а «символические и фантастические завитки» («Kunst für Alle», 1900); что, глядя на картины Тоороп а, не знаешь, насмехается ли автор над публикой или над самим собою («Kunst für Alle», 1903), что его «Стражи моря» представляют только пару каких-то идиотов (там же), что они — «яванские чудачества» (Мутер); тем не менее, Тоороп а принимают на все выставки, а на венской Sécession 1902 ему отвели особенную залу. Впрочем, иногда из-под кисти и карандаша Тоороп а являются фигуры, доказывающие, что он способен понимать красоту, правду и изящество, например, лицо девочки в три четверти и портрет пишущего

мужчины, или же также изящность лица богоматери, монахини и евангельской блудницы в его чудовищной картине «Три невесты» («Kunst für Alle», 1903, стр. 90; стр. 340–341). Может-то может, да не хочет!

46

Великий Гойя умер в 1828 году. Целых сорок лет прошло потом в Испании без признаков художественной жизни и творчества. Все ограничивалось учением в Академии и производством, после нее, картин по ее образу и подобию. Но в 1870 году появилась вдруг испанская картина, которая взбудоражила весь художественный мир и показалась первой крупинкой драгоценнейшего золота из несметной, неисчислимой, по сокровищам, руды. Эта картина была «Брак в соборной ризнице» (La Vicaria), а ее автор — Фортуни. С первого же дня новый молодой испанец был признан величайшим метеором, и жизнь его потекла в молочных и медовых берегах. Энтузиазм к нему был в Европе всеобщий и беспредельный. Он прожил, после того, всего четыре года. Он умер в 1874 году, молодым чело-

веком тридцати шести лет, на верху славы и моды, но скоро умерла и слава и мода его, и от них не осталось нынче уже и камня на камне. Фортуни был развенчан. Курс его пал.

Из всего им написанного его «Vicaria» остается самой замечательной, самой важной вещью. В ней всего более настоящего дела — настоящих живых людей, разнообразных и интересных характеров, человеческих интересов, испанской живописной национальности. Техника здесь — мастерская, поразительная по блеску, сверканию и красивости красок, и тот же блеск, сверкание и красивость сохранились и во всех прочих, последующих картинах, — но с каждой новой картиной все больше и больше оказывалось, что ни к какому действительному выражению, чувству, душевности Фортуни не способен и ко всему этому вполне равнодушен. Его интересовала только виртуозность кисти, блеск и прелестная пестрота краски; выписка ковра, мрамора, галунов, шелка, железа, золота, бакенбард, чулок и всех остальных бесчисленных подробностей гораздо более занимает его, чем сами люди, их внешность и внутренний мир.

В «Vicaria» великолепно был написан уголок старинного испанского собора, с резьбой и золочеными решетками, высокими сводами и громадными скамьями и, среди всего этого, нарядный элегантный жених, в богатом костюме конца XVIII зека, наклоняется к столу подписывать брачный контракт, под глазами учтивого и внимательного лысого священника, а расфранченная невеста, с грациями дореволюционных времен, улыбаясь, разговаривает с нарядными же подругами; крутом свидетели-поезжане, в их числе залихватский гусар, которому моделью служил сам Мейсонье; сбоку другая пара, торреадор в золотой куртке и с громадными бакенбардами, рядом с хорошенькой невестой, малой, сидят и покорно ждут своей очереди венчаться. Тут было много такого, что стоило изобразить. Фортуни так и сделал, картина вышла истинно чудная и талантливая, которая сильно била в лоб даже и одним очарованием своей новой ослепительной техники. Но на этой картине все дело у Фортуни так и остановилось. Пошли потом все только куколки, превосходно, мастерски написанные, блестящими, яр-

кими красками, но с ничтожным и пустым содержанием: «Выбор голой модели», в палаццо, «Театральная проба», в саду у вельможи, «Модник помпадурских времен, рассматривающий драгоценную вазу», наконец, множество восточных композиций: «Заклинатель змей», «Мертвый араб, с ружьем в руке» и т. д., - все это только подробности и подробности, написанные рукою замечательного виртуоза, мастерски и блестяще, но бездушно и равнодушно в корню. Точно видишь все только блески, блестящие куски разноцветных шелков и бархатов, ковров и сияющих драгоценных камней. Все это великолепно и поразительно вначале, но скоро потом- скучно и несносно. Торопишься уйти прочь.

Слава Фортуни улетела и испарилась точно столько же скоро, как налетела на Европу и одурманила ее. Но пустым и ничтожным, в сущности, искусством Фортуни заразились в Европе очень многие, особенно испанцы и итальянцы, и вот уже тридцать лет прошло со дня смерти испанского великого мага, волшебника и фокусника, а очарование его все еще не может исчезнуть окончательно. Одни

из последователей Фортуни пишут, как он, маленькие картины, другие-очень большие, но сущность у всех одна и та же: блеск и треск красок, яркость, пестрота, бесчисленные мелочи, пикантно написанные, летящие перед глазами словно разноцветные и рассыпающиеся ракеты, — и в числе картин всего чаще сцены из боя быков, этой отвратительной, варварской, но все еще держащейся в Испании кровавой средневековой мерзости. Виллегас — один из главных наследников, продолжателей и поддерживателей фортуниевского пустопорожнего, поверхностного стиля. Американский миллионер Вандербильд заплатил 150 тысяч за его большую картину «Смерть матадора», но все-таки это картина — не имеющая никакого настоящего значения в искусстве. Его товарищи в этом же деле, Рико, Мадрацо, Цамакоис, Казанова, Доминго и другие, элегантно, ловко и шикарно писали испанских музыкантов и танцовщиц, шутов и придворных, французских пьеретток, опереточных и маскарадных героинь, но не представили ничего особенно важного и интересного. Все у них — пустословие и пу-

стозвонство.

Параллельно с Фортуни сильно прославлен был в Испании в продолжение последних двадцати-тридцати лет, живописец Прадилла. Из всех испанских художников, писавших исторические картины, он был самый замечательный по простоте, мужественности и правде выражения и по красоте форм, колорита и расположения своих картин. Его сюжеты были сильно драматические, исторические, испанские. Главные две явились в его молодых и средних годах: первая, «Иоанна безумная, перевозящая, в сопровождении всего своего двора, тело своего мужа, короля Филиппа Красивого», получила большую золотую медаль на парижской всемирной выставке 1878 года; вторая, «Сдача Гранады маврами», получила такую же большую медаль на мюнхенской большой выставке 1883 года. Но Прадилла не удержался прочно и долго на той высокой ступени, на которую встал было вначале: уже и вторая картина его, хотя была интересна противоположением красоты, оригинальности и роскоши толпы древних арабов, с Боабдилем во главе, и пышного евро-

пейского, испанского двора Фердинанда и Изабеллы, все-таки была уже гораздо обыкновеннее и слабее первой, «Иоанны безумной»; впоследствии же Прадилла не сделал более ничего особенно примечательного и писал только размашистые, довольно ординарные, легкие мифологические картины, с музами, нимфами, гениями, амурами, на стенах и плафонах нынешних испанских дворцов (дворец Мурга в Мадриде), и мало удачные бытовые картины из жизни современного испанского среднего сословия.

Другие испанские исторические живописцы никогда не достигали степени даже и Прадиллы. Картины, большею частью огромные и часто энергично и колоритно писанные, наполнены у них ужасами, жестокостями, казнями, насилиями, отрубленными головами, привидениями, мертвецами, но никогда не производили, ни на одной европейской выставке, хотя сколько-нибудь значительного впечатления. Бенлиуре, со своим дико фантастическим ночным «Видением в Колизее», Карбонеро, со своим «Обращением в монахи герцога Гандия», увидавшего изъеденный

труп королевы Изабеллы в раскрытом по его приказанию гробу ее, Рамирец, с его «Казнью Дон Альваро де Луна» (которого голова катится по ступеням вниз), Казанова, с его «Омовением ног странников королем Фердинандом Святым», Казадос, с его «Колоколами в Гуэске» (пятнадцать голов казненных королем Рамиром II арагонских вельмож, распростертых на земле), и многие другие уже и теперь мало кому известны и, конечно, никогда не выдвинутся выше.

47

Не взирая на все великие политические перевороты, происшедшие в Италии около середины XIX столетия, — уничтожение чужеземного владычества австрийцев, свержение светской власти папы, объединение всей страны в одно единое государство и создание итальянского национального королевства, — искусство все-таки ничуть не двинулось вперед и до сих пор, в течение полувека, не произвело таких созданий, каких должно было бы ожидать от страны свободной, чудесно наделенной от природы, даровитой издревле и

давшей миру столько великих созданий во всех родах искусства. В художестве Италия все еще как будто продолжает почивать крепким сном. Ничто сильное, могучее, правдивое, жизненное не наполняет чувство, фантазию и мысль ее художников, и они довольствуются самыми мелкими, пустыми, ничтожными задачами, где бы только им можно было проявить свою ловкость, понаторелость, шикарную колоритность и внешнюю элегантность письма, — все качества, так легко дающиеся в наше время даже самым посредственным живописцам. Во многих отношениях великая масса новейших итальянских живописцев всего скорее представляется фабрикой художественных дел, где каждый жадно промышляет, хлопочет только о том, чтобы как-нибудь понравиться покупателю из европейских и американских толстосумов, словно банальными оперными ариями, притворно-драматической декламацией и красочными руладами. Живописцев в новой Италии — сотни, и все научились в художественных школах Рима, Неаполя, Милана и Флоренции, а еще более у новых французов и у

блестящего Фортуни (бога для большинства меж ними), новому и довольно блестящему мастерству. Их сцены из народной итальянской современной жизни — только что смазливы, их «жанры» из XVII и XVIII веков — собрание костюмов, лат, перьев, шлемов, богатых шелковых юбок, париков, шикарных чулок и бархатных кафтанов, их «исторические картины» — пустейшие декорации, лишенные всякой искренности и серьезности. Лучший, замечательнейший между всеми ними — неаполитанец Морелли, вышедший из среды народа и ни в какой школе не учившийся. Его религиозные и исторические картины, молодого его времени, ровно ничего не стоят: «Мадонна», с целым легионом серафимов около спящего младенца-Христа, «Вознесение», «Распятие», «Саул и Давид» и другие, все это странная какая-то фантастика или, иной раз, отзвуки Делакруа, — но все-таки он замечательный колорист. Лучшая его вещь — «Искушение св. Антония» — ничтожна по замыслу и формам (молодой, изящный по-итальянски отшельник, в белом покрывале, сидит в пещере, поджавши ноги, и, закинув

немного голову, смотрит, как ползут отовсюду голые — итальянские — женские фигуры, со стен, из-под цыновки на полу), но эта картинка-виньетка все-таки очень красива и оригинальна в красках. Его ученик, Микетти, неаполитанец, прославился также лишь своими красивыми, веселыми и живыми красками. Его «Церковная процессия в Киетти» (1877), изображающая нарядную итальянскую толпу народа, сходящего по ступенькам вниз от церкви на горе, — очень изящна по цветистому колориту.

Сегантини — замечательнейший итальянский пейзажист нового времени. Он произошел, как и Морелли и Микетти, из простого народа, долго был простым свиным пастухом, потом поселился на границах Италии и Швейцарии, в горах, на вышине тысячи метров (около трехсот сажен) над уровнем моря, и там написал множество прекрасных пейзажей, суровых, грандиозных и изящных, иногда немного грубых по фактуре, но сильных, смелых, важных, увлекательных по впечатлению. У него ничего нет общего с итальянцами-промышленниками.

48

Три северные народности, датская, шведская и норвежская, лишь довольно поздно, с середины XIX столетия, приняли участие в современном новейшем европейском художественном движении. Они, правда, даже и с тех пор не сказали ни единого великого, могучего слова в деле искусства, такого, которое дает людской массе новое направление, которое устремляет ее на новые пути, но все-таки присоединение нескольких народностей, полных таланта, молодой жизни, здоровой бодрости и жажды правды, к общему просветительному, светлому делу, — есть событие крупное, важное и радостное.

Судьбы каждой из этих трех народностей по части искусства были в корне — одинаковы, в подробностях — разны.

Датские живописцы, как все северные вообще художники, постоянно выказывали коренную наклонность к реализму и национальности, и малую к идеализму и космополитизму. Только одни скульпторы, с Торвальдсеном во главе, с его предшественни-

ками и последователями, слепо веровавшие в античность и верноподданнически служившие ей, составляли исключение. Когда никто датским живописцам не мешал и ничто не препятствовало их естественным вкусам, они всегда искали в искусстве выражения своей особенной национальности, своей северной природы и породы, своей домашней народной жизни, и только тогда брались за идеальные, академические и классические сюжеты, когда внешние влияния и школьные предрассудки их к тому вынуждали. Так, и Зонне, в 30-х годах, и Марштранд, в 40-х и 50-х годах, писали все бытовые датские картинки. Но талантливый Марштранд, один из лучших датских художников, долго писал очень милые, замечательно жизненные картинки из жизни датского среднего и низшего сословия, каковы, например: «Молодая родильница» (1845), «Праздничный день у Сильянского озера» (1853), «Брачное предложение» (1857), рисовал прекрасные иллюстрации к комедиям знаменитого датского писателя Гольберга, но, поехав в Италию, утратил в Риме и Венеции свою самостоятельность и физиономию (по-

добно тому, как это раньше его случилось с англичанином Уильки) и стал писать довольно колоритных, но пустых и банальных «итальянок» и «итальянцев», «охотников», «ребятишек с котятами», а потом, еще и того хуже, такие плохие идеалистические картины, как его «Христос с учениками в Эммаусе» (1856) и «Заповедь Христова» (1869). И он был в этом не один. По счастью, он все-таки написал тут несколько хороших портретов.

Чувство национальности так глубоко залегло в душу датского народа, что уже в 1844 году их художественный писатель и критик Гёйен читал лекцию в Копенгагене на тему: «Об условиях для развития скандинавского национального искусства». Эта лекция была пламенным призывом к оставлению в стороне всего чужого в искусстве и обращению к своему национальному. Гёйен старался втолковать скандинавам, что только этим путем можно ожидать нарождения истинного, великого искусства. Его проповедь не была гласом вопиющего в пустыне. Ее услышали, ее послушались, и новые датские тогда художники, вместо того, чтобы продолжать воло-

читься по пути римских и мюнхенских художественных начетчиков и писать римские и немецкие пейзажи и сцены, пошли смотреть вокруг себя, все, что есть хорошего и интересного в датской природе, в датских людях, в датской жизни, и стали писать картины в новом складе.

Война с Германией и внутреннее социальное движение 1848 года сильно способствовали укреплению новых художественных датских стремлений. Явилось в 50-х годах несколько живописцев разом, которые посвятили свой талант их осуществлению. Вермерен написал целый ряд сцен из жизни простонародья: «Крестьянская изба с черепичной кровлей снаружи», «Посещение больной», «Отдыхающий старик-разносчик», «Нищенки, получающие хлеб от крестьянки», «Старуха-крестьянка», чистящая бобы, а девочка подле нее, на полу избы, читает книжку, «Солдат, оттачивающий саблю» и, всего характернее и оригинальнее — «Овечий пастух», босоногий, с печальной миной и отвислым подбородком, вяжущий стоя чулок. Дальсгард, родом крестьянин, написал множество

тонких и изящных сцен из того же крестьянского быта: «Мастерская деревенского плотника», «Молодая крестьянка, идущая в церковь», «Странствующий Мормон, учащий датских крестьянских детей читать», «Дети у избы», «Молодая, статная крестьянская девушка, нетерпеливо кого-то ждущая на пороге избы и глядящая вдаль», «Старик-рыбак, балагурящий с крестьянскими девушками». Экснер также написал много картин, мало верных по вялому изображению живого тела и очень колоритных по костюмам, но интересных по прекрасному изображению датских деревенских сцен: «Гаданье крестьянских детей на картах», «Девочки, дающие понюхать цветы старику», «Музыканты на деревенской свадьбе», «Рыбачьи жены распивают кофе», «Запечатывание письма в избе», грациознейшая картинка «Выздоравливающая крестьянская девочка», и около нее мать, бабушка и сестренка в избе, и т. д.

Пейзажисты, современники этих народников, писали свои датские пейзажи в том же духе искренности и правды. Между ними особенно замечательны были: Румп, живописа-

тель светлых весенних дней в поле и в роще, Кигн, талантливо писавший большие задумчивые поля и широкие пространства с далекими горизонтами; Сковгард (родившийся крестьянином), с истинным упоением и талантом писавший датские леса и рощи, реки и их берега, пригорки, дороги, каналы; живописцы моря: Зёренсен, Мельби, Ларсен, и превосходные живописцы животных: Лундби и Дамас, оба убитые на народной войне 1848 года.

Со времени всемирной парижской выставки 1867 года и до всемирной парижской же выставки 1878 года водворяется сильное влияние на датских живописцев со стороны особенно любимых и славившихся тогда французских художников Милле, Бастьен-Лепажа, Бонна и др. В этот период времени все лучшие датские художники едут в Париж и учатся там в мастерских у знаменитостей. Они через то много выиграли и в рисунке, и в колорите. Особенно между ними замечателен Хельквист, превосходный реалист, с комическим оттенком. Очень юмористичны, но вместе и правдивы его картины и картинки:

«Робкий жених», затрудняющийся на диване, со шляпой в руках и с опущенными глазами, перед молодой женщиной, которая что-то вяжет, а сама на него лукаво поглядывает, «Лекция для дам» (одна из них смеется, другая зевает, третья смотрит влюбленными глазами на лектора), — в пандан к этой картинке «Заседание думы», где один член говорит, другой записывает, третий зевает, еще один уже и совсем спит; наконец, «Депутация» из семи фрачников в белых галстуках и почтительных позах: они ждут выхода какого-то туза из парадной двери с такою же преданностью, с какою у Кнауса бедный проситель, мещанин или ремесленник, ждет в гостиной своего патрона, умильно произнося: «Я могу и подождать!»

В течение второго полустолетия XIX века самым талантливым датским живописцем был Крёйер, соединявший прекрасный, здоровый талант, страстную любовь ко всему датскому национальному, искренний реализм с изящным чувством колорита. Он учился в Париже у Бонна, потом путешествовал, был в Италии и Испании, и это ничуть его не испор-

тило, потому что он продолжал доучиваться сам собою. Сначала он написал, еще за границей, «Приготовление сардинок в Бретани», «Испанскую цветочницу в Гранаде» (1878) и итальянского «Шляпника» (1881), доставившего ему 1-ю золотую медаль на парижской годичной выставке. Воротясь в Данию, он ревностно принялся снова за датские сюжеты и написал на них множество замечательных, по правде людей, сцены, освещения и колорита, картин. Важнейшие: «Берег Скагена» (рыбаки вытягивают сети из воды, 1881), «Отправление рыбаков на ночной лов» (1881), «Завтрак датских художников в Скагене» (1881), «Вечер в Карлсбаде» (художники и ученые, 1887), «Квартет», «Музыкальный вечер» (1888) и др. Но едва ли не самое важное и великолепное произведение — это «Датский комитет парижской всемирной выставки 1887 года»: французские и датские художники на заседании в Христиании; за столом, интересно и правдиво расположенные группами и необыкновенно эффектно освещенные вечерним светом с улицы и лампами, сидят художественные французские и датские знамени-

тости: Пастер, Гарнье, Дюбуа, Антонен Пруст, Пювис де Шавань, Фалгьер, Шаплен, Барриас, Жером, Бонна, Казен, Ролль, Бенар, Жерве, Мерсье, Шапю, Каролюс Дюран, Делапланг д и др.

Из числа современников Крёйера Михаил Айхер также писал, с известным успехом, многие сцены из жизни датских рыбаков. На одних изображено, как одни рыбаки вытягивают лодку на берег; на других, как другие высматривают с берега товарищей вдали, в бурную погоду; как еще иные лежат на берегу и толкуют друг с дружкой; еще другие, как их дети учатся в школе у сурового учителя и т. д. Торольф Педерзен любил изображать, и талантливо изображал, мрачное суровое море, пустынное, без кораблей, без людей, без единого живого существа. Из числа новейших живописцев выдвигаются: братья Иоахим и Нильс Сковгард, Иогансен — элегантный живописец мирных и изящных, но мало содержательных сцен из жизни среднего сословия, а равно и мягких, приятных, хорошо освещенных датских местностей. Гаральд Слот Мёллер, принадлежащий к одной с Иогансеном

категории, обратил на себя внимание колоритной картиной «В приемной у доктора» и портретом своей жены.

В иллюстрациях датских народных песен и легенд немало оригинального таланта проявили Нильс Сковгард, Агнеса Слот Мёллер и Фрелих — последний давно уже известен в Европе. Его характерные иллюстрации в народном духе, конечно, одна из лучших заслуг датского искусства.

По пути новейшего французского мистицизма и символизма последовал, повидимому, всего только один молодой художник: Виллумсен.

Швеция производила на свет живописцев гораздо ранее XIX века. Уже в течение XVIII столетия шведские художники были с почетом известны в Пруссии, Баварии, Франции, Италии и немало работали, как граверы и живописцы, при дворах монархов этих стран, в Берлине, Мюнхене, Байрейте и Париже. Но у них не было никакой личной физиономии и самостоятельности, и они никоим образом не являлись представителями искусства своей

страны. Даже на самую страну свою они смотрели с недоверием, чуть не с презрением, со стороны художества. И поэты, и разнообразные писатели думали, что искусству в Швеции не житье. Знаменитый их скульптор Сергель, талантливый предтеча Кановы и Торвальдсена, говорил в начале XIX века: «На севере душа мерзнет точно так же, как нос. Я тридцать три года потерял понапрасну в Швеции, они меня вконец погубили». «Искусство — растение южное, расти, процветать ему возможно никак не в Швеции, а в странах поюжней и побогаче природой», — писал шведский, очень замечательный как архитектор, акварелист и рисовальщик художник Схоландер даже в 40-х годах XIX века. Чувствуя себя в таком отчаянном положении, шведские художники не находили себе другого исхода, как подражать художникам Италии и Франции, и в эти страны они ездили с раболепным почтением, там долго проживали и обезличивались. В этом прошел у них весь XVIII век. Продолжали они такое дело довольно долго даже и в XIX веке, и значительнейший шведский живописец начала этого

века Бреда со страстью подражал, в своих прекрасных портретах, уже не только южным, но и северным знаменитым художникам, — именно англичанам, Рейнольдсу и. Гейнсборо. Все художественные настроения и моды Европы всегда отражались в то время и в Швеции, и ее художники, по мере сил и возможности, проделали у себя сначала «классический», а потом «романтический» период европейского искусства первой половины XIX века. Подобно тому, как очень прославленный у шведов скульптор Фогельберг, хотя и лепил шведских богов, Торов и Одинов, но прилежно повторял весь лжеклассический стиль и манеру Кановы и Торвальдсена. Все картины воспроизводили сюжеты классические, мифологические, библейские, ни о чем национальном не было в них и помина. Шведскую жизнь и нравы, шведские личности того времени можно встретить в изображениях лишь портретов и в иллюстрациях, всего более в карикатурах, особенно Хиальмара Мёрнера (конец 20-х годов), но, конечно, это был источник еще только мутный по своей шаржи и умышленным преувеличениям.

Редкие и слабые попытки изображать настоящую современную шведскую жизнь (впрочем, еще только городскую, стокгольмскую), какие мы видим в картине Лауреуса «Бал в гостинице» (1814), считались чем-то маловажным, недостойным истинного искусства.

Около середины XIX столетия художественные понятия и стремления стали у шведских художников сильно изменяться, природу своей страны они начали теперь и понимать, и любить, в совершенную противоположность прежнему времени. Один из лучших художников их, Лундгрен, даром что побывал в Италии и Испании, в Индии и Египте, прожил даже довольно долго во Франции и везде там изучал со страстью дивные картины природы, народные типы и жизнь, и воспроизводил их в талантливых рисунках и акварелях, но все-таки писал потом, воротившись в свое отечество: «Наша страна не живописна, и, сравнительно говоря, она довольно бесцветна, сера, бела и зелена, но, владея некоторою талантливостью, можно, кажется, даже и с такими элементами создавать истинные и эффектные картины. Зима в особен-

ности благоприятна для акварели, и отличному художнику открывается здесь великое поприще. В этом снеговом и ледяном богатстве, в этом печальном одиночестве присутствует совершенно своеобразная поэзия...» То, что Лундгрен говорил здесь только о зиме, снеге, льде и воспроизведении их водяными красками, то новые шведские художники стали находить и в весне и лете Швеции, и всей ее растительности, во всем ее хвойном царстве, в ее озерах, реках, потоках и водопадах, а вместе и ее народных типах и обликах, сценах и людях, в ее жизни, костюмах, всей жизненной обстановке, полюбили ее всю и с искреннею страстью принялись изображать всю эту новую массу своих впечатлений, открытий и наслаждений.

Вначале шведские художники еще держались, с какою-то робостью и преданностью, за иностранных учителей старого и нового времени. По части старых, они учились, в шведской своей Академии художеств, у старых голландцев, и, без сомнения, эта школа прежних великих художников была их великой пособницей и наставницей. Но потом им захоте-

лось узнать и новое искусство Европы, которое в последнее время сделало столько завоеваний, достигло таких новых своеобразных успехов. В 30-х и 40-х годах гремела на всю Европу дюссельдорфская новая школа живописи, в Мюнхене славилась тоже своя школа, в Париже — тоже. Шведские художники поехали во все эти три обаятельные для них издали места. Шведские художники имели мало наклонности к созданиям живописи так называемой «исторической» и «высокого стиля». Во всех пробах этого рода, в том числе на сюжеты скандинавской мифологии, они никогда не проявили ничего замечательного и постоянно являлись только бесцветными копиистами и вовсе недаровитыми подражателями. Едва ли не лучшая и замечательнейшая «историческая» картина шведской школы — это «Похороны Карла XII» Цедерштрема, имевшая огромный успех на парижской всемирной выставке 1878 года; но она представляет совершенно французский шик и характер и слишком мало передает типы и характеры XVIII века. Все симпатии их были на стороне живописи «бытовой», живописи, пред-

ставляющей сцены из жизни народной, крестьянской и вообще жизни «низших» классов. Но именно подобному роду изображений посвящали себя почти всего более, в эпоху 40-х и 50-х годов, художники школ немецких и французской. Поэтому к ним и их главным центрам поспешно и обратились шведы. Они там прилежно смотрели и ревностно учились, но также производили впечатление оригинальностью нового северного материала, никому не ведомого до тех пор и вносимого в искусство как новые драгоценности. Новое впечатление это, в соединении с молодою свежею талантливостью шведских художников, было так сильно, что многие картины с шведскими народными сюжетами были приобретены и поставлены в парижской художественной галерее. Таковы были, например, прекрасная картина Геккерта «Богослужение в часовне в Лапландии», получившая большую золотую медаль на всемирной парижской выставке 1855 года. Двадцать лет спустя подобной же необычной во Франции чести удостоились картины и других шведов: целых три произведения Сальмсона были в 80-х

годах куплены и поставлены в Люксембургском музее, в Париже. После этой картины Геккерт и в Париже и, воротясь домой, в Швеции написал много других еще подобных. Таковы: «Внутренность лапландской избы», «Свадебная поездка в Лапландии», «Разные сцены из Далекарлии», «Шведская крестьянская девочка у очага» и т. д. Многие другие шведские художники шли одновременно с ним по тому же национальному пути. Одни из них обратились прямо к коренному источнику всей народной живописи в Европе — старым нидерландцам и даже проживали по многу лет в Голландии, изучая старинную ее школу, для применения ее духа и приемов к изображению народной жизни современной нам Швеции; таков, например, Линдгольм, результатом деятельности которого явилось множество милых шведских картинок, каковы: «День рождения бабушки», «Мальчики и девочки, разбирающие по складам печатную книжку», «Мужики, играющие в карты» и многие другие; талантливейшая между всеми этими — «Девочка в избе, с рук которой мать ее разматывает моток шерсти» (1851); другие

же проводили много лет жизни в Париже и Дюссельдорфе, исполняли картины с сюжетами сначала то французской, то немецкой крестьянской жизни, но потом переходили постепенно и к картинам с сюжетами прямо шведскими. Таковы были картины: Дункера («Труппа из цирка», 1857, «Странствующий слепой музыкант с дочерью в комедии», «Контора закладчика», «Публика в приемных залах II и III класса железной дороги» и т. д.), Фагерли-на (картины на сюжеты французские, голландские, шведские: «Молоденький рыбачок, курящий трубку», «Мальчик, чинящий свои штанишки», «Ревность», «Возвратившийся к себе на родину, в избу, к матери, шведский крестьянский юноша», 1885, и т. д.), Иернберга, Норденберга («Дети в пастушьем шалаше на горе», «Первая поездка новорожденного, на крестины», «Последняя поездка старика, на кладбище», «Уплата десятины»), Цолля, Эскильсона, Коскуля, Рудбека и др.

Это учение у чужих принесло, конечно, много пользы шведским художникам, со стороны техники, в том числе и колорита, ширины и разнообразия взгляда, но также отрази-

лось отчасти и во вред им. В обществе иностранных людей они иногда платились, к сожалению, своей индивидуальностью и самобытностью. Многие их картины носили характер то дюссельдорфский, то мюнхенский, то парижский, так что иногда даже от иных тамошних картин трудно отличаются; притом же, нередко, желая нравиться иноземцам и пленить их новостью, они останавливались на внешности далекой и мало известной народности своей и давали изображение живописных ее костюмов, бедных изб, картинной обстановки и мало заботились о лице, физиономии и выражении. Нередко чувствовалась у них наемная немецкая или французская модель, но только в шведском платье и уборе. Поэтому художественные «шведские колонии» в Дюссельдорфе, Мюнхене и Париже, очень многолюдные с 40-х до 80-х годов, постепенно стали менее наполняться, зато стало расти число шведов, работающих постоянно дома, на родине, конечно, совершающих художественные поездки по Европе, но там не засиживающихся и свято оберегающих свою независимость и художественную фи-

зиономию. Отметим при этом, что влиянию твердого, решительного реалиста, Дальштрема, шведское искусство всего более обязано тем, что в конце 50-х годов мужественно распрощалось с «героическим», «высоким» искусством, к которому мало имело способности, и с тем большим рвением отдалось искреннему, правдивому изображению одной только национальной жизни.

Первым в этом деле явился Нильс Андерсон. Он был родом из крестьянской семьи, как и многие другие замечательные шведские художники, в Дюссельдорф и Париж не ездил и сохранил на всю жизнь потребность изображать во всей суровой простоте и правде шведский пейзаж, шведского крестьянина и его неприглядную, тяжкую жизнь и сцены. Товарищем-националистом Андерсона был Бранделиус, который тоже ни в Париж, ни в Дюссельдорф, ни в Мюнхен не ездил и там не учился, но создал много талантливых и истинно национальных картинок, каковы: «Первый урок верховой езды», «Молодая девушка у пасущихся в поле лошадей», «Перекладка лошадей на почтовой станции», «Му-

жики на коньках», «Снимание плодов осенью».

Шведская ландшафтная живопись в эти же годы стала освобождаться от дюссельдорфских и швейцарских влияний и уже помимо Ахенбахов и Каламов начинает творить самостоятельно виды шведской природы, с ее лесами, озерами и гранитными скалами, грозами и бурями. Марк Ларсон и Эдвард Берг, Вальберг и Нордгрен представили на своих даровитых пейзажах целую массу разнообразных и оригинальных шведских местностей.

Последние двадцать лет XIX столетия отмечены появлением целого ряда значительных шведских художников с сильно и широко развитым талантом, оригинальным и национальным обликом.

Шведские художники сильно усовершенствовались в технике и производстве своего дела, повысились значительно и во владении изящным, блестящим, правдивым колоритом и могли теперь приняться за свое настоящее дело. Шведская школа образовалась и стала прочными ногами.

В 1886 году организовался в Стокгольме «Союз художников» (Künstlerbund), в 1890 году «Собрание шведских художников» (Verein schwedischer Künstler), еще позже общество «Свободных» (Die Freien), «Схонское общество» (Schönen-Gesellschaft), и хотя общества эти враждовали друг с другом, но все-таки двигали общее дело вперед. У одних на первом плане был вопрос о «стиле» и «стильности», которых непременно надо достигнуть, по примеру таких-то и таких-то прогрессивных стран Европы; другие хлопотали более всего о «колорите» и «красоте колоритных пятен», о plein-air'e, о взаимодействии красок в картине (les valeurs); третьи особенно мечтали о «новом романтизме», о принцессах и рыцарях, о средневековом символизме и аллегории; еще иные работали вне всяких обществ, отдельно и единично, сами по себе — и сюда принадлежали все наиболее талантливые и оригинальные художники, прочно утвердившие репутацию, самостоятельность и значительность новой шведской художественной школы.

Шведов не раз упрекали в последнее время

в том, что их искусство слишком много позаимствовало от французского и не может от него отделаться, хотя и работает на типы народные и национальные (главный обвинитель во всем этом Мутер); упрекали в том, что оно слишком кокетливо, элегантно, мило и жантильно в изображениях как природы, так и жизни, и людей, что оно не берет нот серьезных, суровых и мужественных, подобно датскому, слишком ищет нравиться и, так сказать, слишком цветочно и гирляндно. Со всем этим навряд ли можно согласиться. Шведское искусство ничуть не менее серьезно, иногда даже сурово и мрачно, чем немецкое, французское и голландское, и является с искренностью, к какой только способны отдельные художники, смотря по разнице своей индивидуальности и особенности своего темперамента. Правда, было одно время, когда шведские художники, отшатнувшись от Дюссельдорфа и его исключительных принципов, как будто стали сторониться от изображений бытовых, неглижировать их и всего более заниматься пейзажами и портретами. И действительно, прекрасны были заслуги

Нордштрема, Крейгера, двух Бергов (отца — Эдварда и сына — Рихарда), принца Евгения, Янсона, Розенберга, Фиестадта в деле пейзажа. Они изобразили все самые изящные, значительные и оригинальные стороны шведской природы, в тишь и в бурю, в мрачных лесах и солнечных прогалинах, с их насупленными скалами и улыбающимися лужайками, днем, ночью и утром, со снегами и льдами; множество превосходных портретов также делают великую честь шведской кисти (в числе многих других произведений этого рода можно указать на две замечательные картины, содержащие портреты целой массы современных талантливых шведских художников. В одной картине, «Художественный завтрак в Париже, в трактире Ледуайён» Биргера, 1885 года, здесь изображены: Сальмсон, Вальберг, Гагборг, сам Биргер, Гасельберг, Тегерштрем, Ларсон и Иозефсон, Паула, финляндцы Эдельфельт и Вальгрен; в другой картине «Председатель художественного союза» — Künstlerbund, — Рихарда Берга, 1903 года, изображены: Эриксон, Иансон, Крейгер, Нордштрем, Тегерштрем, Берг). Но, несмотря

на все достоинство шведских пейзажистов и портретистов, прекрасны и самостоятельны и картины из бытовой шведской жизни. Аксель Борг писал сцены из среды крестьянских изб, сцены на рынке и на улице, Тирен — лапландские сцены; но характернее и сильнее всех товарищей писал сцены из крестьянской жизни Оскар Биорг («Выстрел в море, при опасности» — Nothschuss); Валландер мастерскою, мужественною кистью и карандашом изображал нищих и дровосеков; Гагборг, Стенберг и Энгстрем писали характерные деревенские типы, сцены, иногда в изящных и оригинальных цветистых костюмах шведского народа.

Но в самые последние годы XIX века особенно выдавались три шведских художника: Лилиенфорс, Ларсон и Цорн.

Все три они великие виртуозы и в великом совершенстве владеют всеми громадными и вместе тончайшими средствами современной техники. Лилиенфорс никогда не бывал в Париже, многие годы постоянно жил в глухих далеких деревенских местностях Швеции, но глубоко изучил все художественно-техниче-

ские завоевания современного французского и японского художника и пишет свои картины из шведской крестьянской и охотничьей жизни, из живописной, часто дикой и мрачной, шведской природы и из шведского мира животных (гуси, совы, лисицы, зайцы и т. д.) с таким мастерством, красотою и поэзией, которые не превзойдены ни одним современным европейским художником.

Ларсон — превосходный портретист, автор больших композиций — есть художник, многим обязанный и французской, и японской школе. Но он долго и прилежно изучал шведское искусство средних веков и времени Возрождения, их фрески и скульптуры, и потому мог с такою силою и живописностью изображать, на своих обширных фресках, сцены из жизни шведского народа, целыми массами, и между ними шведских юношей и молодых девушек, в разные годы их жизни и среди разнообразной их ежедневной жизни. (Одна фреска в одной стокгольмской мужской школе, другая в одной готенбургской народной школе.) Иллюстрации из народной шведской жизни у него многочисленны и превосходны.

Цорн много лет также прожил и проработал в Париже, сделался великим любимцем французской публики и критики — так много он приблизился со своим гибким талантом к техническим художественным совершенствам новейшей французской школы, но все-таки сохранил и свою собственную художественную физиономию. Он никогда не был одарен великим творческим талантом, художественной изобретательности у него очень мало или, точнее сказать, и вовсе нет, его сюжеты и мотивы картин — довольно бедны. Он писал всегда только то, что собственными глазами видел во Франции и Швеции: это все, можно сказать, только мастерски снятые с натуры фотографии мужчин, женщин, детей, на пляске, на празднике, в купальне, в избе, на дружеском завтраке, вечера при свечах и лампах, блистательные солнечные освещения днем и вечером, но повсюду Цорн вносил своею великою мастерскою кистью столько правды, жизни, света, поэзии, элегантности, жизненной радости, светлой души, что он, бесспорно, явился одним из самых блестящих представителей не только шведского, но и ев-

ропейского современного искусства.

Норвежское искусство имеет некоторые точки соприкосновения с искусством шведским, по своей истории, облику и характеру, но также во многом от него отличается. Норвегия — страна по преимуществу демократическая, в ней вполне отсутствуют элементы аристократический и дворянский, жизнь высших сословий. Норвежцы низшего класса, по преимуществу крестьяне, моряки и рыболовы, — люди самостоятельные, характерные, громадно деятельные, суровые, но глубоко проникнутые смыслом народной самостоятельности и независимости, значительно культурные, но уже пользующиеся благом всеобщего обязательного дарового начального образования; норвежцы среднего класса — люди могучей практической деятельности, обладающие значительной интеллектуальной культурой и развитием, самобытным и непоколебимым характером и сильной мыслью. Природа их страны оригинальна, отчасти суха и монотонна, но также обладает великими красотами своих гор, утесов, лесов,

озер и морских пространств. В продолжение средних веков Норвегия обладала искусством специально народным, крестьянским и здесь проявила много оригинальной талантливости в созданиях архитектурных, художественно прикладных и в народной музыке. В новейших же стадиях своей художественной истории Норвегия как бы проснулась к новому современному творчеству лишь около 30-х годов XIX века и почувствовала потребность сблизиться с европейским сильно развитым искусством.

Первыми шагнули и мужественно двинулись в путь пейзажисты. Талантливый Даль стал рисовать и писать еще в своем отечестве, но переехал, на своем тридцатилетнем возрасте, в Дрезден, и много лет работал там; но его любовь к отечественной природе была так сильна, что ничуть не ослабла среди всех германских художественных влияний, и Европа скоро обратила серьезное внимание на оригинальные норвежские пейзажи, до тех пор никому неведомые, а теперь им мастерски написанные. У него сейчас явились последователи и ученики: Фернлей и Фрих.

В 1845 году живописец Тидеман поехал в Дюссельдорф, примкнул там к школе германских националистов, но прекрасное дарование свое всецело посвятил изображению норвежского крестьянина, норвежской деревенской жизни, сцен из тамошней жизни. Из его картин были особенно замечательны: «Свадьба в Гардангере», «Сектанты, последователи Якова Гауга» (норвежского пиэтиста и проповедника чистого христианства), «Жизнь норвежского крестьянина», «Фанатики» и т. д. Он имел успех в такой степени громадный, что его примеру последовала целая толпа живописцев, не только норвежских, но и шведских: до Тидемана и начала 40-х годов шведы еще и не думали трогаться в путь из своего отечества в чужие края. Теперь же в Дюссельдорфе основалась «скандинавская колония». Одна ее половина была — изобразители народных сцен, последователи Тидемана, другая — пейзажисты, изобразители норвежской природы, под предводительством талантливого Гудэ, приятеля Тидемана, приехавшего в Дюссельдорф еще в 1841 году. Пробы Бергслина, Арбо, Лерхе и других, в историческом бы-

линном норвежском и немецком романтическом роде никогда не удавались: герои и героини в шлемах и хламидах вовсе не имели успеха. Количество пейзажистов почти всегда преобладало, их было очень много; между учениками Тидемана самый замечательный был Ганзен, между учениками Гудэ — Каппелэ, писавший и пейзажи, и исторические картины: «Лес», «Смерть богородицы».

Пейзажист Керсбергер основал в Христиании художественную школу очень поздно, в 1855 году, тогда как шведская Академия художеств была основана более чем на сто лет раньше, в 1735 году. Но Норвегия, повидимому, ничего не потеряла от своего запаздывания по этой части и произвела, в последние полстолетия, очень значительное количество замечательных художников.

Ничто их не отвлекло, как и шведов, их товарищей, ближайших родственников по национальности и развитию, от настоящей национальной задачи, и хотя такие бравые живописцы, как Мунтэ, Колле, Норман, Вергеланд, Гримелунд и другие, старались приблизиться, один к стилю барбизонцев, а другие,

работая в Карлсруэ, Мюнхене и Берлине, много хлопотали о современных модах, французском plein air'e и импрессионизме, но все-таки ничуть не упускали из виду национальных задач и сюжетов.

В последнее время на всемирной парижской выставке 1900 года и на других выставках того же приблизительно времени многие норвежские художники-националисты производили очень значительное впечатление. Таковы были: Гейердаль — картиной «Старик-рыболов», Крог, смелый и суровый, можно сказать, до дерзости, но могучий и правдивый — изображениями рыболовов и моряков среди бурных волн, норвежской страдающей от голода толпы народа перед домом, откуда выдают ей хлеб, Венцель («Похороны моряка», «Внутренность норвежской крестьянской избы»), Штрем («Молодая мать», «Апрель в Норвегии», «Вечер в Норвегии»), Эйебаке («Обед готов»), Веренскиольд («Бедные дети», «Норвежская крестьянская девочка у плетня», прекрасные оригинальные иллюстрации к народным норвежским сказкам). Прелестны пейзажи Скредвига и Таулоу, рисунки для

тканья ковров с истинно национальными иллюстрациями и богатым фантастическим разнообразным орнаментом в национальном стиле Гергарда Мунтэ, а также множество других подобных же созданий в народном здоровом и могучем складе, наконец, и множество прекрасных портретов, представляющих лучших деятелей Норвегии во всех родах.

Все это вместе дает норвежской художественной школе значение одной из замечательнейших и самостоятельнейших современных школ искусства и заставляет надеяться, что скоро эта школа достигнет, при завоеванной Норвегией в последнее время политической самобытности, высокого положения, и норвежские художники поднимутся на ту значительную высоту творчества, на которой уже стоят ее современные писатели — Ибсен, Бьернсон и ее музыканты — Григ и др.

К концу XIX века почти уже все народности, входящие в состав Европы, успели высказать свою способность к искусству и свою потребность в нем. Очередь осталась уже только за немногими, а именно: за Ирландией, Португалией, Грецией, Болгарией, Сербией, Турцией, Кавказом, Крымом и за евреями.

Одни из этих национальностей овладели искусством, сильно и глубоко развитым, еще во времена глубокой древности (евреи, греки), другие — в эпоху средних веков или в эпоху Возрождения (Ирландия, Португалия, Армения, Грузия, национальности тюркские), но неблагоприятные обстоятельства, политические и экономические, приостановили правильное и самостоятельное развитие их художественной деятельности и даже до настоящей минуты держат их творчество в оцепенении. Правда, в самом конце XIX века стали появляться на больших европейских выставках, не только годичных, но и всемирных, образцы творчества некоторых из числа этих национальностей, просыпающихся теперь ма-

ло-помалу от долгого сна к самодеятельности и к национальному творению (картины греческих и турецких живописцев), но образцы эти еще слабы и неутешительны, и, вероятно, пройдет немало времени прежде, чем и в этих странах разовьется и разольется новое искусство во всей своей силе и оригинальности. Но, много или мало пройдет до тех пор времени, во всяком случае верно одно: это счастливое время непременно придет, наконец, и для искусства этих национальностей и стран. Человек — все человек, его духовные и душевные потребности везде одни и те же, и, рано или поздно, они находят себе выход и благополучное применение. История ими покоряется и через них получает новое направление.

А что совершаются великие превращения, что, где был однажды пустырь и мрак, наступает, наконец, и жизнь, и свет, тому в наше время может служить доказательством Северная Америка.

В конце XVIII века, когда для тамошних стран наступила новая эра, довольно долго не зачиналось искусство. Оно народилось лишь

тогда, когда самостоятельность и общественное устройство получили полную прочность. Вместе с развитием благосостояния почувствовалась потребность в искусстве, оно быстро появилось на свет и в течение ста двадцати прошедших с тех пор лет громадно развилось и расцвело. Оно продолжает и до сих пор итти все выше и выше в гору, оно дало огромную массу художников и художественных произведений. Американские картины часто проявляют много таланта, иногда таланта истинно замечательного, много истинно замечательной художественной техники, но им также многого и недостает. Недостает им главного — характера и содержания. Население Северной Америки не единичное, не однородное. В состав его входят, кроме коренного местного населения, многие европейские народности, в разные времена переселившиеся громадными массами из Европы. Англичане, голландцы, немцы, евреи давно уже основались в союзных штатах на вечные времена и, слившись все вместе в одну компактную массу, принесли туда все свои разнообразные особенности, все свои разнообраз-

ные вкусы, направления и понятия. Но очень ярко высказывалась при этом у всех необыкновенная почтительность, по части искусства, к покинутой ими самими, или их родителями и предками, Европе. Европа казалась им великой, несомненной законодательницей и начальницей. К ней, казалось им, они обязаны обращаться во всяком художественном деле, от нее ждать всякого наставления, указания и помощи. Без нее они не смели ничего начать, ни к чему приступать. И пусть бы так было в самые первые времена. Это было бы понятно. Начиналось новое дело, и, самому ничего еще не умея, человеку естественно обращаться за советом к другим, старшим, более умелым и более испытавшим. Но у Америки, такой смелой, такой оригинальной и такой самостоятельной в деле всякой техники, всякого изобретения, всякой практики, фантазии и пробы, наконец, в деле самой науки, — этой смелости и самостоятельности никогда не было до сих пор в одном только деле: в деле искусства. Как начала Северная Америка, еще в конце XVIII века, подражать искусству Европы, так и до сих

пор продолжает. И, повидимому, никогда она не чувствовала в этом унижения и умаления: она постоянно его ищет, им гордится, им наслаждается.

Началось с подражания Англии.

Когда совершалось, в 1783 году, освобождение Северной Америки от английского ига, понятно, американцам понадобилось посредством художества прославлять свои победы и своих родных освободителей. Надобны были художники, а других не было, кроме тех американцев, которые учились в Лондоне, на великих образцах. Бенджамин Уэст (West) был американец и знаменитый художник, но не мог бросить Лондон, где давно уже прочно и навсегда поселился. Оставалось обратиться к тем американцам, которые были его учениками. Их и позвали, им и поручили народное дело. Коплей и Ньютон исполнили это дело чисто по-английски, талантливо и могуче-художественно. Ньютон, правда, протестовал против «подражателей», всеми силами отчурался от них и твердил, что желает делать «свое», только «свое», никому и ни в чем не подражая, но полученные во время учебных

лет в Лондоне привычки брали верх, и картины и портреты их обоих были до того отмечены печатью английского вкуса, направления и фактуры, что иногда их серьезно принимали, впоследствии, за картины и портреты талантливейших английских живописцев конца XVIII века, Гейнсборо и других. Трумбуль был такой же ученик Уэста и жил в Лондоне, сначала как пленник и бывший адъютант Вашингтона, а позже он, как свободный художник, сам вызвался присоединиться к делу других учеников Уэста и написал для вашингтонского Капитолия целый ряд картин из войны освобождения, точно так же, как и его предшественники, совершенно в английском стиле и духе. У всех этих художников лучшие и замечательнейшие создания их кисти были портреты, часто великолепные по краскам, характерные по силе и энергическому выражению; военные же их картины были писаны в общем тогда манекенном и условном роде, в виде довольно искусственных мелодрам. Наконец, еще один американец, Альстон, также учился у Уэста, в Лондоне, но потом продолжал свое художественное воспитание

в Италии, и с таким успехом, что соотечественники звали его (по тогдашней привычке давать прозвища великих старых художников очень невысоким современникам) «американским Тицианом» за его классические картины из библии и древней истории. Значит, он был представителем и английского, и итальянского направления, целых двух, но только не американского.

В первой половине XIX века сначала продолжались подражания английским художникам: жанрист Вильям Моунт, сам фермер родом, старался писать картины свои, по возможности повторяя английских жанристов или подражая им, так что его (опять по той же привычке, о которой сказано выше) прозвали «американским У ильки», с чем действительно легко можно согласиться, когда знакомишься с небольшими его картинами: «Шулера», «Продажа лошади», «Настигнутые за игрой в карты мальчишки» и т. д. Моунт никогда не покидал Америку, сам разъезжал по разным местностям своего отечества, и его картины, по крайней мере, имеют достоинство некоторой, по всей вероятности, досто-

верности, тогда как большинство его товарищей-художников прямо и умышленно старались итти по следам той или другой иностранной школы.

Немецкий дюссельдорфский стиль привез с собою немецкий художник Лютце, в начале 40-х годов переселившийся в Америку из Германии. Множество американцев принялись подражать ему (Уайт, Грей, Поуэль); а другие, покорные его проповедям, а также проповедям другого приезжего дюссельдорфца, Бирштадта, ринулись в Дюссельдорф, состоявший тогда в большой славе у Германии и даже у всей Европы, и принялись писать пейзажи и жанры по рецептам новой нехмецкой школы. Появилось множество пейзажей на мотивы из видов Калифорнии, Скалистых гор, бесчисленных североамериканских пустырей и саванн, со стадами буйволов и, изредка, с фигурами диких индейцев, виды густых лесов, громадных озер, с блестящими солнечными и лунными освещениями, водопадов (Гиль, Гуитингтон, Брайант, Бристоль, Чорч и др.). В то же время английский живописец Коль (Cole) привез из Лондона образцы

произведений английской пейзажной школы второй четверти XIX века, и многие американские художники пошли ревностно по их следам. Братья Морган прямо стали под знамя гремевшего тогда Тернера и старались воспроизводить его знаменитые световые эффекты. Чэз, познакомившись с созданиями голландских маринистов, вследствие приезда в Америку голландцев де Газа и Беста, поехал учиться голландскому искусству в самой Голландии, Гарт и Гамильтон старались приблизиться к французам фонтенёблоской школы и научиться у них, как писать, по всем правилам новейшей европейской ландшафтной науки, американские леса и чащи. Результаты всех этих усердных усилий и энергической старательности получались очень действительные, очень замечательные и интересные; американская техника сильно двигалась вперед. Но своего собственного характера и физиономии американская живопись все-таки не получала. Еще наибольшего успеха достигала живопись пейзажная; при этом, однакоже, американских ландшафтистов вовсе не занимала с исключительностью и страстью

природа, горы, реки, озера и моря американские — первое и непременное условие для истинного, глубокого, оригинального, национального творчества; они с равным интересом и одушевлением писали природу и виды чужих народов, пейзажи швейцарские, венецианские, неаполитанские, мексиканские, ост-индские и какие угодно другие. Но касаться изображения людей и жизни собственно американских, вот этого у них всего более недоставало, вот к этому у них интереса и заботы было в тот период еще менее, чем в прежний. Своеобразного американского искусства все еще не являлось.

В течение второй половины XIX века наступила в Америке новая эпоха для подражательности чужому искусству. Законодательницей для себя признали теперь американские художники — Францию и уверовали в нее с необыкновенною доверчивостью и преданностью. В Париже, Фонтенебло, Бретани и других французских местностях образовались целые американские художественные кварталы, колонии; мастерские славившихся в те минуты совершенно разнокалиберных и раз-

ношерстных французских живописцев: Жерома, Кутюра, Бугеро, Бретона, Буланже, Лефевра, Милле, Казена, Бастьен-Лепажа, Дегаса, Каролюса Дюрана, Курбе, барбизонцев, Бонна, наполнились американскими художниками, чаявшими чудодейственного для себя расцвета и роста. Что только было французского в искусстве, казалось американцам, наверное, надежным маяком и мощной опорой. Притом же французская мода и вкус были всемогущи и сулили богатые барыши — понятно, сколькими людям хотелось во-время попасть в ногу. Американское искусство второй половины века являлось словно каким-то французским подотделом, фабрикой подражания и поддельлок. Импрессионизм Мане, японские новоявленные влияния, символизм, все затеи и пробы французов по части красочных эффектов и колоритных завоеваний — отражались всецело у американских художников и непрерывающейся полосой являлись, одни за другими, в их искусстве, словно повторение в американском зеркале французских предметов, вещей, картин, природы, людей. Все повторение, все подражание, ни единой нигде черточки сво-

ей.

При этом какая у них являлась бедность содержания! Можно сказать даже, что содержания у североамериканцев почти вовсе никакого не было. А если даже и было, то оно встречалось бог знает как редко. Оно и по сейчас не представляет ничего особенно важного, ничего сколько-нибудь интересного. В противоположность искусству всей почти Европы, американское не останавливалось ни на чем значительном. В этом отношении американское искусство сходится лишь с декадентами, прославившимися на весь мир отсутствием содержания, мысли во всех своих произведениях. Только американцы по части декадентских безобразий и глупостей, кажется, не отличались.

Как это было странно! Северная Америка своею многообразною богатою жизнью, своими разносоставными элементами представляла такую массу задач, сюжетов, сцен, типов, элементов для искусства, что имела бы полную возможность для создания произведений искусства бесконечно разнообразных и в высшей степени интересных. Но этого не

оказалось в действительности. Северная Америка — республика, и потому, казалось бы, ее искусство должно было бы иметь характер по преимуществу демократический, а также национальный. Ни того, ни другого не случилось. Только «простой народ» иностранный, чей-нибудь чужой, охотно принимается на холсты американских живописцев: крестьяне и крестьянки, пастухи и пастушки, рабочие французские, итальянские, испанские, голландские, которые-нибудь восточные (Пирс, Гей, Уикс, Бриджман, Гемфрей Мур, Фредерик Ульрих, Рольсховен) — и это вследствие путешествия художников по чужим краям, вне своего отечества; свой «простой народ», низшие классы своего собственного народа, рабочие, мастеровые, фабричные, пролетарии всякого рода, точно будто вовсе не существуют для американского живописца. Не существуют для него также и все разнообразные личности и типы американского среднего сословия; он не видит или не хочет видеть их тяжкой жизни, несчастных жилищ, их бедствий и радостей, их трагедий и драм, их интересов, их ежедневных сцен и событий дома, на ули-

це, на фабрике. Он хочет знать только высший, аристократический, богатый, сытый и довольный класс своего народа, только их жизнь, интересы и события, их балы, пиры, забавы, их фешенебельное времяпровождение. В этом американское искусство глубоко отличается и от английского, и французского, и голландского, и немецкого, и скандинавского, и — русского. У всех этих искусств преобладающего аристократизма в содержании картин — нет, низший и средний класс народа давно уже играют в картинах огромную, значительнейшую роль.

От этого-то может пользоваться и в американском, и в парижском бомонде колоссальною репутацией такой художник, как Сарджент, ловкий и мастерской, блестящий по технике и изящным краскам, но совершенно ничтожный по содержанию и по преимуществу изобразитель шикарных бальных дам, элегантных аристократических детей или же модных, в альбомах и на столах, испанских кафешантанных певиц и плясуний. Тому миру, для которого он живет и дышит, ничего более и не требуется. Для остальных людей —

Сарджент слишком неудовлетворителен, столько же, как Гаррисон, прославленный художник, «как никто другой приблизившийся к Мане» по поразительным световым эффектам, на воде («Волна») и на женском нагом теле внутри цветущего леса («Аркадия»), или как Чэз (Chase), тоже «как никто другой приблизившийся к Уистлеру», также по колоритным эффектам, в своих изящных портретах и венецианских видах. Все они никогда не могли бы играть, у других народов, такой необычайной роли, как у американцев. Одна виртуозность, и притом специально по части колорита, не способна удовлетворить вполне и не может заставить забыть отсутствие прочих наиважнейших элементов художества.

Среди американских копиистов и подражателей, среди тамошних модников и шикаров, холодных искателей наживы и репутации и среди равнодушных с пустою головою виртуозов кисти и палитры мне, на всемирных выставках, куда иной раз попадали из-за океана, к нам в Европу, американские картины, они казались выходящими из общего уровня и все-таки сколько-нибудь характер-

ными, даже самостоятельными, те картины, которые писаны были американцами в духе старой Англии и Голландии. Голландский и английский элемент всегда были, и еще до сих пор таковыми остались, очень сильными в американском народном духе. Что-то древне-фермерское, народно-крестьянское звучит там очень характерно среди банкирской, торговой, зажиточной, как бы аристократической роскоши громадных городов, двадцатиэтажных построек, необъятных магазинов и контор, среди суетливой, захлопотанной деловой жизни. Мельхерс, Дичкок, У. Итон, Р. Броун и многие другие казались мне художниками почтенными.

И эту коренную, древнюю ноту американской натуры американцы выражают иногда крупнее, правдивее и глубже в своих крестьянах и сельчанах, на проповеди в церкви, рыбаках на берегу моря, жнецах, уличных мальчишках и проч., чем большинство товарищей их, модных сверкающих мастеров и ловкачей кисти. Направление живописцев с таким настроением — новое; оно принадлежит последней эпохе и обещает разрастись в нечто ис-

тинно национальное, лучшее и правдивое. Нынче образуются в Северной Америке художественные кружки, которые начинают ясно видеть недостатки своей школы, открещиваются от них, не хотят удовлетворяться одной модой и долларами и ставят себе более высокие цели. Университеты и академии растут на протяжении всей северо-американской территории, художественные и художественно-исторические музеи разрастаются в громадных размерах; один из самых колоссальных между ними, вашингтонский, заключает не только массу созданий европейской живописи и скульптуры, четырех последних столетий, в оригиналах или превосходных копиях, но и изумительные коллекции древнего искусства, целый, можно сказать, музей этого древнего искусства, в том числе громадные результаты раскопок вавилонских, ассирийских, финикийских, палестинских, кипрских, древнегреческих и т. д., и это образует художественные собрания, приближающиеся, по общему достоинству, к музеям лондонскому, парижскому и берлинскому. Частные дома американских богачей (а их много) также со-

держат бесчисленные художественные сокровища старого и нового европейского искусства, приобретенные за огромные деньги, — все это сильно двинуло вперед американских художников, которые теперь, даже не выезжая из своего отечества в Европу, могут получать великолепное полное художественное образование у себя дома. Результаты всех этих стараний, приобретений и устройств вышли громадны.

Горизонт американского искусства необыкновенно возвысился и расширился. Правда, до сих пор лучшие успехи его оказались в области техники и виртуозности исполнения. Но, ввиду уже достигнутых необычайных плодов, нельзя, конечно, сомневаться в том, что в недалеком будущем совершится дальнейшее развитие американского искусства и что оно овладеет тем, что в искусстве всего важнее, нужнее и интереснее: значительность содержания, характерность руководящих намерений и правдивейшее реалистическое выражение национальной действительности. Американское искусство распространит свой взгляд далеко за пределы

аристократической и узко эгоистической касты и ее поверхностной, внешней жизни. Оно, как и современная Европа, устремит свой взгляд на все сословия своего отечества, на все проявления его жизни, далеко не все только праздничные и жуирские, и выразит те самые бесчисленные световые и теневые стороны характеров, типов, событий и сцен, которые давно уже с истинным талантом и силой высказывает новоамериканская поэзия и литература, в лице достойнейших и талантливейших своих представителей, каковы Купер, Бичер-Стоу, Поэ, Твен, Брет-Гарт и др.

Первые попытки в этом роде, если уже и бывали, то бывали до сих пор все еще малочисленны, редки и слабы. Теперь очередь за чем-то новым, могучим.

50

Когда начался XIX век, два значительнейших русских художника XVIII века, Левицкий и Боровиковский, были еще живы. Но Левицкому было 65 лет и песня его была уже спета. Тогда уже давным давно было произведено на свет все то хорошее, на которое он был способен — его замечательные, талантливые, но нисколько не самостоятельные, вполне иностранные, подражательные портреты. Боровиковскому было, правда, всего только 42 года и он писал такие прекрасные портреты, как, например, Трощинского, министра Васильева, Кули-Хана персидского, превосходные по письму, но, наверное, столько же неверные и условные, как вся громадная масса портретов Екатерины II, в виде Минервы, геройски разъезжающей верхом по-мужски, благодатной небожительницы, торжественной императрицы в порфире или меховой дорожной шапке, или же как прославленный портрет Екатерины II, по-домашнему в будничной простоте прогуливающейся в Царском Селе; здесь везде все было одинаково

неверно и выдумано в главном действующем лице: императрица представлена была большого роста (тогда как она была маленького), с банальным выражением, таковы были тогда моды и привычки художества: льстить, нравиться и для того искажать все, что ни случилось изображать художествам. Но в начале XIX века Боровиковский близок был к понижению своего таланта, и всего более охотник писать бедные картины на религиозные сюжеты, к которым у него не было уже никакой способности. Прочие русские живописцы того времени были, возвратившиеся или возвращавшиеся из-за границы, из Италии — Егоров, Шебуев, Иванов, живописцы — историки, лжеклассики, никогда не писавшие русских портретов, уже не имевшие никакого отношения к живой натуре, не знавшие ее да и не заботившиеся о ней, а только помнившие свою понапрасну посещенную Италию и издали продолжавшие лететь к ней сердцем и кистями. Поэтому голова у них была наполнена старою и новою историею, которой они, впрочем, вовсе не знали и не понимали, и мифологией, в которую они никогда и не загля-

дывали, но куда их заставляли заглядывать заказчики. Скоро они поделались академиками, профессорами, учили в Академии, получили множество чинов и наполнили церкви и дворцы множеством картин, совершенно негодных и давно нынче забытых. В этих занятиях прошло несколько десятков лет. Русского искусства все не было, хотя по бумагам оно числилось существующим.

Уже в первой четверти столетия стали появляться в России художники, чуждые академичности и ее фальшивых задач, желавшие изображать живую действительность вообще и специально русскую в особенности. Только они не всегда имели успех, а иногда уходили в сторону от своей хорошей справедливой цели, одни по слабости дарования, другие по слабости и шаткости характера. Кипренский был талант очень замечательный. [1] Академическое воспитание ничуть не испортило его, он остался самостоятелен и силен и написал в молодости своей несколько превосходных портретов, истинно в характере великих фламандцев, Рубенса и ван Дейка: великолепный портрет своего отца, свой собственный, а

также отличный, мастерской портрет партизана Дениса Давыдова, впрочем несколько манерный, и в позе, и в прическе, и лишенный всякого выражения той силы и непреклонности, которые были у него в характере и физиономии. Тем же страдает прекрасный портрет, позже написанный, Пушкина — здесь нет у великого поэта никакого характера, никакого выражения личности. По слабости собственного своего характера и по шаткости своей, Кипренский стал писать в Италии, куда, к несчастью, в 1816 году поехал, сладкие и ничтожные этюды («Садовник отдыхающий»), слабый портрет Торвальдсена, лишенная всякой фантазии и плохо написанная «Сивилла».

Другой даровитый живописец первой четверти XIX столетия, Орловский, очень у нас прославленный, много писал и рисовал на русские сюжеты, но никогда не в состоянии был их верно и удовлетворительно выполнить. Он вовсе не был русским человеком, и рисовал или писал все русское как иностранец, как чужой, как поверхностный приезжий. Его «Казаки» представляют постоянно

все одни и те же фигуры, в выдуманном небывалом колпаке, словно это рисовал по слухам, наобум, не видавший России кто-то а при этом все одно и то же лицо, все одну и ту же серую лошадь у казаков, пейзаж — ощипанный и выдуманный в мастерской. Он рисовал русских кучеров шикарных, но совершенно на один манер, однообразных лошадей, в запряжках четверкой, тройкой и с «пристяжкой», мужиков и баб — совершенно безличных и условных, без каких бы то ни было признаков действительно изученной с натуры личности.

Третий художник этого же времени, Теребенев, нарисовал массу карикатур на Наполеона I и французскую армию и в прославление России и русских: вероятно, они очень нужны были и полезны во время войны 1812 года, и потом долго, даже и после войны, по привычке признавались талантливыми и истинно национальными, но в настоящее время они уже представляются только чем-то отталкивающим, грубым, буйным, разбойническим и диким, как афиши графа Растопчина, и нисколько не остроумным, а только очень

часто плохими имитациями английских и иных лжепатриотических старинных карикатур.

Четвертый художник той же первой четверти XIX века — Венецианов. Давно уже его признают у нас отцом русской бытовой живописи. Но такой аттестат не может быть терпим — он ложен, он совершенно противоречит действительности. У Венецианова не было ни малейшей способности к выражению чего-то «бытового», не только русского, но какой бы то ни было национальности. Он был только довольно даровитый колорист вообще и пейзажист в частности. В этом он имеет некоторые заслуги и привлекает уважение. Те «фоны» картин, где у него является пейзаж, в особенности освещенный умеренным солнцем, выходят лучшею и интереснейшею частью его картин. Когда в 1820 году Венецианова поразили «перспективы» Гране, он тотчас уехал в Тверь, в свое имение, заперся там и начал учиться «натуре». Но какой «натуре»? Никакой другой, кроме эффектного освещения.

При том же ему тогда было уже 41 год. На-

стоящему бытовому живописцу пора было уже давно проявить себя и помимо Гране, у которого человеческие фигуры ровно никакой роли не играют. Во всяком случае, кроме пейзажа и освещения, все остальное у Венецианова — ниже всякой критики. И барыни и крестьянки, и мужчины и женщины, и девочки и мальчики, все это худо рисовано и вовсе не русское, да и никакое, — а что-то условное и жеманно-выдуманное, в такой степени неверное, что если показать кому-нибудь, не предуведомив наперед, тот никогда не отгадает, что в этой картине дело происходит в России. Местность, дом, комната, изба, гумно — тоже ничего не представляют, особенно — ничего русского, и разве что дуга на лошади, кокошник на женщине, кафтан на плечах мужика (да и то не в ту сторону застегнутый) выдадут иной раз зрителю, кого разумел автор. Все позы, все расположение групп — искусственны и академичны, и ни на единую йоту не натуральны, выражения — все притворны. Какой же это бытовой живописец, да еще глава и вожак целого направления? Нет, никогда, никогда этого не бывало. Никогда

никого он не двинул и не направил к национальности. Если дело на то пошло, то «главой» и «починателем» русских бытовых живописцев уже все-таки приличнее признать Ивана Танского (1739–1799), который, правда, подражал старым нидерландцам, Тенирсу и другим, был мало талантлив, рисовал и писал плохо, но все-таки написал «Праздник в провинциальном городке», или же, и того вернее, признать починателем русской бытовой живописи того неизвестного, современного Танскому, истинно хорошего и замечательного, на иностранный же манер, художника, который написал верную природе, прекрасную и талантливую картинку: молодой живописец, юноша, пишущий портрет девочки, в присутствии ее няни, в русской народной безрукавке и в кичке. В этой последней картине в сто раз более правды, чего-то «бытового» русского и таланта, чем в лжерусских и лжебытовых упражнениях Венецианова. У этих художников XVIII века были последователи и в начале XIX века — плохие, мало даровитые, но были: Тупылев, Сазонов, Акимов (см. «Материалы для истории Академии художеств» Петрова).

Из «частной школы», устроенной Венециановым в виде полезного противовеса Академии, которую он так справедливо не любил, никакого «противовеса» не вышло, а главное, не вышло никакой бытовой русской живописи. Даже лучшие и замечательнейшие из венециановских учеников пошли совсем в другую сторону. Сухой копировальщик Михайлов во всю жизнь ничего особенного не сделал, кроме «деревенской девушки, ставящей свечу к образу», где Брюллов написал добрую половину; Тыранов, начинавший было очень хорошо что-то вроде бытовых жизненных картинок, тотчас же все подобное покинул; Зарянко сделал вначале две прекрасные перспективы: «Никольский собор» и «Залу Училища правоведения» с множеством портретов воспитанников и с молодым «дежурным» А. Н. Серовым в мундире, со шпагой и треугольной шляпой подмышкой, а потом принялся прямо за портреты, где, кроме немногих хороших исключений (например, г-жи Сокуровой, знаменитого певца, исполнителя глинкинских опер — О. А. Петрова, гр. Ф. П. Толстого и др.), проявил только прилизан-

ность, кропотливость и ничтожную мелочность. Зеленцов написал недурную «Мастерскую Васина» и потом совершенно заглох бесследно. В результате оказалось, что не состоялось никакой «бытовой школы», и даже то, что Венецианов попробовал так неудачно и фальшиво, осталось без всякого влияния и последствий в русском искусстве.

51

В течение 30-х, 40-х и 50-х годов XIX века огромную роль в русском искусстве и во мнении русской публики играли Брюллов и Бруни. В них веровали, им поклонялись. Но теперь есть уже добрых полстолетия, как эта роль, значение и поклонение — кончились. Оба художника сошли с прежней сцены — на ступень гораздо ниже, и, надо полагать, сошли навсегда. К ним можно относиться нынче лишь со спокойной оценкой и довольно равнодушно определять их качества, физиономию и достоинства.

И Брюллов, и Бруни были оба иностранцы родом, и оба не заключали в себе ровно ничего, ни единой черты русской. Оба пробовали,

изредка, писать и рисовать что-нибудь русское (первый «Осаду Пскова», второй — иллюстрации к русской истории), но никогда ничто подобное не удавалось им даже в самомалейшей степени. Оба вполне игнорировали реализм, жизненную, художественную правду картин и весь свой век были заняты задачами архиидеальными, фантастическими, всего чаще — какими-то пустыми и праздными мыльными пузырями своего очень небогатого и недалекого воображения. Они вполне игнорировали древнеиспанское, старое голландское и английское искусство, о них никогда не заботились, из фламандцев знали и уважали только Рубенса и ван Дейка — за краски (Брюллов даже говаривал: «Картины Рубенса — это прелестный букет цветов»); знали же, признавали, любили и уважали только одно искусство: старое, классическое итальянское, и тех, кто из живописцев был похож на старых итальянцев или к ним приближался. Вдобавок ко всему этому, оба, и Брюллов и Бруни, были твердо пропитаны академическими рабскими понятиями об учении и твердо веровали, что стоит хоро-

шенько поучиться на гипсах и итальянцах XVI века, и художник готов. Сообразно с этим, Брюллов проповедывал академическим и своим ученикам, что рука должна научиться рисовать и писать все и вся раньше, чем заговорит у юноши сердце, голова и воображение. Другими словами, учение назначено было для препарирования отличнейших и всеспособнейших каллиграфов — ловкачей искусства.

Оба, и Брюллов и Бруни, были очень талантливы и большие техники. Но результаты и того, и другого вышли у них совершенно различные, потому что самые натуры, их были совершенно различные.

Оба они написали по громадной картине еще в Италии, во время годов своего учения, и после того никогда уже более не написали и не сочинили ничего приближающегося к «Последнему дню Помпеи» и к «Медному змею». Они положили тут свои лучшие силы, все лучшее, к чему только были способны. Брюллов вполне лишен был всякого знания и понимания древнего мира; он, по натуре своей, был вовсе лишен чувства Греции и Рима, но в

картине своей поместил немало современной итальянской красоты, или, по крайней мере, красивости, списанной с натурщиков и натурщиц, поставленных в позу живой картины. Точно так же Бруни не имел в своей натуре ровно никакого постижения чего-нибудь библейского, только заимствовал кое-что с красивых евреек, каких мог сыскать в Риме; кроме этих внешних черт, все остальное у него, как и у Брюллова, академическая дрессировка, классная выучка по образу и подобию болонезцев. Воображения, настоящего, не придумывающего, склеивающего и складывающего, а творящего, у него столько же мало было, как и у Брюллова. У обоих главным корнем являлось чувство и направление «болонское», в котором их отпрепарировала Петербургская Академия в Петербурге и всеобщий пример в Италии. Успех у обоих был громаден и в Италии, и в России — но только никогда в Европе. Недостаток настоящего художественного настроения был здесь слишком чувствителен. Впрочем, при оценке двух соперников, в России постоянно был значительный перевес на стороне Брюллова: его

считали «гением», а второго — только «талантом», между тем, как высших художественных качеств художества никогда не было ни у того, ни у другого, и все в их творчестве было притворно, заимствовано и напялено искусственно как чужой кафтан. Брюллов более нравился так называемой «красотой» изображений, тогда как эта красота была у него чисто внешняя, бедная и монотонная, и всегда на один и тот же лад — гвидо-рениевский, притом же за ним утвердилась прочная слава богатого фантаста, остроумного изобретателя и блестящего, необыкновенно умного, глубокого мыслителя об искусстве, тогда как он был только надутый ритор. У Бруни всех этих авантажей и блеска не существовало: «красоты» у него в изображениях бывало всегда мало, и даже в его «Вакханке», считаемой всегда чудом грации и изящества, изящно собственно только списанное с хорошей модели тело, а голова мало красивая, манерна и немного даже кривляка. Да и вообще, после «Змея», он почти никогда женщин и не писал более. «Турчанок», голых, спящих или умывающихся девчонок, «Бахчисарайских фонтанов»,

«Диан, любострастно ползущих к Эндимиону» и прочей брюлловской дребедени он никогда не писал, был молчалив, серьезен и строг в обращении, портретами гран-монда не занимался и вообще взял на свою долю суровое «микель-анджельство», предоставив более счастливому и разбитному товарищу — «рафаэльство». Понятно, все шансы были на стороне последнего. Ничто религиозное не входило в состав натуры ни того, ни другого, и, однако, по российским привычкам, всю жизнь они писали религиозные картины. Они оба были к этому делу вполне негодны, но опять-таки Брюллов мнил себя идущим по дорожке старых итальянцев вообще, и Рафаэля в особенности, Бруни — по дорожке Микель-Анджело, в сущности воспроизводя в своем итальянском, римском переводе — немецкий дух, настроение и дух мюнхенского тощего Микель-Анджело — Корнелиуса. Его пророки, его видения, его «Страшные суды» — все это собрание костлявых, неуклюжих, отталкивающих своим лжевеличием чучел. Брюллов однажды попробовал и сам влез в башмаки Микель-Анджело: когда шло дело об

отмене расписывания купола в Исаакиевском соборе, он яро провозглашал: «Я воображал себе, что я — второй Микель-Анджело, что я воздвигну себе бессмертный памятник. Легче умереть сто раз, чем отказаться от купола». Но башмаки пришлись не впору, и когда Брюллову дано было расписывать этот купол, он все-таки не сделал тут путного, а только произвел обычную болонскую чепуху и безвкусие, и все продолжал извиняться с вечным своим риторством. «Мне тесно здесь! Я расписал бы теперь целое небо!» По счастью, никто ему этого не поручал. Много миллионов рублей уцелело, да вместе, по счастью, множеством притворных, лжерелигиозных картин и фресок существует на свете меньше.

Среди всех своих иллюминаций, фейерверков, крутящихся солнц и рассыпающихся ракет, на которые он так безжалостно растратил свой талант, Брюллов все-таки оставил после себя целый ряд хороших, живых портретов. Я думаю, из них всех лучше и совершеннее по жизни и непосредственности — недоконченный набросок портрета Крылова; затем следуют портрет кн. Голицына, кн. Обо-

ленского, Нестора Кукольника в Летнем саду, хороший, но необыкновенно манерный, театрально задуманный, расцвеченный и крикливый портрет графини Самойловой, простой, но пятнистый портрет Струговщикова, А. М. Горностаева и др. Но большинство своих портретов Брюллов портил выдуманными, маскарадными костюмами и вычурным трактованием. К слабым портретам его принадлежат портреты: девиц Алекс. Аф. и Ольги Аф. Шишмаревых, идущих садиться на франтовских коней, для прогулки, менаду тем как эти девицы никогда не ездили до тех пор верхом, — но великий Брюллов вздумал, захотел, и послушные барышни сшили себе амазонки. Такие штуки выкидывал тогда нередко Брюллов. Даже с самого себя он написал прекрасный портрет, но старался сделать тут из себя какой-то ван-дейковский оригинал, в черной неизвестной драпировке, сохранив, впрочем, свой обычный комический хохол à la Аполлон Бельведерский, воображая, что это бог знает как художественно.

В результате всего вместе вышло, что Брюллов не сделался ни Рафаэлем, ни Ми-

кель-Анджелом, ни вообще каким бы то ни было великим художником, никакого «светлого воскресенья живописи» (как вообразил себе Гоголь) не произвел в мире, и только вместе с Бруни прибавил новый, капельку более оживленный и модернизированный акт к прежним сонным летаргическим актам Егоровых и Шебуевых. Каковы они ни были, а все-таки картины Брюллова (не говоря уже о «Помпее») во много раз были живее, сильнее и натуральнее деревянных Энгров во Франции, а фрески Бруни едва ли не гораздо выше, важнее жестких, словно кожаных корнелиусовских в Германии.

Несмотря на великую репутацию Брюллова, он все-таки никакой новой школы и никакого нового художественного движения у нас не образовал. Прямые, многочисленные ученики его, Михайлов, Мокрицкий, Железнов и им подобные, были просто бездарны, Капков («Вдовушка») был не без дарования, но совсем без воображения и инициативы; из подражателей, Моллер был скорее любитель, чем настоящий художник, и вечно слушался кого-нибудь: его красный колоритный «Поце-

луй» был совершенно в итальянском роде (хотя во время его написания все говорили в Риме, что «Поцелуй» чисто-начисто был продиктован Моллеру — Александром Ивановым), а большая его картина «Иоанн на острове Патмосе» была совершенно в немецком роде, продиктована Овербеком и с крайним немецким пиетизмом, даже пасторством. Что же касается Флавицкого, то он всего ближе подходит к Брюллову в своей огромной картине «Христианские мученики в Колизее» (1861), но он ровно ею никого не заинтересовал в России, и лишь впоследствии заинтересовал многих отчасти трагическим выражением своей «Княжны Таракановой» (1864), а еще более мучительностью злой тюремной неволи. Но все эти, вместе взятые, художники прогорели, как зажженная спичка, очень недолго, скоро потухли и сошли со сцены без всякого следа.

Лишь много лет спустя явились художники, на вид как будто похожие на брюлловских последователей и продолжателей: Константин Маковский и Семирадский. Но это может показаться именно только на вид и только

при поверхностном наблюдении. Оба художника были натурами, ничего общего не имеющими ни с его болонезским темпераментом, ни с его болонской школой. Подобных слишком скорых сравнений надо остерегаться. Главное у обоих были — световые эффекты, солнечное освещение, любовь к краскам, щеголянье размашисто написанными, богатыми аксессуарами (галуны, позументы, шелки, бархаты, перья, перламутры, бронзы, мраморы, пронизанная солнечными лучами листва), наконец, пристрастие у Семирадского к античности, а у К. Маковского пристрастие ко всему старинному барскому русскому блеску и бутафорству. Ничего подобного у Брюллова не было. Ни античности, ни древнерусского, он ничего этого не любил и о них не заботился: попробовал по разу и бросил навсегда. Вообще все реальное в живописи очень мало его интересовало. Ему бы все только аллегории, да полеты на облаках, да «остроумные» разные выдумки и хитрости. Нет, нет, на К. Маковского и Семирадского все действовали совершенно другие влияния, более новые и реальные. Мыслей у них никаких

особенных не было, но «Перенесение мекк-ского ковра», русские старинные «пиры», «по-целуи» русских гаремных невест, толпы рим-лян язычников и новых христиан, пляска го-лых гречанок — все это говорит о любви к толпе, к многолюдным массам, к богатству, к обилию, роскоши, шуму, звону, блистанию — и больше ни о чем. Все брюлловское было со-вершенно другое.

У Бруни никогда не было даже и таких уче-ников и последователей, какие бывали все-таки у развеселого, шумливого Брюллова. Он был угрюм и мало способен привлекать к се-бе кого бы то ни было.

Совершенную противоположность Брюллову и Бруни представлял их современник и товарищ Александр Иванов.

Во-первых, он был русский, настоящий русский. У него было свое отечество, своя страна, тогда как у тех двух ничего подобного никогда не было, да они и знать не хотели и не нуждались ни в одном глазу. У него была постоянная, громадная забота о том, что он делает, для кого он делает и на что его картины пригодятся. Ему всю жизнь страстно хотелось и себя повысить, да и других также. Всю жизнь свою он искал самоусовершенствования, правды, читал светлым умом, размышлял горячим сердцем, постоянно звал науку и знание к себе на помощь, а у тех двух не было и тени этой любви, этой заботливости, этого светлого ума, этого удивительного понимания вещей. К несчастью, у Иванова не было не только великого, но даже вообще достаточного таланта, способного выражать в картинах великие и широкие его идеи, а тот, который был у него, был скован Академией и ее

воспитанием, а вместе робостью перед навязанными в молодости авторитетами. От этого-то его первая картина «Явление Христа Магдалине» слаба, словно классная «программа», и полна торвальдсеновщины, так как Иванов еще веровал в Торвальдсена, и только Магдалина, впрочем, вполне болонезская, выразила самого Иванова, и такое глубокое чувство, такое выражение душевной измученности, но вместе и радости, просиявшей вдруг неожиданно молнией, каких никогда не бывало на картинах всех академий, вместе сложенных, вместе и с нашей, и всеми ее Брюлловыми и Бруни; от этого-то и вторая (и последняя) его картина вышла мало удачна и замучена — так долго и много он с нею возился в своей нерешительности и робости; одни только его бесчисленные этюды к ней — драгоценны, несравненны, именно потому, что тут он был один сам с собой и природой, и ничьи, вечно беспокоившие его образы «высшего начальства» не стояли над ним грозными привидениями и соглядатаями: не было уже тут около ни Леонардо да Винчи, ни Рафаэля, ни Торвальдсена, ни Овербека. Эти его этюды

с живых людей и с живой природы — великие сокровища русского искусства.

Брюллов и Бруни были лишены всякой способности к религиозным сочинениям, и потому делали тут все только оскорбительные промахи («Взятие божией матери на небо», «Троица», «Христос во гробе», композиции на евангельские сюжеты в Исаакиевском соборе, и там же «прославительные» фрески его, в куполе, в честь патронов русской царской фамилии — все это Брюллова; «Моление о чаше», «Потоп», «Восстание мертвых», множество громадных композиций на сюжеты из библии в Исаакиевском же соборе — Бруни). В совершенную противоположность им Иванов именно только и был способен к религиозной живописи. Он был человек глубоко верующий, вопросы религий и церковной христианской истории наполняли всю его душу. Он было попробовал, в молодости, в начале своего житья в Италии, писать бытовые итальянские картины — но это к нему ничуть не шло, это вовсе было ему не к лицу, и итальянские лавочки, итальянские женихи с невестами выходили у него словно «Фрейшюц»,

разыгранный руками робких учениц. Он было попробовал, точно так же, во время начинающейся старости, позаняться «неверием», убеждал себя, да и других, что Герцен и Штраус просветили его и переставили на новый рельс, но никакого нового рельса у него не построилось, и он продолжал катиться все по старой, единственной своей дорожке. Но тут он был и несокрушим, и неуязвим, и недосягаем, как всякий истинный фанатик мысли и чувства. Главная работа и создание его жизни — иллюстрации к Ветхому и Новому завету так велики, так высоки, правдивы и сильны, что являются чем-то совершенно исключительным во всей истории живописи. Подобных иллюстраций библии нет ни у одного другого народа. Конечно, я имею в виду не все 20 тетрадей его композиций: добрую половину рисунков надо выключить из наших соображений и забыть их вовсе. Это те молодых лет рисунки, где царствует еще академизм и где Иванов еще больной, зараженный младенец. Тут есть и древнееврейские сцены, и благовещения, и распятия, и воскресения, в красках и без красок, но все это еще болезнь и

немощь, академическое хиренье и цеховая прививка. Надо Иванова смотреть в дни его расцвета и чудного роста, в последние 10 лет его жизни, с 1848 до 1858 года, в те 40-е годы возраста, когда человек всего сильнее и полнее, и когда Иванов, без денег, нужных ему для продолжения картины и растревоженный революцией Рима, принялся, вместо того, чтобы писать красками, для него стеснительными и неловкими, — принялся рисовать карандашом и пером. Тут только началось настоящее торжество бедного мученика Иванова. Он перенесся всею мыслью и талантом в древний мир народов и всего более в мир того народа, который был для него самый драгоценный — еврейский, и воспроизвел с удивительною талантливостью, как никто еще, никогда и нигде не делал, его внешний и внутренний облик (недаром он столько лет изучал в Италии еврейство, которого там так еще много), его телесную и душевную жизнь, его внешние привычки и приемы, и его верования еще с древними, азиатскими его формами, иногда еще чудовищными и варварскими, а иногда полными грации и

красоты. Наверное, весь ассирийский мир, изображенный Ивановым так картинно и так правдиво, со своими громадно-крылатыми божествами, грозными и неподвижными чертами семитического лица, эти монументальные громады, роскошно-богатые и поразительные величием, — наверное, все это было близко и родственно воображению и глазам древнего еврея, но также оставило неизгладимые, огненными чертами нарезанные следы на мысли, жизни и чувстве еврейского народа начала нашей эры. И вот этот-то мир представлен Ивановым уже совсем, до корней души, преобразившимся и выросшим громадно. Такие сцены, как «видения» Авраама и Исаака, беседы девы Марии и Елизаветы, «Священник еврейского храма Захария», «Бегство во Египет», «Тайная вечеря», «Проповедь на горе», велики и несравненны у Иванова.

Но несравненен Иванов не одним только верным изображением еврейского народа. Несравненен он еще и тем, что не может итти с ним в сравнение ни один из всех наших живописцев, решавшихся писать картины на религиозные темы. Все они принимались за та-

кое дело либо по чужому заказу, либо по какому-нибудь особенному обстоятельству — мгновенной вспышке, впечатлению, чужой просьбе или собственному обещанию. Примеры тому многочисленны и известны. Если начать с самого начала, то и Брюллов, конечно, никогда не вздумал бы сам собою писать религиозные картины, если бы Исаакиевский собор и разные другие церкви, так сказать, сами собой не подкатились бы и, по прежним примерам, не предоставили бы «первому современному живописцу» расписывать их стены. Наверное, он всю жизнь писал бы истории, аллегории, жанры, но никогда не религиозную живопись. Бруни точно так же, наверное, весь век изображал бы, по своему коренному вкусу, не библейские и евангельские сюжеты, а разную диковинную «мистику» и «трансцендентальность» в итальянском и немецком роде. «Поклонение царей земных небесному», «Борьба добрых духов со злыми» — все сочинения, не заключающие в себе ничего христианского и библейского, сочинения чисто мифологически-космополитические, но только по крайней необходимости

кое-как пристегнутые к русскому собору. После Брюллова и Бруни русские живописцы, писавшие картины и фрески, никогда не имели, в самом деле, никакого истинного и искреннего отношения к библии и евангелию, и их многочисленные изображения в этом роде явились на свете единственно потому, что так было им предложено, поручено или приказано. У Иванова это была душевная, всегдашняя, вечная потребность, у прочих — наскоро кое-как отхватанная случайность, которая, когда кончилась, более о ней авторы и не думают.

Даже такие выдающиеся и по уму, и по серьезности, и по таланту художники, как Ге и Крамской, слишком мало проявили способности к изображению сцен из жизни Христа, на вид как будто бы ими излюбленных. У Ге — Христос, в первых пробах автора, какой-то сентиментальный и печально-задумчивый — «Тайная вечеря» (1861), — что слишком еще мало и неудовлетворительно для его личности, слишком бедно и односторонне изображает ее; в последующих же картинах Ге передает его еще поверхностнее и неполнее. В

«Синедрионе» великолепно задумано и представлено оплевание достойного и принижен-ного со стороны могучих жуиров, разжиревших гордецов и насильников, превосходно противоположение двух борющихся сторон, прекрасно и освещение яркими огнями этой высокотрагической сцены, но все-таки настоящего Христа тут недостает — таланта у Ге на это нехватило. Наконец, «Распятие» — есть chef d'oeuvre необычайный по страшному и поразительному изображению муки и смерти, chef d'oeuvre среди всех тысячей «Распятий», не имеющий себе подобного, но эта картина представляет вовсе не Христа, а личность совсем не выраженную, неизвестную и непонятную. При этом во всех вообще картинах Ге на религиозные сюжеты — апостолы ординарны и незначительны.

Крамской был, по главному характеру своего дарования, отличный портретист и потому, несмотря на подробные объяснения, которые он неутомимо любил давать своим двум картинам на «религиозные сюжеты» и словесно, и письменно, он никогда не был в состоянии придать им истинное значение и ха-

рактеристику. В этих картинах слишком много резонерства и слишком мало творчества. Художественного элемента в них вовсе не присутствует. «Христос в пустыне» (1872), сидит на камнях, спиной к Иерусалиму, смущенный и усталый, и как будто надумывается. О чем надумывается, зачем надумывается, на что кому бы то ни было нужно это нерешительное и смутное надумывание, вместо настоящего «дела», фактов, деяний — этого никто не объяснит. Во второй картине (недоконченной) Христос никакой роли не играет — и притом нарисован очень плохо. Его «осмеивают» и он беспрекословно это сносит (подобно другому неудачному «пассивному» Христу — Антокольского). Какая неудовлетворительная, какая бедная задача!

Иванов был человек другого склада и ощущения. Он был сам гораздо талантливее, полнее и богаче одаренный человек и потому его изображения из библейской истории имеют и художественное, и историческое, и всемирное значение в тысячу раз большее против попыток Крамского и Ге (кроме несравненного «Распятия» этого последнего, вовсе «не ре-

лигиозного»).

Таким образом, подводя итог всему сказанному, я нахожу, что у русских, кроме одного единственного исключения, вовсе нет способности к «религиозной живописи». Почему это так — причин тому много, и не здесь место их разбирать. Думаю только, говоря вообще: время не то! Единственное, настоящее, серьезное и важное исключение — Иванов. «Но если мог родиться такой один человек, могут еще родиться другой, третий, двадцатый, сотый». Может быть, только этого покуда нет.

53

Около самой середины XIX века произошел, среди нашей русской живописи, факт величайшей важности: была выставлена в Академии художеств, в 1849 году, картина Федотова: «Свежий кавалер». Что такую оригинальную, необыкновенную, талантливую картину неожиданно написал какой-то отставной военный, лишь немного поучившийся в Академии, в баталическом классе — уже и это было довольно чудно, но еще чуднее и невообразимее было то, что этому странному

художнику было суждено сделаться впоследствии родоначальником целого отдела русской живописи, — такого отдела, который вышел важнее всех до того времени являвшихся в России картин. Он очень мало знал и читал, не имел понятия о том, что делается в Европе, голландцев не знал, Гогарта игнорировал и даже очень «не любил» (когда впоследствии узнал его), писал серыми, неумелыми красками и, вместе с тем, все-таки вышел одним из важнейших и замечательнейших, оригинальнейших продолжателей Гогарта. Его всему учила и все ему подсказывала прямо сама натура и жизнь русская, им виденная и испытанная в юношеских годах. Юмор, едкость, чувство правды, глубокая наблюдательность, меткость, уменье распорядиться с сочинением и расположением картины, способность писать хорошо (хотя и темно, и серо) — все это соединялось в нем, все это было у него прирожденно. Все выходило у него просто и естественно. И, что тоже особенно удивительно, он, такой правдивый, художественный и наблюдательный, восхищался картинами и реторикой Брюллова, бесконечно восхищался

ими и признавал их высокоталантливыми, он, который больше всех других должен был бы гнушаться ими и презирать их неправду, фальшь и вычурность.

Федотов нарисовал большую массу рисунков пером и акварелью, и они многим нравились, но имеют довольно мало значения среди его творений: они часто забавны, смехотворны, метки по изображению слабых или гадких сторон русского среднего и низшего сословия, но почти всегда впадают в шарж и карикатуру, испорчены преувеличениями и натяжками — очень многочисленными («Разборчивая невеста», «Мышеловка», «Смерть Фидельки», «Модный магазин» и мн. др.). Настоящими же воплощениями его духа, творчества и таланта были только две его картины: «Свежий кавалер» (1849) и «Сватовство майора» (1850). Обе посвящены изображению действительной нашей жизни. Первая представляет русского маленького чиновничка, гордящегося перед молодой кухаркой-крестьянкой: «Как мол ты смеешь так со мною говорить! Мне вон какой орден нынче дан!» Другая изображает купеческую семью, где

отец, совсем уже невменяемый идиот, стоит, смотрит, слушает, глупо улыбается, но уже ничего не понимает, и только боязливо жмется; мать, еще свежая и даже красивая, хватает разодетую в розовое бальное платье перезрелую, засохшую дочку, которая от жеманства и робости рвется улепетнуть из комнаты; за дверью уже стоит, расправляя по-старинному, по-армейски, перед зеркалом усы, толстяк армейский майор, надеющийся поправить женитьбой на купецкой дочери свои плохие обстоятельства. Другие картинки Федотова либо расслабленно сентиментальны (например, его «Вдовушка»), либо незначительны и неинтересны, и поэтому мало распространились в публике. В 1852 году Федотов уже и умер в сумасшедшем доме (от бедности и несчастий), но зато те две первые его картины имели громадный успех, потому что глубоко соответствовали реалистическим потребностям России, воспитанной своею гениальною реалистическою своеобразною литературой. Они стали скоро известны всей России и оказали громадное влияние на судьбы русского искусства. С них начался в России

новый род искусства — бытовой, не имеющий уже ничего общего со сладенькою фальшью Венецианова, но и с более значительными, все-таки довольно бедными, бесхарактерными и слишком еще мало интеллигентными картинками его предшественников.

Через 10 лет после первой картины Федотова «Свежий кавалер» появились в Петербурге, на выставке Академии художеств, две первые картины еще другого нового художника, Перова. Эти картины: «Приезд станового на следствие» и «Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы» (185S), были полны юмора, комизма, но вместе это были и когти молодого льва, вонзающиеся во врага. Они обратили на себя общее внимание. Молодому москвичу дали медаль, и он сразу пошел крупным громадным шагом к развитию. Скоро он опередил всех товарищей одного с ним рода живописи — бытового, и стал главою их всех.

А у нас, вначале 60-х годов было уже немало совсем молодых бытовых живописцев, из числа которых многие были очень даровиты и писали на русские сюжеты картины очень

замечательные. С середины 50-х годов началось новое царствование, во многом, самом главном, отличавшееся от всех предыдущих и сулившее русским великие дары счастья и свободы. Освобождение крестьян уже начинало казаться осуществляющимся в близком будущем, и все сердца были полны радости и упований. Крымская война только что кончилась, русские вздохнули полною грудью: как сказал один великий русский писатель и поэт, Герцен, «от русской могилы был отвален громадный камень». Везде начиналась словно весна и жизнь, свежая травка здорово зеленела. Русское художество тоже встрепенулось от сна и поднялось. Масса новых чувств, ожиданий, живописных представлений, прежде не пробованных кистями художников, стали появляться изображенными на холстах новых бытовых живописцев. Андрей Попов написал «Склад чая на нижегородской ярмарке» (1860) — среди шума и сутолоки ярмарки фигуры русских и китайских торговцев; Якоби — «Привал арестантов», отправляемых прежним жестоким порядком, по этапам, в Сибирь (1861); Мясоедов — «Бегство

Гришки Отрепьева из корчмы» (1862); Пукирев — «Неравный брак» (1862), старик генерал, венчающийся с молодой заплаканной девушкой; Морозов — «Выход народа из псковской церкви» (1864); Неврев — «Незабытое прошлое» (1866) — продажа крестьянки одним помещиком другому, и др. Наконец, сюда принадлежит и капитальная картина Прянишникова: «Гостиный двор» (1855), очень талантливый pendant ко многим пьесам Островского: здесь, как и у этого последнего, целый ряд живописнейших и оригинальнейших характеров, но, к несчастью, картина эта неудовлетворительна по письму и, сверх того, несколько прилизана. И все-таки, это была лучшая картина этого замечательного художника, Прянишникова: его «Порожняки» (1872), «Жестокие романсы» (1881), его «Освящение воды» и «Жертвенный котел» (оба в Вятке), свидетельствуют о таланте, но во многом, особенно в живой и глубокой обрисовке характеров, уже значительно уступают «Гостиному двору».

Среди этого блестящего и оригинального сообщества русских юношей-художников Пе-

ров стоял выше всех. Ряд его chefs d'oeuvre'ов велик. Начав с «Приезда станового» и «Сына дьячка, произведенного в коллежские регистраторы», он в продолжение лет двадцати шел все вперед и вперед, и только покоренный болезнью и страданиями, сошел со своего боевого коня и принялся, писать пустейшие мифологические и незначительнейшие религиозные картины, к сюжетам которых вовсе не имел никакой способности. Значительнейшие его картины были: «Крестный ход» (1861), «Деревенские похороны» (1865), «Приезд гувернантки в купеческий дом» (1866), «Тройка», маленькие измученные мастеровые (1866), «Утопленница» (1867), «Учитель рисования» (1867), «Птицелов» (1870), «Странник» (1870), «Охотники на привале» (1871), «Рыболов» (1871). Большие исторические картины: «Никита Пустосвят» и «Пугачев» не удались; их сюжеты не соответствовали его натуре и превышали его силы. Они тоже не были и кончены, но все-таки несколько отдельных фигур, раскольников в первой и последователей Пугачева во второй, в высшей степени правдиво и глубоко схвачены

верной народной фантазией Перова и наверное никогда не будут превзойдены никаким будущим нашим талантливейшим историческим живописцем. Наконец, Перов написал в первой половине 70-х годов несколько превосходных, полных характерности, правды и глубины, портретов русских писателей, ученых, художников и частных лиц: Достоевского, Островского, Даля, Ап. Майкова, Рубинштейна, купца Камынина.

В первые же годы выступления Перова на художественную сцену в русском искусстве произошло такое событие, которого никто не мог предвидеть, но которое было необыкновенно: художественный бунт. Двадцатилетняя молодежь возмутилась теми «программами» на высшую золотую медаль (с поездкой за границу), которые крепко, мирно и счастливо навязывались ученикам академическим в продолжение лет ста, еще со времен Екатерины II. Движимые духом времени и проснувшимся тогда в России чувством самосознания, они отказались от Академии, наград и заграницы, устроили свою собственную Артель, нечто вроде «фаланстера» à la

Чернышевский, и стали жить и работать сообща, вместе. Чудную их тогдашнюю идиллическую, розовую, полную мысли, труда, самоотвержения и любви жизнь ярко и талантливо описал впоследствии Репин. Главным капельмейстером их, трибуном, советником, настроителем и учителем по всем частям был — силач умом и талантом Крамской. Но Артель просуществовала всего пять-шесть лет. Пала она в 1870 году по всегдашней русской причине — благодаря мелочным раздорам, несогласиям и печальной русской апатии. Бодрости и энергии хватило только на семь лет! Но даже и то, что она сделала — было очень важно. Она впервые выразила и водворила «национальное и свободное художество». Екатерина II еще в конце XVIII века говорила, на мраморной доске у входа в Академию, о «свободном художестве» в России, но его все-таки у нас и до самой середины XIX века не было. Создал его первый — Федотов, а крепко углубили в почву и возрастили «артельщики». После того, наследниками «артельщиков» выступило в 1871 году — по мысли Мясоедова и по дружному усилию Перова, Крамского и всех луч-

ших тогдашних русских художников, новое сообщество — передвижники.

«Передвижники»! Это было не что-нибудь новое, но только новое возрождение того самого корня, который заложен был в русскую почву протестантами-артельщиками и только на время приостановился было со своим ростом. Вместо прежних 13-ти протестантов 1863 года вступило в новое «Товарищество» множество русских художников. Девизом их были: реализм, национальность, отстранение себя, своего творчества от всего академического, традиционного, деятельность собственным почином и усилием помимо всякого поощрения и помощи — полная независимость личная и творческая. И все это до такой степени было свое собственное, ни откуда не заимствованное, а свойственное русской почве, что новые передвижники того и не знали, а выполнили ту великую и высокую программу, о которой мечтал полуклассик и полуакадемик, но еще более свободной мыслью великий наш Иванов: он требовал полной «свободы и независимости» для художника, отчуждения его от «мундира» и «поощрений», все-

гдашнего пребывания его на «родине», писания на «родные сюжеты». Передвижники все 30-летие своего существования, до конца XIX века, исполняли этот завет, точно будто присягнув ему и свято держась только его одного.

Недоброжелателей у них во все это время было — без конца! Кто корил их «лаптями», кто пессимизмом, кто — даже отсутствием патриотизма. Какая это была бесстыдная и наглая ложь, наглая клевета! Kaie будто передвижники вечно только и знали, что деревню да мужиков! Но кто хоть немножко читать умеет, уже по одним печатным каталогам их выставок может увидать, как злостна и бесстыдна ложь врагов, и как много было всегда разнообразия в задачах и сюжетах передвижников. Все классы русского общества бывали у них представлены, но только если русский народ преимущественно состоит не из генералов и аристократов, не из графинь и маркиз, не из больших людей, а всего более из маленьких, не из счастливых, а из бедствующих, — то, понятно, большинство сюжетов в новых русских картинах, если они хотят быть «национальными», русскими непритворно,

а равно и большинство действующих лиц в русских картинах должны быть не Данты и Гамлеты, не герои и шестикрылые ангелы, а мужики и купцы, бабы и лавочники, попы и монахи, чиновники, художники и ученые, рабочие и пролетарии, всяческие «истинные» деятели мысли и интеллекта. Русское искусство не может уйти куда-то в сторону от действительной жизни. Оно делает точь-в-точь то самое, что великая, правдивая и талантливая русская литература.

Пусть будут прославлены те, которые умеют, не взирая ни на какое положение своего народа, ни на какие его бедствия и горести, летать праздной своей фантазией в вышине и на картинах рисовать (как Берн-Джонсы) смотрящих в воду неземных дев, сходящих по каким-то аллегорическим ступеням идеальных, небывалых женщин, с дудочками в руках, с неизвестных вершин в неизвестные глубины; пусть они рисуют все только объятия и поцелуи — русский художник не дошел еще до этой степени тупости и сытого безумия. У него другие задачи и цели есть.

Образовалась в последние годы целая мас-

са иностранных и русских ценителей, которые не хотят знать никаких сюжетов из действительной жизни и предпочитают всяческий бред фантазии, всяческий срам больного и атрофированного безумия. Повторяя несчастные слова Мутера и других декадентских писателей Запада, они клеймят именем ненужных «анекдотов» все сцены из настоящей, совершающейся в мире жизни. Против такой скудости понимания и такой бедности натуры ничем нельзя бороться, иначе, как произведением на свет созданий здоровых, правдивых и представляющих бытие нас всех с такою истинностью, с такою искренностью, к каким только способен неиспорченный, полный сил художник. У кого глаза, ум, понимание, чувство сохранились — тот может еще воротиться к здравому, неподкупному наслаждению правдой. Но кто уже более не в состоянии к тому — пропадай в своем непроходимом мраке и ослеплении. По счастью, большинство народа здраво, зряче и полно сил, не разбавленных никакими нравственными немощами.

Это-то здоровое большинство русского на-

рода постоянно оценяло цель, усилия и стремления того художественного легиона, который выступил на смену Федотова и Перова и под именем «Товарищества передвижников» посвятил свой талант и силы на выражение жизненных задач, дорогих и нужных нашему народу.

У этих художников нового склада и настроения было два главных центра: петербургский и московский, причем к московскому довольно близко примыкали еще два других, менее значительных, центра: киевский и одесский. Между всеми ими существовало всегда великое единодушие и согласие и лишь мало было разницы в характерах и направлении. Петербург и Москва служили собственно собирательными пунктами, где стояли боевые знамена. Но собирались под эти знамена не одни только петербургские и московские художественные уроженцы. Тут присутствовала вся художественная Россия, вся даровитая молодежь, посвятившая себя искусству и шедшая из провинции в Петербург и Москву, словно из темных и длинных коридоров к светящейся впереди, где-то далеко,

яркой точке. И лучшая часть этой молодежи никогда не обезличивалась и на всю жизнь сохраняла свои молодые впечатления, память о том, что поражало ее еще дома и радовало или печалило на чужой стороне. Этими впечатлениями юности, впоследствии расцветшими и развившимися, жила и восхищалась, можно сказать, просто ими питалась потом вся Россия и от них получала драгоценнейший жизненный материал для своего художественного душевного существования.

Необходимо заметить здесь мимоходом, что не все даровитые наши художники были членами Товарищества передвижных выставок: некоторые никогда туда не поступали. Например, Журавлев, написавший отличные по типам и выражению две картины: «Купеческие поминки» (1876) и «Благословение рыдающей в отчаянии, на коленях, невесты отцом ее, купцом» (1878); другие и были вначале членами Товарищества, да скоро вышли оттуда: Якоби, подававший большие надежды своим «Этапом ссыльных» (1861) и никогда потом их не оправдавший; также Константин Маковский, который написал луч-

шую свою картину «Масленица» (1869) и превосходный портрет певца Петрова (1870) раньше существования Товарищества, а потом, в 1881 году, замечательный по колориту, хотя с значительными погрешностями в рисунке, портрет императора Александра II, долго после выхода своего из Товарищества.

Из числа членов Товарищества многие написали картины очень даровитые. Перечислять их здесь трудно, и я только укажу немногие, кажущиеся мне особенно выдающимися: у Мясоедова «Чтение манифеста» (1873); у Савицкого «Встреча иконы» (1877); у Корзухина «Исповедь в церкви» (1877) и лучшая его картина «Монастырская гостиница» (1882); у Максимова «Приход колдуна на деревенскую свадьбу» (1875) — это была картина характерная и интересная, впрочем очень черная и в некоторых молодых персонажах своих довольно неудовлетворительная; у Крамского «Неутешное горе» (1884) — сильное трагическое создание, лучшая по чувству и трогательности картина Крамского; у Ярошенки «Заключенный» и отчасти замечательная, только не по фальшивому сентименталь-

но-претензливому замыслу, картина «Везде жизнь».

На выставках Товарищества иногда выставляли свои картины молодые московские талантливые художники, не бывшие членами Товарищества, Сергей Коровин («Поход в Троицко-Сергиевскую лавру», «Солдаты у колодца»), Архипов («На Оке на реке») и др.

Но как изобразитель главного, всеобщего течения народной жизни, как продолжатель Федотова и Перова, особенно значительное место занимает Владимир Маковский. Более тридцати лет продолжается его высокоталантливая деятельность, и сила его творчества никогда не умалялась, напротив, постоянно разрасталась в поразительной степени. В Третьяковской галерее, в Москве, куда вошло почти все самое крупное и замечательное, что создано художниками 60-х, 70-х, 80-х и 90-х годов, зала Владимира Маковского занимает одно из самых значительных мест. У него наблюдательность глубокая и тонкая, и он передает то, что открывает его глаз с таким мастерством, которое редко можно встретить во всем европейском искусстве. Он

очень неугоден нашим «декадентам» — а это, конечно, одно из лучших доказательств, что он правдив и превосходно изображает истинную жизнь — им это всегда невыносимо, противно! Напротив, люди не-декаденты, и русские, и иностранцы Запада, всегда ценили и, вероятно, и впредь будут ценить его очень высоко. Юмор, комизм, маленькое лукавство, иногда появляющиеся на губах, и в глазах у его действующих лиц, смешные положения, в которых выражается вся натура его персонажей, с их уморительными иногда привычками, вкусами, движениями, ужимками, поворотами, взглядами — все это прелестно и интересно. В его молодости колорит у него был темен и, как бы сказать, шершав; но впоследствии, благодаря его прилежным изучениям натуры, колорит его сильно изменился к лучшему и не представляет более неприятных дисгармоний. Лучшие его картины относятся к 70-м и 80-м годам. По глубине характеров, по трагичности сцены, лучшею его картиною мне кажется «Осужденный» (1880). Здесь перед нами плачущие отец и мать, крестьяне, пораженные присуждением их сына к ссылке

в Сибирь. Они страстно устремляются к нему среди часовых и жандармов, а он холоден и равнодушен к ним, он давно уже принадлежит другому миру. К числу других отличных его произведений принадлежат: «В приемной у доктора» (1870); «Старики-помещики, отяжелелые и опустившиеся муж и жена, варят варенье» (1871); «Страстные любители соловьев», это фанатики соловьиного пения, из мещан и крестьян (1873); «Получение пенсии в казначействе» (1876); «Ходатай по делам» (1879); «Деловой визит» (1881); «Деловая беседа» (1882); «Секрет» (1884) — один делец другому говорит на ухо; «В передней» (1884) — пожилой чиновник, в вицмундире и шляпе, аккуратный и положительный, надевает на руку перчатку, а сам поглядывает, улыбаясь, на красивенькую горничную; «Объяснение в любви» (1891) — гимназист и молодая девица за фортепиано. Довольно неудачны только у Вл. Маковского все сцены из малороссийской сельской жизни, а из московской — сцены многолюдные, большими группами, например, «Толкучий рынок» (1875–1879). Со времени переезда в Петербург и профессорства в

Академии художеств Вл. Маковский, к удивлению, не создал ничего особенно выдающегося из новой его петербургской резиденции.

Русское новое искусство — одно из самых независимых и самостоятельных. Никто его не учил, и ни от кого оно не заимствовало сюжеты из жизни для своих холстов, точно так же, как и наша новая литература. Гоголь и Островский не знали почти никаких иноземных писателей, все брали из себя и прямо из окружавшей их жизни и богато черпали оттуда могучею рукою. Так было и с Перовым и его значительнейшими товарищами (хотя я вовсе не думаю делать сравнений между нашими лучшими живописцами и нашими великими писателями). При всей разнице талантов и личностей и те, и другие принадлежат к одной и той же категории личностей самостоятельных и независимых.

Но к числу их принадлежит, кроме Перова, еще и тот, явившийся после него художник, который, без сомнения, между русскими бытовыми художниками — самый важный, самый значительный. Это Репин. У него в художественном его таланте нет ни юмора, ни упреков, ни жалоб, ни насмешек, ни воплей, ни страданий, но есть серьезный, задумчивый, глубокий взгляд на существующее и «суд» над ним. Репинские «Бурлаки» (1870–1873) — те же «Каменобойцы» Курбе, что появились на свет в Париже в 1855 году. Только у Курбе было на картине всего два француза, а у Репина — одиннадцать русских. По чувству, по характеру, по силе они были одинаковы, но по исполнению- очень различны: у Репина письмо гораздо выше, совершеннее, жизненнее, ближе к краскам природы и человека, наконец — солнечнее. Но кроме сходства задач, общественного положения представленных лиц среди своего государства, их одинакового непонимания своей горькой судьбины, есть еще одно что-то, что

сближает талантливого француза с талантливым русским — это одинаковая судьба. Обоих их сразу не взлюбили соотечественники, как врагов, и лишь гораздо позже начали понимать и признавать их. И такой параллелизм во всем несколько раз повторялся в жизни обоих: на мои глаза «Крестный ход» Репина (1878) представляет что-то родственное с «Орнанским погребением». И тут и там — шествие, и тут и там — духовенство и начальство, и тут и там — народ наполовину благочестивый, наполовину совсем чем-то другим наполненный и вовсе не помышляющий о том, что тут происходит (как это является и у Менцеля в его «Гастейнской процессии» — 1880), только у Репина, на придачу ко всему, есть одна нота еще повыше — это сердитые урядники, верхом, очень дикие и свирепые, не взирая на присутствие икон, крестов, хоругвей и духовенства; притом же еще у Курбэ мысль выражена, в одной картине, у Репина — в двух: 20 лет раньше и 20 лет позже, и тем убедительнее становится зрителю Репина, что время иной раз идет, все переменяется, и местность, и люди, и образ жизни, а ни-

что из того, что самое худое, нелепое, безобразное, вредное — не переменяется. Репина и Курбе одинаково упрекали в грубости, в шершавости выражения и взятых диссонансов — и к обоим впоследствии привыкли: нечего делать, признали, наконец, обоих очень крупными художниками, истинными, неподкупными изобразителями современности!

У Репина картин — немало, начиная еще с ученических классных программ. Его «Иов с друзьями» (с подробностями древнееврейской и ассирийской жизни) и «Воскрешение Иаировой дочери» тотчас же обратили на себя общее внимание своею оригинальностью, своеобразностью, глубоким выражением и правдивостью, реальностью жизненного изображения. Чувствовался будущий великий талант. Но главными, после первого юного могучего chef d'oeuvre'a, «Бурлаков», являются следующие: «Не ждали», «Арест юноши в деревне по политическому делу», «Исповедь», «Дуэль», с таким несравненным грустно-глубоким, безнадежным выражением на лице и в глазах умирающего, какого не пробовал и не достигал еще ни один живописец в

мире; наконец, чудные по щемящему же выражению (только другого рода) «Поприщин» и «Молодая монашенка», тоскливо и тихо жалеющая, при вечерних огнях церкви, о своей печальной участи. Это все такие же великие, глубокие вещи, как и сюжеты Курбе, столько же полные значения и трагичности истинные картины из современности художника, но только с еще большею психологичностью. Наша публика мало на них обратила внимания при появлении их на свет. Но рано или поздно, их время и слава наверное еще придут — в том нельзя сомневаться. Немного есть картин на свете с таким глубоким выражением. Но Репин, невольно сближаясь с Курбе и как бы подкрепляя старинный его пример своим новым, доказал, до чего настоящему и правдивому реалисту недоступно все то, чего он не знает, не видал, не испытал. Репин несколько раз пробовал писать картины на сюжеты религиозные («Св. Николай, останавливающий казнь», «Иди за мной» — Христос с диаволом на вершине горы и др.). С ними он никогда цели не достигал. Точно так же сюжеты исторические и грандиозные бы-

ли вполне ему чужды по самой натуре своей и ничего не давали, кроме чудного талантливого письма («Царевна София», «Иван Грозный с сыном»). Все это придает только новое значение великости и правдивости таланта Репина.

Наделавшая много шума среди русской публики картина Репина «Какой простор» написана в 1903 году и потому не должна быть рассматриваема здесь, но все-таки замечу мимоходом, что при всей неудачности некоторых подробностей костюма и жеста в картине, наша публика была к ней очень несправедлива: у нас не заметили превосходного пейзажа — воды — и, что еще несравненно значительнее, — не заметили той чудной, горячо и мастерскою рукою выполненной современной задачи: русская молодежь, не потерявшая смелости духа, надежд и радостных упований среди одолевающих ее бед. Всего этого, никто кроме Репина, никакой художник и не задумывал никогда.

В продолжение своей долгой (по счастью) карьеры Репин написал много превосходных портретов, поразительных по своей жизнен-

ности, правде, силе и изяществу. Главные между ними: его chef d'oeuvre портрет М. П. Беляева, затем портреты: протодиакона, знаменитых адвокатов В. Д. Спасовича и В. Н. Герарда, М. П. Мусоргского, Ц. А. Кюи, Писемского, графа Льва Николаевича Толстого (в нескольких видах и даже сценах), Н. В. Стасовой, баронессы В. И. Икскуль, графини Мерси Аржанто, княгини М. К. Тенишевой (великолепный!), Людм. Ив. Шестаковой (сестры Глинки), пять портретов В. В. Стасова (один из них написан в 1889 году, в Дрездене, в два сеанса, первый из которых продолжался 9 часов, а второй — 6 часов), Гаршина, Фофанова, П. М. Третьякова, своей собственной жены, дочерей своих, изумительный по выражению надменности и чванства портрет живописца М. О. Микешина, прелестный портрет графини Головиной; из портретов углем: мастерские портреты актрисы Дузэ, профессора Введенского, актера Писарева и др., наконец, — изумительно написанный портрет красивой собаки. В 80-х годах иные из портретов Репина имели родство, по письму, с портретами Веласкеса, по колориту, по рельефу, по силе и

по необыкновенно правдивому взгляду глаз, но тоже были полны собственной оригинальности.

Великолепная, громадных размеров картина Репина: «Государственный совет», заключающая свыше 80 портретов во весь рост и натуральной величины, — есть один из значительнейших chefs d'oeuvr'ов нашего времени по чудным характеристикам, мастерству расположения целой массы, почти сотни, присутствующих на картине лиц и по блестящему, правдивому колориту. Но создание это явилось на свет в 1903 году и потому не должно рассматриваться на страницах настоящего очерка.

Между портретами 70-х и 80-х годов важнейшую роль играют (кроме упомянутых уже выше портретов Перова) портреты Крамского и Харламова. Первый написал огромную массу портретов, превосходных по необыкновенно меткой характеристике, но неколоритных и иногда несколько суховатых; в последние годы Крамской пробовал писать с большею колоритностью, но тут было видно усилие и старательность, и все-таки настоящего дарования в этом отношении у него не было. Совершеннейшие его портреты были портреты: Д. В. Григоровича (1876), изумительный по правдивости выраженного в нем благерства и хлыщеватости; графа Л. Н. Толстого (1873); живописца И. И. Шишкина (1874 и 3880); замечательный в высшей степени, по выражению с большою силою и мастерством одновременно разных отрицательных и положительных качеств, портрет А. С. Суворина, и всего более полный яркой жизни и характера портрет живописца А. Д. Литовченко.

Лучший и замечательнейший портрет, написанный Харламовым, в Париже в стиле Рембрандта, — портрет знаменитой певицы Виардо-Гарсии, в 70-х годах.

В числе новейших портретистов есть довольно много очень хороших (Браз, Бакст и др.). Между ними самый выдающийся и талантливый — Серов, бывший в юношестве учеником Репина. Он начал свою первоначальную художественную карьеру таким произведением, которое является совершенно небывалым событием. Он остался еще маленьким 7-летним ребенком после смерти своего талантливого отца, композитора А. Н. Серова, автора «Юдифи» и «Вражьей силы», и, значит, навряд ли мог твердо помнить своего отца, но он написал, нежданно-негаданно, такой портрет своего отца во весь рост, по нескольким неудовлетворительным грудным портретам-фотографиям, который воспроизводит оригинал с поразительной верностью не только в чертах лица, но в позе всей фигуры, в движении, с его задумчивым, мечтательным и несколько растерянным выражением. Создать такую вещь может только со-

вершенно особенный, необыкновенно одаренный талант. Об одном только можно было пожалеть в этом необычайном портрете — о неприятном сером и мутном тоне колорита. Но этот недостаток не остался у Серова навсегда, и через немного лет молодой художник овладел сильным живописным и живым колоритом, который придал великую прелесть всем его превосходным портретам. Лучшим и совершеннейшим из всех является, по моему мнению, искренно-наивный, простой, задушевный портрет молодой девицы, Мамонтовой (сидящей у стола); затем, блестящий, в конногвардейских сияющих золотых латах, портрет великого князя Павла Александровича; чудный портрет Римского-Корсакова, углубленного в партитуру; необыкновенно характерный и выразительный портрет знаменитого нашего пейзажиста Левитана; портрет молодой женщины в комнате среди цветов и книг, г-жи М. Я. Л., грациозный портрет двух мальчиков, стоящих у забора, и другие. Превосходен также по жизненности грудной портрет императора Николая П. Но у портретов этих, столько талантливых и интересных,

иногда недостаёт душевной характеристики, и все ограничивается превосходно схваченным внешним обликом. Значительных картин и композиций Серов не писал. Между его пробами по этой части есть, однакоже, довольно интересные наброски: «Деревня», «Императрица Елизавета на охоте».

56

До сих пор русские художники доказывали постоянно, в продолжение всего XIX века, великую неспособность к созданию настоящих удовлетворительных картин в историческом роде: всегда чего-то в них недоставало, всегда было в них несколько фальшивых или слабых нот. Это ярко выказалось даже у такого крупного художника, как Ге, в его картинах «Петр I с сыном», «Екатерина II у гроба Елизаветы», и т. д., и еще у более крупного, чем Ге, художника, такого, как Репин, в его «Софии» и «Иване Грозном». Даже его «Запорожцы» — картина во многом превосходная и замечательная, совсем в духе «Тараса Бульбы» Гоголя, особливо по «смеху», выраженному у некоторых действующих лиц с порази-

тельною правдой и искренностью, но истории и исторических характеров и черт тут все-таки присутствует еще мало, здесь недостаточно одного смеха. Нужно многое другое еще, не взирая на лучшее, старательнейшее изучение автором древней Малороссии и казачества.

Изучения тут еще мало. Нужен врожденный дар и постижение древней жизни и людей. Но в последнее время оказывается, что русские не так лишены исторического дара в живописи, как это вначале казалось. В 60-х годах явился у нас Шварц, 20 лет спустя, в 80-х — Суриков и В. М. Васнецов, которые показали своими (немногими, к сожалению, и на слишком редких интервалах появлявшимися созданиями), что исторический дух у русских в живописи — есть и может великолепно проявляться. Все три живописца предавались долгие годы неимоверным, трудным, сложным и многочисленным изысканиям, сами себя образовали, чтоб сродниться глубоко и искренно с русской древней жизнью и человеком, его душой, внешностью и многообразной, оригинальной, своеобразной бытовой

стороной его жизни. Картины: «Иван Грозный у гроба сына», «Царская зимняя поездка в монастырь», «Заседание иностранных послов с русскими думскими боярами», «Патриарх Никон в монастырском изгнании», некоторые рисунки к «Купцу Калашникову» и «Князю Серебряному» Шварца, глубоко трагическая и изумительная картина «Морозова» Сурикова, с такою массою бесконечно верных, истинно поразительных русских характеров и типов конца XVII века, его же несколько отдельных, чудно выраженных фанатических староверских личностей в «Казни стрельцов», тщательно изученные и превосходно воспроизведенные «сибирские дикари» в картине «Ермак», тоже Сурикова (остальная часть картины, сам Ермак и его казаки, — очень слаба и неудовлетворительна); наконец «Гусляры», «Три витязя» Васнецова, даже его «Богатырь на распутье» (молодого времени художника) и его изумительные по народному духу и вместе по творческой фантазии декорации и костюмы для постановки оперы «Снегурочки» Римского-Корсакова на сцене у Саввы Ивановича Мамонтова — все это насто-

ящая русская, оригинальная, самостоятельная, ни откуда не заимствованная, историческая национальная живопись. Эти, покуда еще немногочисленные, но крупные и превосходные образчики заставляют ожидать в нашем будущем многих столько же важных и драгоценных продолжателей этого дела.

Они, впрочем, начинают уже и теперь появляться, но только, так сказать, с маленького конца и через маленькую дверь: это те театральные постановки, декорации и костюмы в национально-народном духе, которые, по примеру Виктора Васнецова и вслед за ним, стали сочинять для театра С. И. Мамонтова К. Коровин, Аполл. Васнецов, С. В. Малютин, Головин, М. А. Врубель — сочинения, мало ценимые и мало понятые толпой, но заключающие много художественности и значения на художественных весах. Появлявшиеся на всемирной парижской выставке 1900 года северные сибирские пейзажи Конст. Коровина имели, по сочинению, характер только декоративный, и если были бы исполняемы для сцены, конечно, не имели бы того сумрачного, скучного характера, который пор-

тил все впечатление и заставлял думать зрителя, что перед ним — неудовлетворительно исполненные в старых красках панорамы, снятые фотографией с натуры. Но нельзя не указать, как на нечто истинно превосходное, на орнаментацию Владимирского собора в Киеве, созданную с величайшей, чудесной фантазией и вкусом по византийским и древнерусским образцам самим Виктором Васнецовым. Это нечто, можно сказать, совершенно единственное в своем роде. Далеко нельзя того же сказать про религиозные картины в том же соборе как самого Васнецова, так и подражателя его Нестерова. Костюмная, хорошо изученная сторона дела представляет здесь единственную замечательную особенность. Архитектура, являющаяся здесь в фонах у В. М. Васнецова, далеко не вполне основательно, исторично строга.

Русско-волшебные сочинения Виктора Васнецова: «Иван-царевич с Еленой Прекрасной», «Ковер-самолет», «Три царевны подземного царства», «Сирины и Гамаюны», все это — неудачные выдумки и слабо написанные картины. «Аленушка» — плаксивая, урод-

ливая и сентиментальная фигура, вовсе несвойственная таланту Васнецова. Зато созданные им сцены «Каменного века» на стенах московского Исторического музея, как изображение из доисторической истории племен, обитавших в древней России, — произведение превосходное, истинно монументальное во всех частях и подробностях. Никто в России еще никогда не писал что-нибудь приближающееся к этому громадному ряду сцен и картин, плоду великой творческой фантазии и глубокого научного изучения седой древности.

Верещагин (Вас. Вас.) один из самых крупных и значительных русских художников. Он стоит совершенно особняком от всех других. Он, юношей, воспитывался в морском корпусе, чтобы быть моряком; 18 лет кончил классы первым и поступил в Петербургскую Академию художеств, но учился по-своему, не слушаясь учителей и делая то, что самому хотелось. Настоящее его ученье началось — на Кавказе, где он все время рисовал карандашом и акварелью с натуры. Туда он сделал целых два путешествия. Главным результатом

пребывания его на Кавказе должно считать его великолепные рисунки черным карандашом: «Духоборцы на молитве» и «Религиозная мусульманская процессия в Шуше». В интервалах кавказского путешествия Верещагин был два раза в Париже, учился в тамошней Академии и у знаменитых художников Жерома и Вида. Потом в 1867 году он уехал в Туркестан, 23-летним юношей, и тут он вырос в настоящего художника. Он был в Туркестане два раза: в 1867–1869 и в 1889–1891 годах.

Если следовать обыкновенным классным академическим делениям и судить только по виду, надо было бы сказать, что Верещагин сделался «баталистом». Но это было бы совершенно неверно. Он был и есть всю свою жизнь «художник-реалист», поклонник жизни и правды, не желающий знать ни школ, ни принятых правил, ни их предрассудков, ни условностей. Если ему случилось написать множество картин, где изображены массы военных, то все-таки это ничуть не доказывает, чтобы он был «баталистом». Он никогда не стоял за войну, никогда ею не упивался и не пользовался для «прославлений», как все «ба-

талисты», и никого не хотел, не мог и не умел возносить до небес. Напротив, ему очень часто приходилось говорить, рисовать карандашом и писать красками картины против войны и военных, в том числе и против своих отечественных дел и людей, так что многие ограниченные люди обвиняли его в измене отечеству и преданности врагам, даже среднеазиатам. Его картины у иных слыли даже просто «клеветой на русского солдата». Раздраженный и приведенный в отчаяние Верещагин сжег три из числа лучших своих картин: «Забытого», «Окружили — преследуют», «Вошли». Какой же он был, после всего этого, «баталист»? Таких еще нигде не бывало. Нет, он не был ни прославителем, ни величателем войны, самый горячий ее противник и ни на чьей стороне не желал стоять.

К среднеазиатской коллекции картин он потом прибавил еще другие. Одна была индийская, возникшая во время путешествия Верещагина в Индию; тут уже ровно ничего не было военного, никаких боев и сражений, а только содержала она путевые впечатления, картины природы, виды гор, долин, озер,

храмов, языческих монастырей и многих сотен разнообразнейшего типа и сословия жителей. Другая коллекция представила сцены из турецко-болгарской войны 1887 года, и там главную роль опять-таки играли не битвы и сражения, а только то, что происходит на войнах до сражения и после сражения, но всегда пропускается мимо глаз и ушей цеховыми баталистами — все ужасы и несчастья, тяготящие обе стороны. Наконец, еще позже, он написал ряд картин из времени нашествия на Россию Наполеона I с 12-ю языками. Эта последняя коллекция была слабее двух предыдущих, но все-таки заключала в себе, в числе нескольких других недурных картин, каковы «Наполеон на Воробьевых горах», «Успенский собор», внутри которого «Наполеон сидит на кресле и читает депеши», большую картину «Бегство Наполеона с войском из России обратно домой», которая есть такая верная и талантливая сцена тогдашней исторической жизни, какой не произвела до сих пор ничья кисть в целом европейском художественном мире.

Картины Верещагина из всех трех коллек-

ций перебывали во множестве столиц и главных городов Европы и Северной Америки, были рассматриваемы с восторгом и удивлением многими сотнями тысяч, быть может, миллионами зрителей всех стран и не переставали казаться, везде и всем, созданиями, совершенно выходящими из ряду вон. Но только немногие имели возможность видеть картинку его молодости: «Опиумоеды», так как она никогда не могла покидать Петербурга и дворца, в котором находилась, а между тем это было капитальнейшее, оригинальнейшее и характернейшее создание из всего того, что Верещагин создал во всю свою жизнь.

Во время последней своей поездки в Японию Верещагин написал несколько превосходных картин, изображающих с изумительным совершенством рельефа и красотою красок японскую природу, храмы и здания, снаружи и внутри. Но эти картины писаны в 1903 году и потому выходят из рамок настоящего обзора.

Пейзажей написано русскою школою XIX века так много и притом здесь так много отличного, что одно перечисление замечательнейшего заняло бы слишком большое место в настоящем «очерке». Я принужден ограничиться только указанием, что у русского пейзажа было три главных периода.

Первый период был классический, относившийся к первым трем десятилетиям XIX века, где важнейшую роль играют виды Италии, Греции, Турции, Палестины и Востока и лишь в очень умеренном количестве виды России: тогда еще не осмеливались признавать великого интереса за родными местностями, нужны были все только «классические» красоты Востока и Запада, признанные такими и указанные всеми путеводителями. Главные предствители этого периода — наполовину обътальянившийся, наполовину обнидерландившийся и все-таки темный, мрачный и как-то неинтересный Сильвестр Щедрин и несравненно ниже его стоящие Алексеев, рисовальщик и гравер Галактионов, живо-

писцы Воробьев, братья Чернецовы.

Второй период, середины XIX века, начинается с юноши Лебедева, скончавшегося в очень молодых годах в Италии, но не обращавшегося уже к классическим образцам и жадно вдыхавшего в себя живую природу Италии. Он не знал вовсе еще ни англичан Крома, Констэбля и Тернера, ни французских барбизонцев. Его немногочисленные картинки, сочные и пышащие роскошным, сильным, восхищающим здоровьем, полны солнца и озаренной им богатой растительности (виды рощ Альбано и Гиджи). За Лебедевым двинулась, впрочем ничуть не подражая ему, а может быть и не зная его, а только под влиянием нового духа времени, — целая толпа русских пейзажистов. Из этих последних одни все-таки шли в науку то к даровитому великому мастеру, технику Андрею Ахенбаху (особенно Боголюбов с его учениками и подражателями), другие к тощему, бедному, сухому и ограниченному швейцарцу Каламу, впрочем, везде всем нравившемуся, а у нас в особенности — Брюллову, тогдашнему запевале и вождю русского искусства.

Маринист Айвазовский по рождению и натуре своей был художник совершенно исключительный, оригинальный, живо чувствовавший и самостоятельно передававший, быть может, как никто в Европе, воду с ее необычайными красотами, бури с их затишьями, море с его обольстительными световыми эффектами, но он жестоко злоупотреблял свою легкость, свободу и мастерство работы и спустя немного лет стал впадать в печальную рутину и повторение самого себя, так что потерял, наконец, всякий кредит и доверие прежних своих фанатических поклонников. Шишкин, сначала ученик мюнхенской пейзажной школы, взял себе в удел, по возвращении на родину, русский лес, с любовью изучил его и много раз передавал, в бесчисленных картинах и этюдах, с великим мастерством и живописностью; только в этих картинах поэзии не присутствовало, так что сам зритель не мог отдать себе отчета, отчего он остается холоден и нетронут душевно, тогда как, казалось бы, все в этих картинах есть, и наблюдательность, и интерес, и уменье, и прекрасный чудный облик природы. Но чего у Шишкина

нехватало в его масляных картинах, то с избытком существовало в его рисунках пером: они были свежи, дышали жизнью и чувством природы. В течение этого периода русского пейзажа рано умер еще другой, кроме Лебедева, талантливый пейзажист Васильев, 23 лет, в Ялте. Лебедев много обещал, Васильев, быть может, еще больше, но оба далеко не довершили того, что, кажется, могли бы выполнить великолепно. Куинджи поразил весь русский художественный мир картинами с чудными эффектами солнечного и лунного освещения («Забытая усадьба», «Березовый лес», «Ночь на Украине», «Ночь на Днепре»). Хорошими пейзажистами этого периода были также Волков, Беггров, барон М. К. Клодт, Ендогуров, Святославский, Поленов, написавший на Востоке громадную массу интереснейших и талантливейших видов. Саврасов всех поразил в 1871 году своею весенней, необычайно свежей и прелестной картинкой: «Грачи прилетели».

Третий период нашего пейзажа заключает в себе новейших наших пейзажистов. Сюда принадлежат петербургские художники, быв-

шие ученики Куинджи: Рерих, взявший себе задачей древнерусский исторический пейзаж с древнерусскими действующими лицами и имевший уже значительный успех со своей «древней деревней»; Рущиц, Пурвит, Рылов, Досекин; а также московский — Аполлинарий Васнецов (с прекрасными и талантливыми восстановлениями древней Москвы XVII века), Остроухов, Переплетчиков. Но главнейшими представителями периода были: Дубовской, первый показавший у нас талант в писании снега и снеговых впечатлений под лучами зимнего яркого солнца («Зима», 1884–1891), но кроме того написавший много прекрасных поэтических зимних пейзажей, и Левитан, автор целого ряда великолепных русских пейзажей, необыкновенно поэтических, но почти всегда очень меланхоличных: «Осенний день в Сокольниках» (1879), «На Волге», «Сумерки» (несколько раз), «Серый день», «Последние лучи солнца» (несколько раз), «Лунная ночь», «После дождя» (1889), «Вечер» (1889), «У омута» (1892), «Озеро», «Тихая обитель», «Бурный день», «Весна», «Осень», «Зима», «Солнечный день», «Осен-

ний сумрачный день», «Серый день» (несколько раз), «Дождь», «Буря» (несколько раз), «Поздние сумерки» и несколько других.

58

Почти все сколько-нибудь замечательные польские художники учатся, а потом и остаются в Мюнхене или Вене, вообще в Западной Европе: Геримский, Брандт, Ковальский, Гротгер прямо принадлежат, можно сказать, германской школе; другие, хотя и живут на родине, но ничего особенно замечательного не дали (например, исторический живописец Герсон). Но есть среди польских художников живописец, который и жил постоянно в своем отечестве, Кракове, и занят был всю свою жизнь сюжетами только специально польскими, — это Матейко. Он был одной из крупнейших величин художественной Европы XIX века. Он написал в свои средние годы ряд великолепных картин из истории своей родины и притом на сюжеты, все из числа самых главных и решительных в этой истории. Его картина «Скарга, проповедующий перед двором польского короля и обли-

чающий их всех» произвела впервые большую сенсацию в Европе, на парижской выставке 1865 года, и сразу утвердила большую художественную репутацию Матейко. На всемирной парижской выставке 1867 года Матейко уже был желанным, всеми уважаемым гостем, несмотря на многие недостатки своих картин, мелодраматичность и неприятную черноту колорита. Все это прощалось за силу выражения и чувства у главных действующих лиц в картине «Варшавский сейм 1773 года», с трагической самоотверженной смертью знаменитого патриота Рейтана. За этим следовала другая, очень прославленная картина: «Иезуит Поссевин уговаривает зверообразного Стефана Батория выслушать русских послов, просящих мира». Русское духовенство — коленопреклоненное и молящее о мире. Это духовенство изображено изумительно верно и правдиво, что редкость, особливо для человека не русского. Наконец, превосходна была и его «Люблинская уния», хотя сам Сигизмунд-Август, главное действующее лицо, оказывался здесь слабее всех прочих присутствующих, в том числе польских дам и поль-

ских мужиков, представленных очень правдиво и интересно.

Финляндская школа живописи не имеет еще покуда своего особого, самостоятельно обозначившегося характера. Лучший ее представитель, Эдельфельт, есть не что иное, как совершенно офранцузившийся художник, талантливый и мастерской, но не представляющий ничего своего, даром, что он иногда берет и сюжеты финские. Его «Проповедь финского пастора на берегу озера» прекрасна по сюжету, но писана чисто по-французски, быть может, в стиле Бастьен-Лепажа. Прекрасны также его «Прачки» (1893), «Похороны ребенка», «Финские рыбаки» и разные другие полуфранцузские картины, зато его «Явление Христа Магдалине» (1890), изображенное посредством двух личностей, в виде банальных «финна и финки», возбуждает очень неприятные чувства. Галлен — художник талантливый по натуре и доказавший это не раз в своих картинах и особенно в этюдах, например, «Финский мальчик, трубящий в рог у леса, на полянке, близ озера» и многих других. Но он предан декадентству с таким фанатизмом и

аппетитом совершенно испорченного вкуса, что все его картины, иллюстрирующие финские народные поэмы, легенды и сказки, кажутся произведениями больного вырвавшегося из сумасшедшего дома. Таковы, например, его ужасные по безобразию «Мать Лемминкейнена», «Защита Сампо», «Портрет матери» и т. д. Таковы также картины его товарища и, повидимому, единомышленника, Бломстедта, например: «Эпизод из Калевалы» (среди странного какого-то гористого ландшафта нагой мальчик-герой, весь исковеркавшись, всаживает нож, в дерево). Глядя на подобные дикие безобразия, можно, кажется, подумать, что декадентство нигде так не приходится по вкусу художников, как Финляндии, точно столько же, как Бельгии. Отчего происходит такой странный факт, разгадать трудно.

В заключение надо указать на то, что у нас уже есть женщины-художницы, и иные очень замечательные. В начале 70-х годов стала издавать свои «силуэты» г-жа Е. М. Бем, в начале 80-х стала писать свои пейзажи г-жа Лагода-Шишкина, в середине тех же 80-х годов принялась за иллюстрирование народных русских картинок Е. Д. Поленова. Все три были талантливы, но в совершенно разных родах, и всякая шла своею особенною и самостоятельною дорогой.

Г-жа Бем взяла на свою долю русский детский мир и назначила себе темой маленьких индивидуумов из всех разнообразнейших классов и сословий общества, от низших крестьянских, простых, но милых и интересных, и до высших по социальному и семейному положению, барских, аристократических, — во множестве, то поэтических, то обыденных и оригинальных сцен жизни, где выражается их душа, чувства, мысли, характеры, капризы, причуды, грация, шалости, милые затеи. Едва ли не самым значительным, талантли-

вым, остроумным и оригинальным изданием можно признать ее «маленьких великих людей», в ее книге 1875 года: «Силуэты из жизни детей». Вначале г-жа Бем рисовала свои сценки в виде силуэтов; впоследствии она оставила этот способ представления, находя его бедным и неполным, и принялась за акварель, в рисовании которой она проявила много таланта. Лишь иногда, в виде исключения, можно было бы упрекнуть даровитую авторшу в некоторой излишней «сладости» и «нежности» представления.

Г-жа Лагода-Шишкина, еще будучи ученицей знаменитого пейзажиста Шишкина, высказала большое и грациозное дарование; ее картины «Этюд леса» (1880) и «Тропинка» (1881) обещали в ней замечательную пейзажистку, но, к несчастью, она скончалась в молодых годах, успев написать немного, но прекрасных, очень живописных видов русской природы.

Г-жа Поленова высказала талант истинно мужеский и мужественный. Она долго изучала склад и быт русского народа во время житья своего в отцовском вологодском поместье,

а потом во время многочисленных поездок по России; она много видела, читала, еще больше зарисовывала повсюду. С особливой любовью изучала и зарисовывала она всяческие русские предметы, резные из дерева, покрытые резными же орнаментами, как наиболее русские, древние и наиболее выражающие художественный дух, склад и вкус нашего народа; впоследствии это познание деревянной русской древней резьбы с орнаментами сделалось одной из главных основ ее собственного творчества. Вообще через эти прилежные серьезные работы ее творческая фантазия и знание укрепились и расцвели в такой степени, что никто еще до сих пор не иллюстрировал с такою, как она, верностью, знанием и мастерством русский народный сказочный мир, со всею прелестью и характерностью народной русской архитектуры, костюма, бытовой обстановки и пейзажа. Первая (и единственная, к несчастью) тетрадь ее сказок вышла в 1889 году под названием «Война грибов»; целый ряд иллюстраций к другим сказкам был сочинен и нарисован ею, но не нашлось издателей, и эти прелестные иллю-

страции остаются до сих пор не напечатанными и не выпущенными в свет. Сверх того, Е. Д. Поленова сочинила большую массу всяческой русской мебели и утвари в разнообразнейшей, живописнейшей и талантливейшей древней русской форме, и все эти ее создания были выполнены в народной русской столярной художественной мастерской, учрежденной ею вместе с Е. Гр. Мамонтовой, ее приятельницей и владелицей села Абрамцева, близ Москвы. К великому несчастью, в последние годы своей жизни Е. Д. Поленова страдала тяжкими болезнями, расстроившими ея мощный дух и светлое понятие и мало-помалу склонившими ее вкусы в сторону странного и несообразного декадентства.

Кроме этих трех главных представительниц, у нас являлось, во второй половине XIX века, еще несколько других женщин-художниц, по преимуществу учениц Крамского и школы Общества поощрения художеств: г-жи Михальцева, Гаугер, Врангель, Кочетова и др., а также отдельная от этой группы г-жа Версилова-Нерчинская. Но их было до сих пор немного, и они были достоинства далеко не

первоклассного. Однакоже нельзя сомневаться в том, что нынешнее новое женское движение, основанное на воспитании, равняющемся мужскому, на получении широких, против прежнего, социальных прав, на повышении общего духа и серьезности русских женщин, создаст новый тип более возвышенной и полной русской женщины и даст богатые всходы также и в художественной сфере.

60

Что касается русских декадентов, то они представляют собою еще более удивительный факт, чем декаденты прочих европейских стран, в том числе даже и наши финляндские декаденты. Они ретиво преданы своему безумному и нелепому делу, готовы карабкаться ради него на стену и претерпевать за него какие угодно невзгоды со стороны здравого смысла, даже принять мученический венец, но все это только совершенно платонически, с чужого голоса, только из подражания. Сами же они не совершили ровно ничего декадентского, не взяли ни единой своей собственной ноты. Все у них чужое,

все — плачевное подражание. Иностранные декаденты все-таки что-нибудь да делают, русские — ровно ничего и только все разговаривают, пишут, спорят, но сами они — ни с места. Где результаты их деятельности? Нет русских декадентских картин, да и только. Если бы г. Врубель не написал своего изумительного панно «Утро», от которого весь Петербург в один голос так и ахнул в 1898 году, если бы он не написал своего безобразного триптиха «Суд Париса», в 1899 году, да еще своих уродливых «Демона» и «Пана», если бы г. Малявин не написал в 1899 году своих ужасных красных баб, а в 1900 году свой не менее ужасный и даже вовсе невероятный портрет Репина, то нечего даже было бы и показать из «картин» русских декадентов — их нет. Каракули, раскаряки и смехотворные боскеты г. Сомова в счет не могут же итти! Это лишь невинные детские шалости. Все декадентство наших декадентов состоит только из декадентских разговоров про европейских декадентов. Когда те окончательно смолкнут и стушуются, наши жалкие обезьяны, конечно, тоже тотчас подожмут хвосты и замолчат на-

веки.

МУЗЫКА

61

Я высказал, в самом начале настоящего обзора, мое убеждение, что архитектура и музыка — те два искусства, которые сильнее, богаче и шире всех остальных расцвели в течение XIX столетия. Здесь я прибавлю то, что мне также кажется несомненным — это, что музыка превзошла даже и архитектуру силой и шириной полета и могучестью достигнутых средств. Мне кажется, одна современница их, поэзия и литература, может с нею равняться для нынешнего человека по необходимости, по силе влияния и по способности удовлетворять глубочайшие потребности его духа, — без всякого сравнения более, чем это когда-нибудь бывало на свете.

Первая четверть XIX века наполнена деятельностью и творениями того музыканта, какого не являлось в мире с тех пор, как существует музыка. И этот необыкновенный человек наложил печать своей личности и своего

мощного, необычайного почина на музыку всего последующего столетия. А почему это так произошло? Потому что Бетховен был не только великий музыкант, великий специалист и мастер по своему делу, по музыкальным средствам и способам, а потому, что он был великий дух и музыка служила ему, по чудному выражению другого гениального человека нашего века, Льва Толстого, только «средством общения с другими людьми», средством выражения того, что наполняло его душу. Бетховен был по рождению к по могучему самовоспитанию человек XVIII века, был всею натурою своею — идеалист, пантеист, хотя родился и всю жизнь остался католиком. Как всех истинно великих людей XVIII века, его наполняла постоянно мысль о значении мира, человеческой жизни и истории. Его душу постоянно наполняло ненасытное, никогда не прерывающееся мечтание о том, что есть и что должно бы быть. Он редко высказывал свои думы, но все-таки высказал людям около себя, что начало 5-й симфонии — это выражение того, «как судьба стучится в жизнь человеческую», что один

струнный квартет его выражает чувство: «Должно ли это быть? — Да, это должно быть»; наконец, он часто говорил также окружающим, что «музыка должна высекать из души мужской (как огниво из кремня) огонь, чувствительность же годна только для баб». В своей идеальности он однажды вообразил, в начале века, что Наполеон — разрушитель деспотизма на земле и великодушный водворитель свободы и счастья, но когда увидал потом, как ошибся, он грустно написал величественный и трагический похоронный марш на погребение бывшего великого человека — он погребал тут свои погибшие надежды и иллюзии. А потом, что такое величайшее его создание, самое колоссальное из всех, его 9-я симфония? Картина истории мира, с изображением «народа», с его жизнью, сутолокой, брожением, энергией деятельности и работы, с его беспокойством, толкотней, войной, геройством, пляской, но также с райскими, загробными упованиями, — все это кончается «одой к свободе»: теперь давно уже доказано, что и Шиллер, и Бетховен разумели в своем создании — «Lied an die Freiheit», а не «Lied an

die Freude». Вот какие были у Бетховена в продолжение всей его жизни задачи для созданий. Что могла составлять для него только одна музыка сама по себе, ее формы, ее красоты, даже ее величайшие совершенства? Этого всего ему было еще мало, ему надо было высказывать свои думы, мечты, треволнения своего великого духа, взгляды на прежнее, устремления к светлым солнечным лучам впереди. Когда же что-либо подобное предназначалось для созданий музыки, когда кто-нибудь давал ей такую великую роль в судьбах человечества? Бетховен совершенно изменил значение музыки, он возносил ее на такую высоту, на которой она еще никогда не бывала, и до корня разрушал то прежнее понятие, тот ограниченный предрассудок, что «музыка создана для музыки» (искусство для искусства) и что ничего другого от нее требовать не надо. Игра и звуки формы, хотя бы полные красоты, таланта, даже гения, отодвигались в сторону, как праздная и бесцельная забава и каприз. Музыка становилась великим и серьезным делом в жизни человека, она выходила из пеленок и свивальников, ко-

торыми долго была связана, возвращалась к цели и назначению народной песни, к лучшим страницам великого Баха, иногда провидца, еще 200 лет тому назад, тайн и глубин человеческой душевной жизни, к лучшим, истиннейшим страницам моцартовского колоссального «Реквиема», стоящего на границе реальной человеческой жизни и бросающего отчаянный беспокойный взгляд в какую-то другую, будущую жизнь. Бетховен уже обладал всей мощью и художественными средствами всех великих музыкантов прежнего времени, в том числе и этих двух, но прибавлял к ним новое настроение, новые цели и новый свой материал, новые формы. Бетховен создал новый оркестр, в сто раз богаче, сильнее, гармоничнее и разностороннее прежних, создал одну великую новую инструментальную форму — «скерцо», куда вложил новые музыкальные элементы XIX века, юмор, порыв, страстность, беспокойство и неожиданные стремления, и в эту новую форму вошли бесчисленные, иногда наилучшие, талантливейшие музыкальные произведения новой Европы. Но все-таки не в инструмен-

товке оркестра и не в создании «скерцо» лежит главная великость и недосягаемость Бетховена: великость его — в жизни и движениях его великого духа. Он потом, в таинственные минуты создавательства, облекал их в формы музыкального искусства.

Бетховен — первый починатель программной музыки. Он возвел ее на высокую степень выразительности, совершенства и красоты и передал ее в руки новому европейскому поколению, своим наследникам и продолжателям. Весь XIX музыкальный мир и век живет — Бетховеном и рассучивает его громадный клубок. Вначале его туго и тупо понимало большинство, а особливо цеховые музыканты и критики. Как всегда бывает с великими и глубокими начинателями, его обвиняли в отступничестве от хороших добрых преданий и законов и, особенно, в невежестве и необразованности. Позже, привыкли понемногу ко второй его манере, уже вполне самостоятельной и бетховенской, великой, грандиозной, глубокой и великански-могучей. Сюда принадлежали в особенности его 3-я, «героическая» симфония, прекрасная, но много

уступающая ей 4-я, рисующая явления из душевной, личной жизни отдельного человека, 5-я — с великими, широкими, громадно-народными ликованиями в финале, после мрачной и трагичной первой части симфонии, 6-я — «пасторальная» (идеальная, милая и счастливая идиллия), 7-я и 8-я — чисто народные и наполовину военные, картины того, чем была наполнена Европа; разумовские квартеты его, F-moll'ный квартет, огненное превосходное трио B-dur с прелестным adagio; наконец, несколько великолепных сонат, тоже программных, как симфонии (F-moll'ная — говорят, на тему «Бури» Шекспира и C-dur с программой, но до сих пор никем не определенной). Опера «Фиделио», принадлежащая этому же времени, мало могла удаться, потому что Бетховен, великий инструментальный симфонист и лирик-идеалист, не имел никакой способности к выражению реальной жизни. Лучшие даже сравнительно места этой оперы (дуэт, финал) вышли ораторны и формальны, хотя заключают много красоты. Напротив, увертюра к этой опере гениальна, как все симфоническое у Бетховена: она у него

программная картина. Ко всем этим чудесам искусства Европа мало-помалу привыкла, но зато тем решительнее стала отмахиваться и открещиваться от созданий третьего и последнего периода бетховенского творчества, созданий именно самых великих и глубоких изо всего созданного в мире по части музыки. Это были 9-я симфония, многие части 2-й мессы и последние квартеты. Тут начинались формы еще более необыкновенные, раздалась неслыханная речь душевной мистики и глубины и вместе началось вдохновенное паренье орла над высочайшими вершинами духа и чувства человеческого. Но это было уже что-то окончательно оскорбительное и ужасное для массы, и она прозвала Бетховена полусумасшедшим, угрюмым от несчастья и внутреннего грызения глухарем. С тем Бетховен и умер, отвергнутый и непонятый. Но его последние эти творенья воздвигались для новой Европы великими скрижалями музыкального творчества и заветом для новой, светлой, лучезарной будущности искусства.

Страшное пробуждается негодование, когда станешь вспоминать, как что было и что

происходило вокруг Бетховена в последние годы его жизни. Все люди, все музыканты не только в Вене, но и во всей остальной Европе, все те, кто даже и знал музыку Бетховена, все убежали от него, словно с радостью и весельем, как от тяжелой и скучной обузы, — к итальянцам. В 20-х годах стояло на дворе время Реставрации. После наполеоновских ужасов, мрака и тревог все торопились дать нервам отдохнуть, спешили побаловать, пожуировать, налегке повеселиться. И эту задачу превосходно исполнила новая итальянская опера со своею легковесною беззаботливостью, южной веселостью и увлечением. Теперь уже было не время для тяжелой и педантской оперы Мегюля (понапрасну учившегося у Глюка) или для ее товарки — куплетной, шансонеточной оперы Буальдье, для академичной усыпительно-правильной оперы Керубини или для надутой риторики Спонтини, все это уже только надоедало и утомляло. Надо было что-нибудь полегче, поцветочнее и — побанальнее. Итальянцы со своими операми, писавшимися дюжинами, в несколько недель и часов, приходились публике как

перчатка по руке, — и Бетховен был отставлен, брошен в тень. «До того ль, голубчик, было, — говорила Стрекоза: — в мягких муравах у нас песни, резвость каждый час, так что голову вскружило». Правда, среди множества дюжинных композиторов бывали тут тоже такие, у которых блестели зернышки талантливости, южной жизни, истинной веселости, — как, например, в «Севильском цирюльнике» Россини (сам Бетховен в своем добродушии это провозглашал), но у публики разбора не было, и для нее было дорого все итальянское, хорошее и правдивое, но также и все негодное, бездарное. Какой недостойный, какой печальный ход жизни!

Но покуда несся по Европе этот шумный, безумный, пустейший итальянский карнавал с руладами вместо летающих confetti, в тиши Германии нарождалась новая музыка, в самом деле снова художественная, продолжительница Бетховена: музыка национальная. Вебер сочинял «Фрейшюца» и ставил его в Берлине. До тех пор ни оперы, ни вообще музыки с национальным направлением и настроением еще не бывало на свете. И она бы-

ла принята с восторгом Европой, пробуждавшейся от сна и начинавшей нуждаться в национальности. Народный колорит местности и людей, замена прежних героев и принцев — простыми крестьянами, прежней напыщенности и лжевеликости чувств — национальными и домашними интересами, выражение народных верований в волшебное и сверхъестественное, несравненная, чудно живописная и поэтическая сцена Волчьей Долины, одна из небывалых еще до тех пор в опере картин, глубокая, простая и сердечная задушевность чувства, — все это изменяло облик оперного мира и ставило этот мир на новые дороги правды и искренности. После громадного успеха «Фрейшюца» и неуспеха «Эврианты» (ставшей, впрочем, неожиданным прототипом позже для иных опер Вагнера), Вебер сочинил еще одну необыкновенно замечательную оперу, «Оберон». Здесь, правда, многое было слабее и менее значительно в сравнении с «Фрейшюцом», но здесь выступили с небывалой до тех пор новизною, яркостью и очаровательностью волшебный мир эльфов и реальный мир пестрого, живописно-

го Востока. Оркестр Вебера, новый и своеобразный уже и во «Фрейшюце», подвинувшийся уже и там далее вперед против могучего бетховенского оркестра и открывший новые тонкие краски и пленительные сочетания, явился теперь в «Обероне» с новыми завоеваниями и красотами для выражения прелестей сказочного мира и крошечных фантастических существ.

Но, кроме высокого оперного своего творчества, Вебер проявил крупное творчество и в своих сочинениях для фортепиано. Он остался и здесь, как в опере, глубоко национальным германцем и расширил область и средства фортепиано, даже в сравнении с великим, несравненным своим предшественником Бетховеном. Конечно, у него не было той глубины духа, который наполняет лучшие фортепианные создания Бетховена (сонаты Cis-moll, F-moll, C-dur и всю массу сонат, принадлежащих последним годам его жизни), но многие из фортепианных сочинений Вебера отличаются тем самым элементом драматизма, чувства и красоты, который присутствует и в его операх. Вебер дал своему фортепиан-

ному изложению те новые формы, которые были ему необходимы для его задач, еще более и чаще «программных», чем у Бетховена. Эти задачи у него уже не идеальные, а чисто реальные, и принадлежат к сфере окружавшей Вебера современной жизни. Его «Conzertstück» изображает сцену прощания жены с уезжающим на войну мужем или невесты с женихом, торжество счастливой войны, возвращение мужа (или жениха) домой, радость встречи — все вместе pendant к бетховенской сонате «Les adieux, l'absence et le retour», только с прибавлением мотива «войны» вместо мирного и спокойного путешествия эрцгерцога Рудольфа австрийского; pendant, но в формах более широких и с выражением несравненно более драматичным и страстным. «Aufforderung zum Tanz» изображает блестящую бальную залу, встречу двух влюбленных, их поэтическую, полную изящного чувства беседу; потом начинается проникнутый влюбленным их оживлением танец.

Другой великий германский музыкант XIX века, живший и творивший в одно время с

Вебером — Франц Шуберт. Он умер в молодых еще годах, всего 31 года, но его создания так талантливы, своеобразны и многочисленны и имели такое громадное влияние на все поколение последующих музыкантов, как это лишь редко встречается в истории музыки. Его сначала оценили и любили мало, так что разные музыкальные издатели долго отказывались издавать его сочинения, да даже и теперь далеко не все они напечатаны. Самые великие его создания стали известны много лет после его смерти. Все это сделало то, что его признавали, главным образом, сочинителем романсов («Lieder»). Еще и теперь в книгах, лексиконах, биографиях и критиках говорят раньше всего об этих «Lieder'ах», его самого называют «Liedercompo-nist'ом» по преимуществу и лишь в лучшем разе упоминают о том, что у него было «также» сочинено много прекрасных инструментальных вещей. Но это — великая ошибка и заблуждение. Пора было бы понять, что творчество Шуберта состояло, главным образом, в создании произведений инструментальных, но что у него было при этом, «также», много превосходных сочи-

нений вокальных, «Lieder'ов». Франц Шуберт сочинил «Lieder'ов» (романсов) свыше 400, в том числе на тексты одного только Гете около 100 нумеров. В этой массе есть, конечно, несколько созданий самого высокого достоинства, таковы, например, «Erlkönig», «Doppelgänger», «König im Thule», «Gretchen am Spirmrade», «Morgenständchen» (по Шекспиру) «Ave Maria», «AmMeer», «Atlas», «Aufenthalt», «Wanderer», «Forelle», многое в «Winterreise» и др. «Erlkönig», баллада в средневековом волшебном складе, заключает, правда, один бросающийся в глаза недостаток: «Лесной царь» представлен у композитора каким-то сладкогласным, медовым, милым, ласкающимся старичком вместо того лесного страшилища, которое должно до смерти пугать, оледенять ужасом маленького ребенка, — но в балладе прозвучал такой чудный талант 18-летнего Шуберта, нарисовался с такою картинностью изумительный ландшафт леса, и на этом чудном фоне скачка коня, трепет ребенка, наконец, смерть его, что невольно забываются недостатки и остается в воображении одно впечатление великого дарования;

«Doppelgänger» — трагическая картина человека, пораженного потерей дорогого существа и мистически видящего себя вдвойне — подобных поразительных картин не создавало еще германское музыкальное искусство до Шуберта: он являлся тут бесконечно новым и самостоятельным. Даже слабые его «Lieder» (которых немало) всегда проявляют присутствие значительного, самобытного дарования. Лист так был пленен Шубертом, что в юношеских годах называл его «самым поэтическим композитором в мире». И все-таки было бы несправедливо находить главное значение Шуберта в сочинении его «Lieder'ов». Его инструментальные создания содержат несравненно более таланта, а иные — гения. После Шуберта романс получил такое огромное развитие у Шумана, у Мендельсона, у Листа, у Роб. Франца, позже — у Грига и у русской новой музыкальной школы, в продолжение последнего 40-летия, что Шуберт иногда достигнут, а иногда даже и превзойден. Другую роль играют его инструментальные сочинения.

Высшие и совершеннейшие между инстру-

ментальными созданиями Шуберта полны таланта, до сих пор никем не превзойденного, так что с ними могут соперничать лишь величайшие создания самого Бетховена. По части инструментальной музыки Шубертом сочинено очень много: целая масса пьес для фортепиано, сонаты, вариации, живые энергические марши (в четыре руки), мелкие пьесы «Moments musicaux» (имевшие огромное влияние на Шумана и др.), несколько капитальнейших струнных трио, квартетов и квинтетов, несколько симфоний молодого времени, недоконченная чудесная симфония H-moll, зрелого времени, но выше всего — его большая симфония C-dur, сочиненная Шубертом за немного месяцев до смерти и в продолжение одиннадцати лет никому в Европе не известная. Венское музыкальное общество, которому Шуберт послал ее в 1828 году, отказалось исполнить ее, найдя, что она «слишком трудна и слишком длинна». Только в 1839 году Шуман, живя в Вене, нашел ее в архиве общества, пришел в восторг от великих ее достоинств и научил Мендельсона исполнить ее в лейпцигских концертах. Только с

этих пор она стала известна музыкальному миру. Одиннадцать лет в неизвестности! А она была истинно гениальна по вдохновению, по силе, по порыву, по красоте, по выражению «народности» и «народной массы» в первых трех частях и «войны» в финале. Настроение ее и содержание близко совпадают с содержанием 7-й и 8-й симфоний Бетховена: такова была тогдашняя эпоха и таковы события тревожной жизни, наполнявшей лучших людей и художников первой четверти XIX века. Даже наиревностнейшие поклонники Франца Шуберта решаются только скромно и осторожно заметить, что большая симфония его — «значительнейшее сочинение со времен Гайдна, Моцарта и Бетховена». Но нынче, — кто понимает, должен сказать, что за исключением одной только 9-й симфонии Бетховена, представляющей собою в музыке вышину из вышин и глубину из глубин, симфония Шуберта по силе творчества и вдохновения никак не ниже ни одной из великих симфоний самого Бетховена, — не ниже не только его 7-й и 8-й, но также 3-й «героической» и 5-й «патетической» симфоний. Эта С-

dur'ная симфония, конечно, есть и навеки будет одним из высших музыкальных созданий в мире.

62

Покуда в Германии совершались все эти великие дела и появлялись первоклассные высокие музыкальные созидатели, во Франции также происходили замечательные музыкальные события и появлялись значительные композиторы, правда, далеко не такого объема и значения, как германские, но все-таки имевшие большой вес и долженствовавшие иметь очень большое влияние на дальнейшую жизнь и расцвет музыки в Европе.

В конце 20-х годов XIX века Париж сделался центром, где в очень короткое время развилось и укрепилось создание новой европейской оперы. Как указано уже выше, новая опера народилась в Германии в лице «Фрейшюца» Вебера; но в этой стране она не получила вначале дальнейшего, большого развития. У Вебера были только подражатели, вовсе не имевшие его таланта и потому не выразившие ничего нового. Во Франции, напро-

тив, нашлись истинные его продолжатели. И сначала дело пошло в пределах «французской комической оперы». Буальдье и Обер, в 20-х годах столетия, были наследниками и последователями французских авторов конца XVIII и начала XIX века, писавших для театра что-то среднее между водевилями с куплетами и опереткой. Но и Буальдье, и Обер не удовольствовались уже только старыми французскими образцами и их итальянскими учителями и оригиналами: Чимарозой, Паэзиелло со множеством других. Они брали себе теперь в образцы и в учители — немецких композиторов, всего более Вебера, и повели дело дальше. Обер, композитор, впрочем, посредственный, оставил в стороне свой прежний род оперного сочинения, наполовину еще романсный (несколько десятков опер), и, укрепленный ученьем на немцах, написал вдруг в 1828 году оперу «Фенеллу», которая произвела настоящий переворот в оперном творчестве, заполонила всю музыкальную Европу и настроила ее на новый лад. Теперь эта опера не имеет почти уже вовсе прежнего своего значения и мало может интересовать современ-

ного человека, так как ее музыкальные формы слишком еще мелки и состоят часто из жидких романсов и куплетов, но при своем появлении она производила впечатление громадное и своим итальянским пейзажем в фоне всей оперы, своим изображением определенной, ярко обрисованной национальности, и появлением впервые массы народной в виде живой, самостоятельной, действующей личности вместо прежнего своего значения только хора, технически-музыкального, безличного и ничтожного, в надутых или сухих «лжеисторических» или «лжебытовых» операх Мегюля, Спонтини, Керубини и других. Появление «народа» на сцене, с его чувствами, ожиданиями, надеждами и интересами, соответствовало общему настроению Европы того времени, не только политическому, но и умственному вообще, и потому являлось дорогою, неоцененною новостью. Намерение вместо прежних идеально-отвлеченных, идеально-неопределенных и малосодержательных условных театральных контуров (даже иногда у Моцарта) вырисовывать, по примеру Вебера, действительно жизненную, реальную

физиономию людей, их характеры и личность, стремление давать «сцены» действующих лиц вместо сочинения для них только романсов, арий, дуэтов и проч., - являлось также чудною новинкою в опере. Все это встречено было с живой радостью и признательностью, несмотря на то, что исполнение таких прекрасных намерений не всегда осуществлялось с требующимся для того большим и развитым талантом. Талант Обера был настолько не велик и не силен, что после «Фенеллы» он уже не в состоянии был сочинить что-либо ей равное или высшее, и следующие оперы его были все уже слабее или прямо мало удачны («Фра-Диаволо», «Черное домино», «Королевские бриллианты»), хотя и представляли иногда, в разных отдельных частях своих, подробности довольно замечательные. Так, например, иные характернейшие части во «Фра-Диаволо» послужили до некоторой степени образцами для самого Мейербера.

Но тотчас, в самом начале, у Обера нашлись подражатели. Первым был — Россини. В 1829 году он поставил на парижской сцене «Вильгельма Телля» и, притворившись с ита-

льянской ловкостью и подражательностью искренним поклонником нового французского рода, заслужил великие лавры своей эклектической мозаикой из чего-то итальянского, попрежнему сахарно-мелодического и безличного, чего-то будто бы страстного и риторического по-французски, и чего-то будто бы немецкого — пейзажа, слегка перенятого от «Бетховена (6-я симфония) и Вебера. Но этот маскарад, заискивавший благоволения парижской публики, не только не принес вреда делу, но еще помогал его дальнейшему ходу. Новая европейская публика училась отвыкать понемножку от недавних опер с руладами и трелями и искать в опере чего-нибудь получше, подельнее и похудожественнее.

Нашлись вскоре потом и другие подражатели: Герольд, Галеви, тоже с дарованиями небольшими и теперь устарелыми, но направленными к изображению живых национальностей, живых людей, живых событий и сцен в своих старательных, иногда с искренним выражением чувства, страсти и разнообразных движений операх („Дампа“, „Жидовка“).

Но настоящей вершиной всего этого развития музыкальной драмы явились оперы Мейербера. В операх этого музыканта соединилось и впервые выразилось в полной силе все то, чего искала и чего никогда вполне не добивалась до него новая оперная школа. У нее не было достаточно для этого дарования. У Мейербера было, напротив, дарование громадное, оригинальное и необыкновенно сильное. Он очень хорошо видел и понимал, что теперь нужно для современного человека в опере — все то, что он получает на сцене из рук литературной драмы: интерес жизненный, современный, исторический, умственный, душевный; интерес личностей, характеров и событий. Современный театр французских романтиков: Виктора Гюго, Александра Дюма, Делавиня, Виньи и проч., не только глубоко заинтересовывал, но поражал и уносил зрителей силой страстей, событий, положений, деятельности действующих людей, их порывов и столкновений. Мейербер видел, что все это нужно и в опере, вот он со своим великим талантом и дал это все на музыкальной сцене. Его техническое умение равнялось

его таланту, — он получил свое прочное, глубокое художественное образование в Германии, где прожил первую половину своей жизни и был товарищем и соучеником Вебера. Но сорока лет он оставил в стороне все свои прежние образцы и оригиналы, как немецкие (тяжеловесного Шпора с его „Фаустом“ и „Иессондой“ и даже самого Вебера), так и итальянские, — он бросил в сторону все свои прежние многочисленные оперы итальянско-немецкие и, переехав в Париж, дал на парижском театре, в 1831 году, своего „Роберта-дьявола“, составляющего великое событие в музыкальном мире, а спустя пять лет, в 1836 году, — „Гугеноты“, истинный венец и значительнейшее проявление своего творчества. В этой последней опере он выразил всю свою натуру и весь свой великий трагический, потрясающий талант. И колоссальный, чудесно колоритный оркестр (впрочем, возникший под влиянием Вебера, Мендельсона и, особливо, Берлиоза), и драматические хоры, получившие небывалый прежде трагизм и значение, и патетические глубокие моменты (Валентина и Марсель, Валентина и Рауль), все

было у него ново и неслыханно. Все следовавшие затем оперы Мейербера были уже слабее и бесцветнее этой и только по частям напоминали силу, энергию и живописное творчество Мейербера. В „Пророке“ все еще наиболее осталось прежнего Мейербера, но и то в частях „декоративных“: сцена коронации в Реймском соборе, характеристика фанатиков-анабаптистов, восход солнца с победной песнью. „Динора“, „Африканка“ и другие — все это уже оперы слабые, не дающие понятия о прежнем Мейербере.

После долгих лет славы и чествования громадная репутация Мейербера в последние десятилетия значительно умалилась, всего более вследствие постоянных нападений и упорных преследований Мейербера сначала со стороны Шумана, а потом Рихарда Вагнера и целой массы критиков, историков и амателей. Но это была великая ошибка и прегрешение современной Европы. Отказываясь в очень значительной доле от Мейербера, Европа безумно урезывала у себя один из существеннейших членов своего художественного организма, она легкомысленно отступала от

одного из самостоятельнейших и сильнейших талантов своего XIX века. Конечно, над Мейербером по всей справедливости тяготеют многие большие, несмываемые и глубоко заслуженные упреки: он часто шел в угодники невежественной, грубой и поверхностной толпы, он часто потакал ее скверным вкусам, он часто жертвовал своим талантом для того, чтобы заслужить недостойные лавры успеха и денег, он засорял свои оперы банальной чертовщиной, восстаниями из гробов, катаниями на коньках, пожарами, эффектной стрельбой, отравленными деревьями и всяческой бутафэрщиной, он подкреплял плоскую наклонность серой массы к итальянской, антихудожественной, условной музыке, таким, напр., сором, как ария „Grâce“ в „Роберте“, арии пажа и королевы в „Гугенотах“, и подобными же жалкими вещами, везде и повсюду он выбирал мелодраматические эффекты (напр., мать, отказывающаяся в трагически натянутую минуту от сына), но при всем том он принес в оперу великие сокровища, прежде невиданные и нетроганные, — исторический дух эпох и событий, картины на-

родной и национальной жизни, глубоко верно воспроизведенные в мастерски выкованных музыкальных формах физиономии людей, характеры целых масс их, народные обожания и страсти, народные бедствия и страдания, великие драмы борьбы, несчастий и торжеств, любовь, фанатизм, мечты славы, энергию самоотвержения, элегантность, грацию, тонкую красоту, нежность чувства. И вместе со всем этим Мейербер рисовал в своих операх такие картины природы, восходящее лучезарное солнце, тихий ниспускающийся вечер и на его фоне несравненную средневековую литанию мадонне, веселый зимний день, мрачную страшную ночь на кладбище, чудные образцы которых встречались до тех пор только у величайшего из музыкантов — Бетховена и его близких последователей — Вебера и Франца Шуберта.

Едва ли не все оперные композиторы Западной Европы, французы и немцы, подпадали постоянно и надолго под влияние Мейербера — между первыми Галеви, Гуно, даже Бизе, между вторыми Лахнер, Лорцинг, Флотов, Николаи, Гольдмарк (да даже, наконец, и

Вагнер, его так ненавидевший и презиравший), но ни один из них никогда не достиг ни его трагической силы, ни очертания его народных масс, ни исторической картинности, ни выражения таких разносторонних и глубоких душевных моментов, какие мы встречаем у Марселя, Валентины, Рауля, могучей Фидесы и ее слабого бесцветного сына — пророка.

Казалось бы, достигнутая степень совершенства, завоеванное громадными усилиями торжество над заблуждениями, ошибками, недомыслием прежних людей, водворение здоровых понятий, светлых взглядов должны были бы застраховывать новейших людей от всего, что было прежде дурного и ложного; казалось бы, рядом с совершенным и превосходным становится невозможно повторение старого и немыслим возврат того, что упразднено было новыми светлыми явлениями. Ничуть не бывало! Человек так странно создан, что для него очень часто, если не всегда, новое превосходное — прекрасно, драгоценно и мило, но и прежнее, осужденное и казненное, продолжает жить. Сначала оно немножко по-

лежит, будто мертвое, но потом поднимется с поля сражения, поползет, втихомолку подкрадется, расправит лапы, суставы и длинные щупальцы — и скоро уже опять сидит, живет и царствует на прежних тронах.

Так было в первую четверть XIX столетия — великий, серьезный, глубокий Бетховен был побежден легоньким, подсвистывающим, распевающим Россини; так было потом опять и во вторую и во все другие четверти XIX века. Новая, правдивая, глубокая опера, водворенная Вебером и развитая до высокой степени могучести и красоты Мейербером, должна была уживаться с оперой фальшивой, искусственной, условной и в доброй части безумной, нелепой и безвкусной, какой всегда была, есть и будет опера итальянская. По своей беспредельной банальности эта последняя приходится наруку всякой анти-художественнейшей и прозаичнейшей натуре: этой-то именно она всего более и соответствует, всего более нужна и драгоценна. Так было и на этот раз. Россини, скандализированный успехом „Роберта“, а тем более признанным величием „Гугенотов“, ушел с оперной сцены,

отряхая пыль с башмаков своих и повторяя на все стороны, что не воротится назад, пока не кончится жидовский шабаш, — так он больше для театра и не писал. Но Беллини и Доницетти и не думали уходить куда-нибудь и торжественно заседали, осыпанные лаврами и червонцами, на своих треножниках. На что им было уходить, когда сотни тысяч людей захлебывались от восторга и обливались горючими слезами от банальных, сентиментальных, казенных „Сомнамбул“, „Пуритан“ к „Норм“, от слезливых, безвкусных, трафаретных „Лучий“, „Анн Болен“ и „Линд“.

Многие итальянские художники удивительно как любят применяться к заказчикам и публике и превосходно умеют попадать по этой части в такт. Это всегда так было, в особенности с музыкантами. В начале XIX века Спонтини и Керубини, когда им понадобилось переезжать из Италии в Париж, тотчас приспособились к французским вкусам и театру и дали что требовалось на новой квартире: Спонтини — военно-фанфарную и славящую Наполеона оперу „Весталка“ (1806), военно-захватывательную оперу „Фернандо Кор-

тец“ (1809), а Керубини — риторически-раздирательную „Медею“ (1797) и буржуазно-добродетельного „Водовоза“ („Les deux journées“, 1800). Около 20-х годов, когда тотчас после „Фрейшюца“ вошли в моду немцы и немецкая музыка, Буальдье и Обер (об этом уже говорено выше) как умели подделывались и присосеживались к Веберу, а Россини — даже к Бетховену; в тридцатых годах, вслед за торжеством „Роберта“, Беллини и Доницетти, сколько способны были, принюхивались к Мейерберу и старались что-нибудь да производить в его духе, „повысить“ по-новоевропейски свои произведения. Они даже кое-чем побирались у самого Бетховена: так, например, теперь уже давно замечено, что „хор друидов“ в „Норме“, столько всегда всем нравящийся, есть жиденькое эхо начала знаменитой Cis-moll'ной сонаты Бетховена.

Позднее, в 80-х и 90-х годах, Верди пробовал понаучиться кое-чему у Вагнера. И, конечно, все-эти старания и усилия были совершенно напрасны. Пословица говорит: „Ученого учить — только портить“. К чему итальянцам смотреть на каких бы то ни было старых

или новых авторов, когда они и так милы всем, когда они и так нравятся, когда они и так гипнотизируют массу, когда они так близко и родственно приходятся по ней, когда они одни только ей и нужны. Но слишком обидно и больно видеть, что никакое истинное, здоровое, чистое, талантливое искусство ровно ничего не изменяет во вкусах и понятиях толпы: она как будто ими наслаждается, понимает и оценивает, но также каждую минуту бежит от них и страстно целует и обнимает каких-то нищих духом, лохмотниц-старух, уродливых, изъеденных болезнями, отталкивающих, и ими счастлива.

Мне могут указать на комическую оперу. „А что же про нее надо сказать?“ — спросил бы, может быть, кто-нибудь. „Неужели она одного и того же поля ягода с прочей итальянской оперой? Ежели фальшивы, ненужны и праздны те „высокие“ чувства, которые возбуждает драматическо-лирическая итальянская опера, то неужели столько же праздны, фальшивы и ненужны те чувства веселости, беззаботной радости и довольства, которые возбуждает итальянская комическая опера?

Неужели итальянские комические композиторы столько же мало стоят, как и трагические?“ — Я бы отвечал на подобные вопросы так: во-первых, мне кажется беззаконным, насильственным и произвольным выделять комический элемент в особенный род созданий: драма и комизм идут в жизни вместе, и в искусстве должно существовать то же самое. Но если уже живут в искусстве (покуда, до поры до времени) этот каприз и эта условность и их надо сносить, то, мне кажется, есть гораздо более жизни, правды и искренности в опере итальянской (да тоже и французской прежнего времени) комической, чем в трагической итальянской (а тоже и французской). Так было уже и в XVIII веке, во времена Чимароз и Паэзиелло, а тем более, оно так и есть и в наше время, в XIX веке. „Севильский цирюльник“, „Сорока-воровка“, „Ченерентола“, „Любовный напиток“, „Дон Паскуале“ и вся масса французских комических опер и опереток, не взирая на все свои убожества и недочеты, в тысячу раз более значат, чем все „Семирамиды“, „Танкреды“, „Отелло“, „Пуритане“, „Лучии“, „Линды“, „Лукреции Борджиа“ и проч.

Царствующая в них веселость, смешливость, забавность — чистая принадлежность южного темперамента, все это прямо лежит в характере южанина, помимо всякого таланта и художества. Не говорил ли сам Бетховен про талантливейшего из итальянских комиков, Россини: „А в нем все-таки есть кое-что. Если бы его хорошенько поучить да посечь, верно, из него что-нибудь да и вышло бы“. Это Бетховен говорил по поводу „Севильского цирюльника“. Конечно, он никогда не сказал бы ничего подобного по поводу „Семирамиды“ или „Танкреда“, или „Вильгельма Телля“.

Покуда происходило во Франции, складывалось, росло и крепло значительное движение в области оперы, подобное же параллельное движение нарождалось, в той же Франции, в области инструментальной музыки. Ни в продолжение всего предыдущего XVIII века, ни во всю первую четверть XIX века не являлось во Франции особенно замечательного, особенно талантливого инструментатора. Но в начале второй четверти этого века явился французский музыкант, который как бы наверстал все потерянное время и разом сделал такие громадные шаги, что вознаградил свое отечество за долгие годы бесплодного недочета.

Это был Берлиоз.

Берлиоз представлял собою удивительную смесь качеств совершенно противоположных: силы гениальной и слабости истинно изумительной.

Сила Берлиоза состояла в том, что он одарен был великой способностью понимать все поэтическое и великое в природе, в людях, в

созданиях искусства; что у него была великая потребность выражать свои чувства и мысли, ощущения в формах художества; что он, никогда не останавливаясь, совершал это со всем доступным ему мастерством в продолжение всей своей жизни; наконец, в том, что для выполнения своих целей он создал новые музыкальные формы и новый оркестр, вошедшие потом как драгоценнейшее достояние в жизненный состав выросшего под его творческой рукой искусства. Слабость же Берлиоза состояла в множестве предрассудков прежнего и нового времени, от которых он никогда не мог отделаться и которые мешали ему постоянно сделаться тем, чем он по богатой натуре своей в состоянии был бы, повидимому, сделаться. В юности он воспитался на классиках литературы и музыки, на «Энеиде» Виргилия, на операх великого Глюка и малого Спонтини, вовсе ему не свойственных, воспитался на их идеализме, лжеантичности и парадной декламации. От этого-то он и в конце жизни своей сильно хлопотал о сочинении, а потом постановке своей оперы «Троянцы», тогда как не имел никакой способности к опере

вообще, и к античной в особенности. Позже он узнал Шекспира, Байрона и Гете, восхитился ими и вообразил себе, что следует по их стопам и будет воплощать их в музыке, но глубоко ошибался и не видел, что сочиняет музыку в формах того самого «романтического» искусства, которое царствовало везде вокруг него, в «юной Франции» 20-х и 30-х годов. Это «романтическое», модное искусство требовало изображения всяческих ужасов, галлюцинаций, казней, палачей, ада и рая, небесных видений и преисподних ужасов, опиумов, ядов, монахов, разбойников, убийств, неистовых страстей — и Берлиоз спешил изображать все это с горячностью и необузданным стремлением 20-летнего юноши. Результатами этих годов были его фантастическая симфония «Эпизод из жизни художника» (1829) и драматическая симфония «Буря» для хора и оркестра (1829) на сюжет драмы Шекспира, вошедшая скоро потом в его лирическую монодраму «Лелио, или Возвращение к жизни», для соло, хора и оркестра (1832). Тут были собраны вместе всяческие романтические ужасы, самоотравления безна-

дежно влюбленного музыканта, его опиумные видения: шествие на казнь, пляска и оргия шабаша, потом возвращение от этих видений к жизни. Все это были глубокие ошибки и заблуждения. Берлиоз вообще не сознавал еще настоящей своей натуры, (его только увлекали бушевавшие и бурлившие в нем, по тогдашнему символу веры, страстней он только злоупотреблял свои силы и растрачивал их понапрасну. Но в 1833 году он женился на английской трагической актрисе Генриетте Смитсон, которая долго была предметом его пламенной страсти, начал мало-помалу успокаиваться и приближаться к выражению настоящей своей натуры. В 1834 году была кончена его симфония «Гарольд в Италии», на сюжет из поэмы Байрона, с оригинальной партией solo для альта, по требованию знаменитого скрипача Паганини (который ему подарил потом, в 1838 году, 20 000 франков — будто бы от восхищения талантом Берлиоза, а, как позже оказалось, по совету Жюль-Жанена, для поправления в Париже репутации Паганини, пострадавшей от разных обвинений). В этой симфонии было уже гораздо меньше

безумствующего «романтизма», и он тут представлен только довольно нелепой «оргией разбойников». В 1837 году Берлиоз исполнил в Соборе инвалидов свой «Реквием», но романтического здесь уже окончательно ничего не было и только употреблены были громадные, отроду еще нигде не виданные и не слыханные оркестровые средства для изображения картин загробной жизни, впрочем, ничуть не чудовищные сами по себе (16 тромбонов, 16 труб, 5 офикленд, 12 валторн, 8 пар литавр и т. д.). В 1839 году была сочинена Берлиозом драматическая симфония с хорами «Ромео и Джульетта» по Шекспиру; в 1846 году — его легенда «La damnation de Faust» (Проклятие Фауста); в 1849 — его «Te Deum» для трех хоров с оркестром и органом; в 1854 — трилогия «L'enfance du Christ», в 1858 — опера «Троянцы». Ни во всех этих сочинениях, ни в его увертюрах: «Уеверлей» и «Роб-Рой» (по романам Вальтер Скотта), «Les francs-juges» (Судьи тайного судилища), «Король Лир», «Корсар» (по Байрону), «Римский карнавал», ни в нескольких его кантатах и балладах, нигде никаких ужасов и неистовств более и следа

нет. Берлиоз будто остепенился, возмужал и мало-помалу пришел к выражению настоящей своей художественной физиономии. А в чем состояла его художественная физиономия? Это, мне кажется, всего лучше и вернее высказал однажды наш Глинка в своих «Записках». «В Париже мне сочинения Берлиоза нравились, — говорит он, — особенно в фантастическом роде, как-то: скерцо „La reine Mab“, из Ромео и Юлии, „La marche des pèlerins“ из „Гарольда“, „Dies irae“ и „Tuba mirum spargens sonum“ из его „Реквиема“. — Что может быть вернее и полнее этих немногих слов? Но такова уже привилегия гениального человека: понять всю суть чужого великого создания, одним взглядом, до самых корней, и потом выпукло выразить это в какой-нибудь паре слов. В самом деле, ничего нет выше в творчестве всего Берлиоза, как способность схватывать живописность и поэтичность внешних явлений и талантливо рисовать их линиями и красками своей музыки. Берлиоз всегда воображал про себя, что его удел — грандиозные, колоссальные, потрясающие картины à la Микель-Анджело, и для

этого он накоплял бесконечно-громадные силы оркестра. Но это было совершенно не нужно, это был самообман и ошибка. Никаких громадных миров и картин он никогда не нарисовал, тут были только ненужные потуги и усилия. Напротив, ему всего свойственнее было живописать мир кроткой, тихой красоты и милой грации и, выше всего этого, мир волшебный, самый крошечный, микроскопический, сверхъестественный и фантастичный. Для этого не надо было никаких необычайных оркестровых громад. Царица Маб, носящаяся в воздухе на крыльях бабочек и светящаяся в луче солнца; крошечные сильфы, пляшущие и копошащиеся на цветочках; блудящие огоньки; картинка весны, дышащей грациозной жизнью и ароматами вокруг Фауста в минуту его пробуждения среди венгерских долин; картинка красивой итальянской природы, среди которой двигается живописная толпа пилигримов; веселая и блестящая атмосфера бала; веселый карнавал на римских улицах; поэтичная картинка природы, с эоловой арфой, для „Бури“ Шекспира; две бури, прекрасные по музыке, но все-таки до-

вольно умеренные по силе и выразительности (одна шекспировская, другая виргилиевская) — вот лучшие его создания. Иные страницы в „Реквиеме“ эффектны по внешнему впечатлению, опять-таки как живописные картинки внешности, но не заключают в существе своем никакой колоссальной мысли, чувства и ощущения, ничего погребального и загробного. К таким задачам и темам Берлиоз был глубоко неспособен. Ни глубокого религиозного, ни какого-либо вообще мистического чувства у Берлиоза в натуре не было. Лучшие места его высокоталантливого „Te Deum'a“: „Tibi omnes“ и „Judex crederis“ чудесны по красоте и картинности, но глубоких душевных волнений и потрясений производить не могут. Вступление к „Юности Христа“ — милая прелестная идиллия.

Точно так же душевная психология, тайны и разнообразие человеческих характеров были ему вполне неизвестны и потому никогда не могла удаваться ему опера. Его Дидоны, Энеи, Бенвенуто Челлини, Беатрисы и Бенедикты — только неудавшиеся попытки, которые никогда не имели, да, вероятно, и всегда

впредь не будут иметь никакого успеха. В том авторском ослеплении, которое нередко встречается на свете, Берлиоз именно воображал себя психологом и лириком и выше всего считал в своем творчестве довольно плохое любовное ариозо своего Ромео, мечтающего ночью в саду. Какое заблуждение! Берлиоз везде продолжал быть симфонистом и оркестратором. В итоге, Берлиоз был великий художник, великий поэт, великий музыкант, ко совершенно в другом характере и с совершенно другой физиономией, чем он себе всю жизнь воображал.

Берлиоз воспитывался всего более на Бетховене и Вебере, страстно обожал их и явился прямым их продолжателем. Еще юношей он постоянно печатал массу фельетонов, которыми он старался познакомить с Бетховеном французов, вполне его игнорировавших, и воодушевить их к пониманию его в концертах консерватории, где его тогда начинали исполнять. Точно так же он сильно хлопотал о водворении понимания Вебера во Франции и для этого писал речитативы для „Фрейшюца“, чудно оркестровал „Aufforderung zum Tanz“.

Но он рано высказал так же и свою собственную натуру. Он водворял Бетховена и Вебера, но расширил и повел далее их дело, создал новый оркестр. Его точкой отправления была 9-я симфония. Конечно, он никогда не достиг ни глубины, ни ширины бетховенского содержания, потому что натура его была совершенно другая, и меньше, и беднее, чем у Бетховена, но он продолжал то, что начато было так гениально Бетховеном. Он принял от него как завет и задачу — обращение симфонии, а вместе и всей вообще инструментальной музыки, в „программную“. Он сделался отцом и создателем новейшей программной музыки целого мира. Его почин стал законом для всей новой музыкальной школы Европы. Потребность „программной музыки“ существовала уже давно, но Берлиоз ярко и решительно ее высказал. Только сообразно со своей натурой Берлиоз не захотел и не мог брать себе темой одни только глубочайшие исторические и философские вопросы бытия и души, как это было у Бетховена. Он стал посвящать свои симфонии изображению разнообразнейших картин и событий человеческой жизни („Harold

en Italie“, „Roméo et Juliette“, „Faust“). Он, конечно, вовсе не думал упразднять великие духовные и душевные всемирно-исторические задачи Бетховена — он их обожал, он им поклонялся всем существом своим, он их боготворил, но прибавил к ним еще новую половину, новый мир, задачи вседневной, частной, личной жизни отдельного человека, с его поэзией, мечтами, фантазиями, делами, и этим дал великое, новое и широкое развитие тому искусству, которому служил. В этом великая его заслуга.

Другая великая заслуга Берлиоза — расширение средств и органов искусства. Рожденный с необычайным чувством музыкального колорита, он громадно развил его на изучении оркестра Бетховена и Вебера (отчасти и Мендельсона, веберова наследника и последователя). Он создал новейший европейский оркестр, громадный по размерам, громадный по силе, изумительный по красоте и полноте состава, небывалый по тончайшим, эфирным, поэтическим краскам — оркестр Листа и Вагнера. Мейербер еще раньше этих двух последних, раньше всех других был безмерно обязан

Берлиозу: конечно, не будь Берлиоза, никогда он не представил бы миру свои великие драматические и исторические оперные картины в том чудном убранстве красок, которое дает им такой великий блеск и обаяние.

У Берлиоза было два товарища по искусству в Париже: Шопен и Лист. Все вместе они были люди различных национальностей: француз, поляк и венгерец, но все трое были люди гениального склада, все трое были молоды и страстно влюблены в свое искусство — и потому сошлись среди пламенной, кипучей, несущейся вихрем романтической Франции 30-х годов. Натуры их были совершенно разные, но они этого еще не понимали тогда и составляли могучий союз для борьбы со всем устарелым, традиционным, наследственным. Их деятельность была громадно плодовита, дала великие результаты, и лишь гораздо позже они разошлись в разные стороны, вследствие ярко обозначавшихся особенностей своих натур.

Всего менее было сходства и родства между Берлиозом и Шопеном. Берлиозу была совершенно чужда идея национальности. Он

был идеалист и космополит в музыке и ни единого такта не написал на своем веку, который можно было бы назвать специально французским. Шопен, напротив, представлял такое яркое самостоятельное и высокоталантливое проявление национальности, какого (кроме Вебера) нельзя было представить до него в музыке. Шопен приехал в Париж 20-летним юношей, но уже вполне определившимся и сформировавшимся в своей натуре, и никакие посторонние влияния людей и событий ничего уже никогда не изменили в его коренном складе. Долгая жизнь в Париже много ему прибавила (еще бы! он постоянно находился в Париже в среде великих и разнообразных талантов того времени, литературных, художественных, научных, музыкальных), многое в нем широко развила, но никогда ничего не попортила. Могучая нота польской национальности, ненасытная страстная привязанность к своему отечеству никогда не иссякали в нем и провели величавую, глубокую черту в его созданиях. Берлиоз, напротив, никогда ничего не понимал в судьбах своего отечества и не принимал никакого в них уча-

стия, так что мог сердечно прославлять обоих Наполеонов: и I и III. Берлиоз знал все музыкальные инструменты и гениально умел распоряжаться ими, как великий живописец-колорист красками своей палитры. Он игнорировал одно только фортепиано (иначе как инструмент среди всех других в оркестре), и никогда ничего не написал для него. Шопен, напротив, знал всего только один инструмент из числа всех существующих на свете — фортепиано, и игнорировал все другие (даже его любимый инструмент, виолончель, служил у него только аккомпанементом в его дуэтах, как весь остальной оркестр-в его „концертах“ и проч.). Берлиоз имел всегдашнюю претензию на задачи громадные, широкие, иногда безбрежные, Шопен, напротив, — никогда. Он, повидимому, как будто довольствовался задачами и формами только маленькими, миниатюрными, на вид даже как будто все только салонными. Берлиоз сочинял и симфонии, и кантаты, и оратории, и громадные хоры, и „Реквиемы“, и „Те Деумы“, — Шопен все только полонезы, мазурки, вальсы, ноктюрны, прелюдии, impromptus, наконец, — сонаты, и

никогда не сочинил ни одной симфонии. Шопен был солист и виртуоз, Берлиоз — никогда ни на чем не играл, кроме гитары и чекана. Шопен провел всю жизнь в давании уроков (преимущественно дамам-аристократкам), Берлиоз никогда никого ничему не учил.

Таковы были громадные черты несходства между Берлиозом и Шопеном и, однакож, было у них также и несколько черт сходства друг с другом. Оба были реформаторы в своем деле: оба совершенно изменили физиономию, характер, существо и средства того органа, который служил им для выражения их настроений, чувства и мыслей. Берлиоз создал новый оркестр, Шопен — новое фортепиано. В фортепианном техническом деле для Шопена точкой отправления служил всего более Гуммель и Вебер, но Шопен скоро оставил обоих далеко позади себя и водворил на страницах фортепианных композиций новый мир, такой широкий и глубокий, какого прежде не было еще в музыке. Шопен был поэт индивидуалист и лирик: внутренний мир, с разнообразными, то мирными, тихими и грандиозными, то взволнованными, бурны-

ми и трагическими событиями, стал являться у него в формах чудной поэзии, прелести и красоты. Не взирая на свои кажущиеся, миниатюрные и ограниченные формы, его прелюдии, ноктюрны, этюды, мазурки, полонезы, impromptus полны великого и глубочайшего содержания, и все они, кроме разве немногих, редких исключений, столько же принадлежат к области музыки „программной“, как и его великолепные баллады (программность которых заявлена автором посредством самого заглавия). В „программности“ 2-й сонаты Шопена (B-moll) не сомневаются даже самые упорные враги „программной музыки“. Знаменитый в целом мире „похоронный марш“ этой сонаты, совершенно единственный в своем роде, явно изображает шествие целого народа, убитого горем, при трагическом перезвоне колоколов; быть может, еще более необычайный по своей гениальности, самостоятельности и новизне финал этой сонаты-точно так же изображает, совершенно явно для каждого человека, безотрадный свист и вой ветра над могилой погребенного. Все это точно столько же программно, как балла-

ды Шопена, из которых одни имеют характер рыцарский, другие — сельский, пасторальный, или как 2-е скерцо (B-moll), изображающее, по предположениям иных, ряд сцен Дездемоны с Отелло, или как 3-й impromptu (Ges), так же рисующий грациозную сцену двух влюбленных, женщины и мужчины, или как большой полонез (As-dur), где нарисован отряд скачущей конницы, война и звон и гром оружия, как 2-я и 15-я „прелюдии“, обе с колоколами — картины испанского монастыря, монастырского сада, монашеского шествия или, наконец, как обе мазурки C-dur (op. 24 и 56), представляющие изящные картинки польской народной сельской жизни. Мудрено было бы определить „программные“ намерения всех созданий Шопена, точно так же как это трудно, а может быть, и совершенно невозможно сделать с большинством созданий Бетховена, Шумана, Листа и других, но, кажется, не может быть никакого сомнения в программном намерении едва ли не решительно каждого из них. Шопен в этом поступал, как все почти его товарищи по новому искусству: сочинял музыку „программную“,

но почему-то не желал объявить во всеобщее известие содержание каждого отдельного творения. Он чувствовал потребность — не играть только в звуки и сочетания, не творить одни музыкальные выкладки, премудрые, преглубокие, изящные, но ничего не содержащие. Ему надо было выражать свою душу, чувство, картины и события своей внутренней, незримой для постороннего люда жизни. Эта потребность была сильна и непобедима, и он ее удовлетворял страстными, обаятельными, чудесно увлекательными звуками и формами своего искусства. Глубокие думы о себе самом и о своем несуществующем более отечестве, свои радости и отчаяния, свои восторги и мечты, минуты счастья и гнетущей горести, солнечные сцены любви, лишь изредка прерываемые тихими и спокойными картинами природы — вот где область и могучее царство Шопена, вот где совершаются им великие тайны искусства, под именем сонат, прелюдий,' мазурок, полонезов, скерцо, этюдов и „impromptus“. И этакие-то потоки горячей жизни иногда пробовали непроницаемые ничем академики рас-

сматривать и ковырять школьной указкой, торжественно доказывать, что „сонаты“ его — не настоящие сонаты, а какой-то сброд безумных звуков, что его „скерцо“ (эти его глубоко оригинальные новые создания) — не настоящая музыка, а музыкальные игры капризного человека. Как хороши солидные умники и знатоки! Что делать, больно видеть и признаться, а нечего делать, надо, сам великий Шуман, страстно обожавший Шопена и всю жизнь пропагандировавший его, не понял его великой сонаты B-moll и счел ее бредом сумасшедшего. Что значит неожиданная, неслыханная новизна даже для человека, истинно глубокого и талантливого!

Лист приходился Берлиозу как будто бы младшим братом, во-первых, по рождению (Берлиоз родился в 1803 году, Лист, — в 1811), а потом также и по началу творчества. Лист многим был обязан Берлиозу как по идее о правах, потребностях и обязанностях „программной музыки“ в наше время, так и по идее о правах, потребностях и обязанностях нынешнего оркестра. Но эти отношения двух братьев существовали лишь в первые, самые

молодые годы их жизни. Натуры их обоих были совершенно разные, даже противоположные- так что впоследствии они должны были совершенно разойтись и игнорировать друг друга. И судьбы их поэтому были уже до конца их жизни совершенно различны, ни в чем более не сходились. Натура Берлиоза, сколько ни богатая, великолепная, но была также и сильно ограниченная, если ее сравнивать с натурой Листа. Берлиоз что любил, то любил сильно и прочно, и тут уступок у него не было, тем более, что большинство предметов и личностей его обожания были велики и вполне достойны обожания. Но он также многого в делах своего искусства не знал, не понимал, да и понимать не желал, так много он был иногда скован разными привычками и предрассудками еще со времен своей молодости. Этим он добровольно сам себя ограничивал. Так, например, Берлиоз не знал, не понимал, ни на единую йоту не воспринимал творчества ни Шопена, ни Листа, ни Вагнера. Даже и Мендельсона он знал и понимал очень поверхностно. Творения всех их он не любил. Они все были ему не нужны. Ему были с юно-

шеских лет дороги, милы только Глюк да Спонтини. Позже он остановился в своем понимании на Бетховене и Вебере. Он их узнал еще в молодых своих годах, но дальше их двух никуда уже не пошел, даже до самого конца жизни. Какая разница с Листом! У этого человека натура была такая высокая, великая, глубокая, как это лишь редко бывает на свете. У него сердце было широко наполнено любовью и интересом ко всему и всем, что было великого в его искусстве, его доброжелательство и потребность выдвигать на вид целому миру все даровитое и замечательное — было безмерно, он даже грешил иногда излишней терпимостью и податливостью в оценке достоинства других и во всю жизнь свою являлся таким пропагандистом музыкальных талантов, начиная от самых колоссальных и до самых умеренных, как это никогда еще не было видано на свете. Много лет своей жизни он посвятил на то, чтоб распространять Бетховена, Франца Шуберта, Шопена и других значительных композиторов старого и нового времени, одних посредством своих переложений и своего изумительного

исполнения на фортепиано, других своими концертами, театральными, оперными представлениями, статьями, книгами. Не будь Листа на свете, вся судьба новой музыки была бы другая. Но, прогремев на весь мир в продолжение многих лет своим несравненным, огненным, глубоко поэтическим и талантливым исполнением на фортепиано, Лист вдруг покончил с фортепиано и решил сделаться композитором. Это ему теперь больше чем когда-нибудь прежде стало нужно, необходимо, ему теперь без композиторства нечего было на свете жить. Все пережитое им самим, все постигнутое им в созданиях великих музыкантов старого и нового времени дало свой осадок и результат, заставило его искать собственного слова для выражения своей собственной мысли и чувства. До сих пор он создавал новое фортепиано, прежде невиданное, неслыханное и невообразимое, — в рамки вошли тоже все новые завоевания и мастерство Шопена, — теперь он стал создавать новый оркестр, в который вошли, в значительной доле, все завоевания Бетховена, Вебера, Мендельсона, все новые открытия,

все мастерство Берлиоза. Берлиоз создал „программную музыку“ — Лист пошел в товарищи и союзники к нему и в этом и повел дело еще несравненно далее Берлиоза. Он стал живописать в великолепных оркестровых картинах не только великие сцены природы — целую массу пейзажей Швейцарии, Италии, Германии и других стран, не только стал изображать, как Вебер, Берлиоз и Шопен, сцены своего собственного внутреннего мира, душевные события своей собственной жизни — таковы: радостная, блестящая поэма „Festklänge“, сочиненная по поводу предполагавшейся его свадьбы с княгиней Витгенштейн, его глубокое создание „После чтения Данта“, наконец, выше всего, посвященная Шуману „Соната“, одно из величайших и поразительнейших созданий музыки, — но целые ряды картин и скульптур великих художников („Sposalizio“ Рафаэля, „Битва Гуннов“ Каульбаха, статуя „Penseroso“ Микель-Анджело), целые поэмы великих европейских поэтов („Divina Comedia“ Данта, „Фауст“ Гете, потом Ленау, „Мазепа“ Байрона, „Что слышно на горе“ Виктора Гюго, также поэмы Ламартина).

Ничего подобного, да еще в таких громадных размерах, никто раньше Листа не предпринимал в музыке. Многие крупные несовершенства первых молодых его сочинений (еще фортепианных) стали отпадать от него, как отболевшая шелуха. Стала исчезать все более и более из его сочинений прежняя иногда манерность, кудрявость, приторность и даже жеманность; его формы очищались и возвеличивались и стали все более и более доходить до степени здоровой, могучей и простой жизненности. Он создал теперь много вещей истинно колоссальных; между ними всего выше те, которые соприкасаются с чувством религиозности и бесконечности, мистического стремления и упований. Это чувство было с самой ранней юности едва ли не главною чертою в поэтической натуре Листа. Таковы чудно-изумительные картины: „Purgatorio“ в его „Божественной комедии“ Данта, финал в его „Hunnenschlacht“, изображающий после ожесточенных диких боев торжество европейского креста над языческими азиатскими ордами; душевное потрясение и плач страстно взволнованного Фауста, услышавшего из-

дали тихий мирный гимн монашеского шествия; наконец, быть может, выше всего по глубине выражения, по необычайной живописности, грандиозности и трогательности картины загробной жизни в „Пляске смерти“, этой единственной, во всей музыке, величавой поэме XIX века. [2]

Нельзя назвать счастливыми попытками Листа воссоздать венгерско-цыганскую музыку. Его „Рапсодии“ часто прекрасны и оригинальны, блещут новизной и самобытностью, в них много огня и увлекательности, но они содержат также немало и собственной выдумки, аранжировки, иной раз даже ординарности и банальности ранних листовских периодов. Тем не менее, и в этих, мало удавшихся „Рапсодиях“ Лист часто завоевывает себе все симпатии стремлением воскресить исчезнувшую музыкальную венгерскую народность, восстановить ее снова в ряду других и внести новые элементы в современную музыку. Ему это удалось несравненно менее, чем Шопену с польской музыкальной национальностью, потому что для Шопена это была потребность жизни, что-то присущее его натуре

с первого дня его рождения, а для Листа — только прекрасный, но внешний художественный каприз, явившийся случайно, уже в зрелые его годы, вследствие громадных чествований Листа его соотечественниками в Будапеште. Церковно-музыкальные создания Листа тоже никогда вполне ему не удавались, не взирая на всю его искреннюю религиозность, конечно, потому, что для них всегда потребна правильная, условная форма, а Лист был именно тот человек, который чувствовал необходимость покончить с условными формами прежней музыки и решился выбросить их за борт. При таком положении дела церковная музыка не могла уже ему удаваться. Он был слишком далек от нее. Потери от этого для него не произошло. Лист в совершенно достаточной полноте, для самого себя, выразил потребности своего религиозного духа, свои ожидания, чаяния и упования, свои страхи и успокоения в формах религиозных, но не условных, а своеобразных, во множестве своих сочинений, подобно Шопену. У обоих их нет удовлетворительных сочинений собственно церковных.

В зрелых годах Лист сделался реформатором в музыке, подобно Берлиозу, но только в другой области, чем тот. Лист не хотел более и не мог сочинять свои вещи, соображаясь с какими-либо законами. Он законов более не признавал. Он подумал, что ни симфония, ни соната, ни какое бы то ни было музыкальное создание не должно сообразоваться с какими бы то ни было правилами, рамками и намеченными раз навсегда и для всех указаниями. Он подумал, что никакой нет надобности музыкальному созданию являться разделенным непременно на три или четыре части, одна — непременно allegro, другая и третья — непременно adagio или andante и скерцо, четвертая — непременно финал. Он подумал, что план произведения и части его должны быть всякий раз — разные, смотря по требованию мысли, сюжета и намерений автора, подобно тому, как это существует нынче в каждом создании поэзии и литературы, наконец, что автор не должен ни с кем и ни с чем справляться; бесформенность, полный произвол и полная свобода формы должны быть единственными законами для сочинителя. Сообразно с

этим, Лист написал ряд оркестровых сочинений, названных им „Symphonische Dichtungen“, где исчезли прежние условные разделения, прежние условные симфонические повторения, прежние законы для появления „мелодии“ или ее „разработки“ на том или другом пункте сочинения. У него автор совершенно свободен делать, что и как он хочет. Реформа Листа пришлась, конечно, сильно не по вкусу многим тысячам музыкантов, воспитанных „по законам“. Даже еще и теперь, через полстолетия, одни из них все еще упорно сопротивляются, другие упрекают Листа в зловредном сектантстве, третьи пробуют доказывать, что у самого Листа много сочинено еще в прежних, „вековечных“ формах (как будто какая-нибудь непоследовательность или каприз реформатора что-нибудь доказывают против высказанной им мысли и созданной реформы), но нечего в том сомневаться, светлая, как день, и сильная, как солнце, мысль Листа однажды одолеет все препятствия и возвратит музыке, скованной цепями в продолжение долгих столетий, прежнюю, законную ее свободу.

Уже у Бетховена можно видеть, под конец его жизни, попытки высвободить музыку из старинных оков (9-я симфония, разные места 2-й мессы, последние квартеты). Но Бетховен не поспел осуществить во всей силе и полноте свою светлую и естественную мысль. Чего он не сделал, то совершил около середины XIX столетия Лист. Среди его великой, гениальной, творческой деятельности создание свободной музыка — одно из величайших, бессмертнейших дел.

64

В то время, как во Франции совершались, таким образом, руками Берлиоза, Шопена и Листа, а отчасти и Мейербера, необычайные реформы в музыкальном деле, в Германии происходило также сильное и великое музыкальное движение. В 30-х и 40-х годах там действовал Мендельсон, в 30-х, 40-х и 50-х — Шуман, в 50-х, 60-х и 70-х — Вагнер.

Эти три немецкие композитора были совершенно разны по своей художественной физиономии и разнокалиберны по силе своих талантов, но принадлежали одной эпохе, и

все трое оказали огромное влияние на современную им музыку.

В настоящее время едва ли не всякий немец скажет, ни секунды не колеблясь, что между этими тремя музыкантами самый сильный, самый великий, самый гениальный — Рихард Вагнер. Таково нынче общее настроение в наибольшей части Германии, таковы всеобщая подготовка и воспитание музыкальные, таковы там художественный патриотизм, предрассудки и предубеждения. Для современной Германии Вагнер есть колоссальный идол, недосягаемый предмет боготворения. Но для многих из тех, кто стоит в стороне от Германии и никакими привычками и условиями не связан с тем, что там признается неоспоримым и непреложным — такое определение может еще очень мало значить. Требуется пересмотреть германское решение, и тут получаются другие результаты.

В 40-х годах Мендельсон и Шуман были очень знамениты и сильно распространены. Но Вагнер, еще в то время, когда начинал становиться знаменитым и привлекать к себе сердца, возненавидел их обоих, столько же

как Мейербера, — и послушная толпа поклонников потянулась вслед за ним. Нынче репутация их сильно поколеблена в Германии, и это в такой степени, что Шумана всегда принимают и ставят (в историях музыки) в один разряд с Мендельсоном, как будто это две однородные, однозначащие и одинаково весящие величины. Что может быть несправедливее и нелепее этого?

Шуман был искренно и сильно привязан к Мендельсону, глубоко любил его музыку и еще в 1836 году писал своей невесте: «Мендельсон тот человек, на которого я смотрю снизу вверх, как на высокую гору. Он настоящий бог...» Поэтому во многих сочинениях Шумана, особливо молодых лет, нередко чувствуются влияния Мендельсона. Что в этом мудреного, когда мендельсонова слава была так велика и так широко распространена! И действительно, это был во многих отношениях талант очень замечательный, можно даже сказать, редкий. Он был богато одарен от природы, получил солидное музыкальное образование, особенно на Бахе и Бетховене, и был, на своем веку, одним из самых энергических

распространителей величайших созданий Баха (месса H-moll, «Passionsmusik», по евангелисту Матфею), долгое время вовсе почти забытых в Германии. Еще 18-летним юношей он написал совершенно оригинальную, поэтическую, волшебную увертюру. «Сон в летнюю ночь» (1826), такую талантливую и своеобразную по фантазии и формам, а также и по оркестру (продолжавшему традицию веберовского «Оберона»), что он сразу сделался знаменитостью. Он уже никогда не сочинил во всю свою жизнь ничего выше. Скоро потом он написал еще две необыкновенно замечательные увертюры: «Тишь на море и счастливая поездка» (1828), потом «Фингалова пещера» (1829), и затем у него пошел ряд других сочинений для оркестра, хора, голосов, фортепиано и разных инструментов, которые в короткое время утвердили за ним прочную репутацию. Он сделался великим любимцем всех публик Европы, но преимущественно не за свои крупные и сильные, а именно за мелкие и наименее удачные его сочинения. Им сочинены были две оратории: «Павел» (1839) и «Илия» (1846), которые не проявляли, ко-

нечно, никакой особой гениальности, однако, были несравненно выше всех неуклюжих, сухих, тяжеловесных и малодаровитых оратрий Шпора и Шнейдера, которыми Германия охотно пробавлялась с первого десятилетия XIX столетия. Таковы были: «Страшный суд» (1811), «Последние минуты мира» (1826), «Последние часы Христа» (1835), «Падение Вавилона» (1842) — Шпора; «Страшный суд» (1819), «Потоп» (1823), «Потерянный рай» (1824) и множество других — Шнейдера. Такие драматические хоры, как «Побьем его камнями» в «Павле» Мендельсона, или такие поэтические картины, как «Явление Иеговы Павлу», — редко встречаются в искусстве. Сверх того, Мендельсон был в 40-х годах решительно первым фортепианистом и первым органистом во всей Германии; он сочинил для обоих этих инструментов огромную массу сочинений, очень замечательных (концерты, вариации, разнообразнейшие мелкие сочинения), и затем множество превосходных сочинений для струнных инструментов; между ними выше всего у него его «Октет» для струнных, сочиненный еще в 20-летнем его возрасте, но пре-

восходящий все остальные его произведения в этом роде красотой, огнем, силой, мастерством фактуры; далее, симфонии, в том числе энергическая, высоко замечательная A-гао11, с чудным скерцо F-dur и великолепным гимном A-dur в честь королевы Виктории английской. Все это были произведения превосходные. Но публика восторгалась всего более, даже более, чем великолепно-талантливыми увертюрами, его пьесками «Lieder ohne Worte» и жадно потребляла эти мелкие фортепианные пьески, хотя эти вещи наименее заслуживали знаменитости, потому что в них главную роль играли все только самые сильные недостатки Мендельсона: сентиментальность, манерность, вечная элегичность, переходящая даже иной раз в кисленькую плаксивость, и монотонная заунывность, а эти качества всегда очень приятны людям слабым, бесхарактерным и с ограниченным музыкальным пониманием.

Шуман не имел ни одного из этих пороков и возвышался над Мендельсоном, как Монблан над маленьким холмиком. Это был дух великий, могучий и широкий. Он был один

из гениальнейших наследников Бетховена, Вебера и Франца Шуберта. Фантазия его была необыкновенно богата, разнообразна и сильна.

В натуре Шумана был один великий и страшный художественный недостаток: Шуман не чувствовал и не знал оркестра. Он совершенно игнорировал его силы, средства и ресурсы, его поэзии и красоты. Он был все равно, что живописец, не родившийся колористом. У него в оркестре постоянно царствует серый, монотонный, бедный оттенок, словно день с сумерками, а между тем его фантазия и создания так богаты, полны и разнообразны, что призывали все силы самого богатого, талантливого и разнообразного оркестра. Но этого Шуман никогда не понимал, и всю жизнь много сочинял для оркестра, его никогда не слушавшегося. Он был постоянно в таком заблуждении по этой части, что признавал «самым высшим своим созданием» ораторию «Рай и Пери», где волшебное, сказочное содержание требовало всех самых многообразных и тончайших красок оркестра, а у него как раз их-то и не было. Все сочи-

нения Шумана выигрывают, когда оркестр заменен фортепиано — тем инструментом, суррогатом оркестра, для которого он предназначал себя еще с своего юношества и на котором думал выйти однажды виртуозом.

В средних своих годах Шуман открыл в Вене никому не известное великое создание Франца Шуберта — его симфонию C-dur, и это колоссальное произведение так потрясающе на него подействовало, что он и сам задумал писать симфонии. Их у него четыре, они чудесны, в них бетховенским великим, здоровым духом веет, но в них проявляется также и свой собственный дух и склад, красота и оригинальность, свои особенные, самостоятельные ритмы и гармонии. Между ними всех выше 3-я симфония (Es-dur), где главная часть изображает великое религиозное «Шествие» в честь освящения достроенного новой Германией величественного средневекового Кельнского собора. Здесь явилась у Шумана такая грандиозная, живописная и глубокая картина, с которой равняется не многое во всей музыке. Этого не уразумела даже и до сих пор германская критика и германская

публика и, не взирая на все десятки лет, протекшие со времени создания 3-й шумановской симфонии, не отличают ее и, особенно, величавого, грандиозного «Шествия» от остальной шумановской симфонической музыки. Точно так же, даже и до сих пор, почти нигде не сознаны великость, оригинальность и сила шумановской увертюры к «Манфреду» Байрона и «Реквиема» в этой же музыкальной поэме; наконец, не сознают великого значения сцены в соборе в «Фаусте» Шумана. Вот сколько еще непонято самого важного в творениях Шумана, а уже целые массы людей в Германии спешат сдать этого великого композитора в архив, как устарелого и ненужного более! Какая непростительная несправедливость! Какая близорукость!

Превосходные, оригинальные струнные квартеты Шумана, его квартет и квинтет с фортепиано, его сонаты, особливо первая, Fis-moll, посвященная его тогдашней невесте Кларе Вик и наполненная страстным чувством к ней; его фортепианный концерт и многие фортепианные пьесы, особливо гениальные, грандиозные вариации Cis-moli, не

имеющие себе равных во всей музыке, образуют целый своеобразный отдел между всеми творениями XIX века, однакоже столько богатый великими музыкальными произведениями.

Но где музыкальная личность и творчество Шумана выступили с особенной яркостью и силой, это в его произведениях «программных». С ними повторилось то, что было раньше с Берлиозом, Шопеном и Листом. Нигде он не высказал себя с большей характерностью и оригинальностью. Затеяв 25-летним юношей издавать свой особенный музыкальный журнал в Лейпциге, он говорил в программе его (1834), что цель его самого и его друзей та, чтоб «напомнить забытых великих музыкантов прежнего времени и вести войну с недостойным направлением музыки новейшего времени». Это была программа и всей творческой деятельности Шумана. Он разил и ниспровергал одною рукою и создавал другою. Он образовал вокруг себя общество молодых талантливых людей, которое назвал «Товариществом во имя царя Давида», и в своих музыкальных сочинениях много раз изобра-

жал «поход Давидовских товарищей против филистеров», торжество над ними. Но та музыка и поэзия, которую он здесь воздвигал, рождалась у него для живописания своей жизни, души, их событий и явлений. Шуман был поэт по преимуществу, он был портретист и историк, он рисовал людей, их портреты, их физиономию, склад и страсти, и в этом состояло главное счастье его жизни, главное его наслаждение искусством. Однажды он нарисовал блестящий «Карнавал» в своем любезном Лейпциге, с чудесно-поэтической фигурой Эрнестины Фриккен, в которую он был тогда страстно влюблен и которая появляется здесь у него много раз в пьесах: «Вальс», «Кокетка», «Бабочка», «Возрождение», «Звездочка», «Благодарность», «Признание», сам же он, Шуман, является в трех видах: страстного «Флорестана», мечтательного «Евсевия», веселого «Meister Raro». Тут же являются музыкальные изображения его любимцев — Шопена, Паганини, живописные наброски — Пьерро, Арлекина, Панталоне и Коломбины. Все вместе — это удесятеренная по силе и возвеличенная в красоте, страстности и поэтично-

сти сцена «Aufforderung zum Tanz» Вебера, — но это было не повторение, а яркое и прелестное изображение событий из собственной жизни. В другой раз он опять изобразил другую веселую, радостную пеструю масленицу: «Faschingschwang aus Wien», тоже полную картин, сцен и портретов. Он создал впоследствии огромный ряд еще других изображений из детской жизни, составляющих целую картинную галерею: «Бабочки», «Детские сцены», «Альбом для молодежи» и т. д. Все это было наполнено бесчисленными маленькими пейзажами, рассказами, сказочками, живописными легендами, событиями из детской жизни («Ребенок едет на палочке», «Ребенок упрашивает», «Ребенок засыпает», «Ребенок рассказывает», «Сиротка», «Первая утрата», «Елка», «После театра» и т. д.); все это был новый мирок, впервые появившийся в музыке, но с необыкновенным талантом и искренностью срисованный Шуманом с живой действительности. Потом у него появились другие сцены, маленькие по объемам, но великие по содержанию, картинки и сцены из жизни юноши, поэта, художника: «Арабески»,

«Новеллетты», «Крейслериана» (мечтания и думы капельмейстера Крейслера, по Гофману), «Фантазии», с чудесно поэтическими моментами: «Зачем?», «Вечером», «Порыв», «Мечты во сне» (Traumeswirren), «Поэт говорит», «Заключение песни». Наконец, высшее, гениальнейшее и самое глубоко поэтическое между всеми этими созданиями — «Фантазия» для фортепиано, посвященная Листу, с эпиграфом-программой: «Durch alle Töne tönet, im bunten Erdentraum ein leiser Ton gozogen, für den der heimlich lauscht». (Во сне земного бытия звучит, скрываясь в пестром шуме, таинственный и тихий звук, лишь чуткому известный слуху). У этой фантазии задача была та самая, что у красивой пьесы Мендельсона: «Auf Flügeln des Gesanges» (На крыльях песни), но какое же расстояние существовало между внешней и элегической красивостью спокойного, почти равнодушного мендельсоновского «Lied» и глубокой, вдохновенной, страстной поэмой Шумана! Вся разница их натур высказалась здесь во всей яркости. Можно ли довольно надивиться тому, что весь этот изумительный ряд chefs

d'oeuvre'ов Шумана даже и до сих пор мало оценен Германией и признается там собранием красивых, прекрасных, но мелких сочинений, в «малых еще формах», — и наряду с мендельсоновскими! Главные удары в этом смысле были нанесены Шуману Рихардом Вагнером устами его фанатического поклонника Иосифа Рубинштейна. Какое безобразие ограниченного понимания! Точно будто значение создания определяется количеством страниц и тактов, аршинами, вершками, фунтами! Но таковы печальные следы цехового, консерваторского воспитания у слишком многих в Германии.

Если относительно Шумана современная нам Германия представляет очень странный, очень изумительный пример оскорбительного непонимания, слишком малой оценки одного из величайших композиторов в мире, то, наоборот, относительно Рихарда Вагнера нынешняя Германия представляет очень странный, очень изумительный образец без меры преувеличенной оценки таланта. Не может быть сомнения в том, что Вагнер есть музыкант, выходящий из ряду вон, очень сильный оригинальный и самостоятельный талант, принесший всякую пользу музыкальному делу, как могучей, критической своей мыслью, так и художественным своим творчеством, но, не взирая на все это, ни с чем не сообразно то беспредельное идолопоклонство, тот слепой фетишизм, который царствует в Германии (а отчасти и в остальной Европе) относительно Вагнера. По натуре своей Вагнер в музыке такой же декадент, как Бёклин в живописи.

Оба художника наделены от природы

очень крупными, даже, можно сказать, великими и блестящими дарованиями, и они выказали их в полной силе уже и в начале своей художественной карьеры, но потом, раз свернувши с прямой дороги на кривую, не переставали ими злоупотреблять до конца жизни.

По натуре своей Бёклин великолепный пейзажист, блестящий колорист и декоратор; по натуре своей Вагнер точно так же великолепный колорист-инструментатор, симфонист, пейзажист и декоратор. Но оба они захотели быть, кроме того, живописцами человека, его страстей, характеров, событий человеческой жизни — и тут началась их нескончаемая ошибка и заблуждение. К изучению, познанию и изображению человека и его души у обоих художников не было вовсе никакой способности. Все у них явилось тут только декоративно, внешне, поверхностно, капризно, неверно и страшно преувеличенно. Оба художника почувствовали великую потребность заняться «глубокими вопросами жизни и бытия» и для выражения своих идей по этой части обратились к помощи символизма, мистики и мифологии языческих богов. У

Бёклина появились античные фавны, центавры, тритоны, русалки, нимфы, дриады, у Вагнера — средневековые Вотаны, Фрики, Эрды, Локки, Фафниры, Норны, Граали и проч. Эта мистика и мифология до того приходилась по современному вкусу немцев, что нелепица живописца и музыканта объявлена была проявлением величайших мировых помышлений и философии, воплощением истинного пантеизма нашего времени. Оба художника сделались любимцами новой Германии, величайшей гордостью и славой отечества.

Между тем, для всякого человека, не потерявшего простое и здравое мышление, не испорченного лжепатриотизмом и метафизикой, бёклиновское и вагнеровское отвращение от натуры, живой действительности, простоты и правды мысли, безумное их служение всему заоблачно-идеальному, несуществующему, небывалому, их безграничная преданность всяческому бреду, галлюцинации, всяческой вычурности и чудовищной преувеличенности могут возбуждать только удивление и антипатию. Какие чувства, какие мысли могут нарождаться из бесконеч-

ных нелепостей Бёклина и Вагнера? Их женщины-рыбы, которых фавны вытаскивают сетями из воды; их центавры, подковывающие себе ноги в кузнице; их кувыркающиеся вверх ногами в воде русалки, их девицы верхом на единорогах; их Лоэнгрины, покидающие навеки любимую женщину за то, что она осмелилась спросить: откуда они, герои, родом и кто они такие; их Эвы, отдаваемые отцом замуж тому, кто сочинил наилучшую песенку; их Тангейзеры, пилигримствую-щие к папе в Рим, чтоб испросить прощение за свое слишком долгое гощение у Венеры в горе; их Вотаны, укладывающие дочь на целую вечность спать волшебным сном под дубом, среди забора из огня; их полки богов, переходящие по мосту, на воздухе, из одного замка в другой; бессмысленные таинства нелепого средневекового Грааля и сто других таких же глупостей — что все это может возбуждать, как не негодование и презрение? И за водворение таких-то пустяков, таких безобразий мысли на сцене надо считать Вагнера великим реформатором оперы, создателем небывалой, неслыханной правды, глубины и исти-

ны? Вагнер старался развенчать Шумана за то, что тот, по его мнению, способен был только к «маленьким» произведениям и лишен был всякой способности к «большим», «великим». Но он только одного не понимал: величия, красоты и правды шумановских чудно талантливых созданий на сюжеты действительной человеческой жизни. Но чем он думал наградить мир за все то, что так не нравилось ему у Шумана? Неправдой, ходульностью, вычурностью, фальшью мысли, тщетными претензиями на глубокость. Как важны и интересны бесконечные рассказы его богов о происхождении их самих и их предков, их войны, бои, их гнев и хитрость, их негодные дела, их амуры, их «просветления» и их «помрачения»! И эти генеалогические рацеи должны занимать до глубины души, с наивеличайшей искренностью, современного человека, как некие великие таинства, как величайшие откровения?

Но таков уже был, во всю свою жизнь, Вагнер: великий (во многом) художник и очень малый (во всем) мыслитель. Что он ни выдумывал, что он ни провозглашал законом для

всего мира — все то всегда терпело фиаско и крушение. Он выдумал, что искусства должны перестать существовать каждое в отдельности и что все они назначены в будущем являться на свет только в общей сложности, все зараз и все вместе, и это именно — в драме-опере: Gesammt-Kunstwerk der Zukunft. Поэзия должна дать сюжет и текст, архитектура — оперный дом, живопись — декорации, скульптура — группы статуй и живых людей, музыка — тело, смысл, поэзию, форму, выражение. Но никто такого закона не принял, да никогда, вероятно, никогда и не примет. Мало ли сколько творений пожелает всегда создавать, кроме оперных либретто, — поэзия? Мало ли сколько, кроме оперных зал и домов, — архитектура? Мало ли сколько картин, кроме декораций, — живопись? Мало ли сколько пожелает устраивать мраморных фигур и живых групп для сцены — скульптура? Мало ли сколько разнообразных созданий кроме опер — музыка? Так легкомысленные мечтания Вагнера и остались только на бумаге.

Вагнер считал настоящим уделом и зада-

чей оперы — сюжеты средневековые, мифические, мистические, набожные и вместе с тем — амурные по преимуществу. Но такая ограниченность, драгоценная и приятная для его специальной натуры, не могла быть пригодной для всех на целом свете. Кроме мистики, влюблений, набожности и сверхъестественных экстазов, есть много других еще сюжетов, для всех важных и драгоценных. Этот закон Вагнера тоже не был никем нигде принят.

Вагнер счел нужным завести в опере «лейтмотив», т. е. такую мелодию или музыкальную фразу, которая должна всегда и везде обозначать то или другое лицо, тот или другой предмет, то или другое чувство в опере человека: обозначать великана, карлика, меч, шапку, кольцо, огонь, любовь, отчаяние, презрение и т. д. Это многим понравилось, как новинка, как остроумие, как необычайное приобретение, как новооткрытый способ выражения искусства. Нашлись ревностные подражатели, фанатические пропагандисты этой искусственной, довольно бессмысленной затеи. Но она, как и многое другое у Ва-

гнера, не пришлась по вкусам и понятиям слишком многих. «Что это за музыка — из „ярлыков“ и „ребусов“, которые надо сначала отгадать, а потом помнить, никогда не сбиваясь», находили многие. «Что это за выварен-ный из целой человеческой личности экс-тракт? Что это за стеснение, что это за огра-ничение и композитора, и слушателя? Что это за кандалы несносные? Опера перестает быть свободным творчеством, наслаждением, она должна стать выкладкой, упражнением памяти, соображением рассудка!» — И «лейт-мотив» не вошел в арсенал и кладовую совре-менной музыкальной Европы. Его туда не пу-стили. Вряд ли и впредь когда-нибудь пустят.

Точно так же Вагнер задумал создать в Байрейте какой-то центр, где, словно в свя-щенном храме, будут храниться и в назначен-ные сроки торжественно исполняться его оперы. Этого не осуществилось. Вагнеровские оперы теперь даются везде, в целом мире, без всяких торжественных оказий и священно-действий. Байрейтский театр оказался ненужным. Вагнер желал посадить оркестр таинственно, незримо, под сценой — и это

вышло никуда негодно. Полученный от этого звук оказался задавленным и потускневшим, пришлось сохранить прежнее местоположение оркестра в театре. Вагнер задумал сделать зрительную залу без этажей или ярусов — это оказалось точно так же невозможным при нынешнем огромном населении столиц и городов и при огромных расходах на театральные представления.

Но при всех своих крупных недостатках и ошибках, Вагнер был все-таки талант крупный и необыкновенный. Он был одарен великим даром поэзии, могучего творчества, его воображение было громадно, инициатива сильна, его художественное мастерство велико и воспитано всего более на Бахе, Бетховене, Вебере и представляло крепость необычайную. Его мелодическая и ритмическая способность не были особенно замечательны, — это слабые стороны Вагнера, — но зато его способность гармоническая и оркестровая выступают такими необычайными силами, которые лишь редко проявляются в музыкальном мире.

Жизнь Вагнера, когда ее станешь рассмат-

ривать в связи с его произведениями, представляет факты очень удивительные. Еще в юношеских годах своих, еще гимназистом Вагнер с великой страстью полюбил Вебера и Бетховена: всего более увертюру «Фрейшюца», увертюры, сонаты и картины Бетховена, а позже — его симфонии. В 1831 году (т. е. в своем 18-летнем возрасте) он даже аранжировал 9-ю симфонию для фортепиано в две руки. Самые первые, молодые его сочинения точно так же были все симфонические. В 20-летнем возрасте он сочинил «Фантазию» (F-moll), увертюры (D-moll и C-dur), увертюру к «Королю Энцио» и большую симфонию C-dur. Эту последнюю давали в концерте и она даже сильно нравилась. Но еще с самых молодых лет у Вагнера была тоже страсть к драме, и еще мальчиком он уже сочинил трагедию, сколок с Шекспира, где соединились личности и Гамлета, и Лира, и где в продолжение пьесы умерло и убито 42 действующих лица. Страсть к театру соединилась у него со страстью к музыке — и вот Вагнер сделался оперным композитором. В 1833 году (когда ему было всего 20 лет) у него уже было написано две

оперы: «Феи» и «Любовный запрет» (по шекспировой пьесе «Measure for measure») — и это были, конечно, только юношеские пробы. В 1839 году Вагнер сочинил совершенно в стиле Мейербера оперу «Риензи» — оперу мало характерную. В 1841 году сочинил оперу «Fliehender Holländer», в 1845 году — «Тангейзера», отчасти в стиле Вебера, но также во многом уже с проявлением собственной самостоятельности автора; в 1847 году — «Лоэнгрина», еще в большей степени проявляющего собственный музыкальный характер Вагнера. Таким образом, с 27-летнего года своей жизни, Вагнер уже перестал считать симфоническое творчество своим назначением и совершенно предался сочинению оперному. В 1840 году он написал свою превосходную, высокоталантливую увертюру к «Фаусту» Гете, и это было последнее его отдельное от театра, вполне самостоятельное симфоническое сочинение (не приходится считать чем-то значительным плохие «марши» и «факельные процессии», сочиненные им впоследствии).

От сих пор Вагнер покинул самостоятельные симфонические сочинения, и они оста-

лись, по его мысли, только второстепенными элементами его опер — в виде «увертюр» или «вступлений» перед началом оперы, в виде антрактов, в виде инструментальных вставок среди сцен оперы. Но тут произошла та странность, что то, чему Вагнер придавал «второстепенное» значение в своих операх, — вышло именно самым главным, а что он считал «самым главным», то вышло — второстепенным. Произошло же это оттого, что в Вагнере слишком много было рассудочности, придуманности, сочинительства и слишком мало непосредственности, естественного, простого, наивного вдохновения и творчества. Его слишком одолело декадентство, точь-в-точь как Бёклина.

Он по натуре своей был истинный, превосходный, глубоко талантливый симфонист. Способность его к оркестру — поразительная. Правда, он нередко преувеличивает и злоупотребляет средствами этого оркестра, доходит до грубости и оскорбляет слух и чувство своего слушателя, всего более злоупотребляя, иной раз, резкостями и нагромождениями медных и деревянных инструментов. Но все-

таки оркестр Вагнера нов, богат, часто ослепителен по колориту, по поэзии и очарованию самых сильных, но также и самых нежных и чувственно-обаятельных красок, — это оркестр, являющийся расширением не только бетховенского, мендельсоновского, мейерберовского, но даже берлиозовского и листовского оркестра. Каких громадных чудес не мог бы еще сотворить Вагнер даже в одной симфонической сфере! Так вот нет же, наперекор природе своей, он не хотел оставаться просто симфонистом, в том же роде, как симфонистом остался весь свой век, напр., хоть бы Бетховен или даже Берлиоз; нет, куда, это было бы слишком просто, слишком естественно. Ему нужно было что-нибудь другое, повыше и пошире — вот он и надумался взять себе в удел — оперу. Что дано было от природы — того ему было не надо; чего не было дано, того-то именно он только и жаждал, то-то и было для него «всего нужней». Роясь в книгах и изучая историю и старину, Вагнер в один прекрасный день додумался до того, что ему надо сделаться Эсхилом наших дней и создать такой музыкальный театр, такие музы-

кальные театральные представления, которые заменили бы нынешнему европейцу тот театр и те театральные представления, которые радовали и восхищали древнего грека. У меня, как в Греции, театр будет великим праздником и торжеством, мечтал втихомолку про себя и громко объявлял всем Вагнер. У меня мой музыкальный театр будет как у греков: всенародный, всемирный, будет являться экстраординарным событием! У меня, как у греков, представления будут длиться несколько дней сряду. Люди должны будут съезжаться со всех краев страны. Я им построю новый, небывалый театр, где все будет происходить совершенно иначе, чем в остальном свете. И Вагнер пустился в путь и употребил на то всю жизнь и нашел себе множество могучих покровителей и помощников, множество сочувственников, энтузиастов, прославителей и распространителей. Но все-таки изо всего этого ничуть не вышло того, что Вагнер надумал и что затеял. Не вышло ни музыкального Эсхила, ни эсхиловского театра и музыкальных творений, но вместо того вышел недоделанный, во многом по-

вредивший сам себе, сам себя искусственно исковеркавший Вагнер.

У Вагнера образовалась слава громадная. Успех его и лавры были так колоссальны, что мало на свете можно сыскать такой славы, какая пришлась на его долю. При дружных усилиях фанатиков-помощников и фанатиков-пропагандистов любопытные толпы устремлялись в продолжение нескольких лет в Байрейт и с покорным терпением высиживали там все четыре вечера вагнеровской «тетралогии». Они чуть не с благоговением принимали в себя глубокие, на манер Бёклина и декадентов, откровения о начале мира и существе жизни, о зле и добре, об «искуплении» (над которым еще так смеялся Ницше), посредством деяний Лоэнгрина или Парсифаля, выслушивали рацеи папы и беседы Вотана, рассуждения о погибели старых богов и водворении новых, с влюбленными Зигфридами и Брунгильдами, с такими же Тристанами и Изольдами во главе — и все это высказанное в медных звуках громадных оглушительных оркестров, в лепетании снотворных речитативов и в варварском языке вагнеров-

ских самодельных стихоплетств. Но у большинства постоянно вертелась в голове мысль: «Ах, как тут мало хорошего и как много плохого! Ах, если б Вагнер давал нам все только то, что у него так хорошо, ах, если б он избавил нас от всего, что у него так худо, так невыносимо, так скучно и отталкивательно!..» Да, хорошо так мечтать, хорошо так желать, но для осуществления этого необходимо было бы что? То, чтоб Вагнер от головы до ног переменился, чтоб он забыл об Эсхиле и эсхиловскои славе, о всемирном театре и всемирной опере; но ранее всего надобно было, чтоб Вагнер вовсе отказался от оперы и ни одной оперы не написал бы на своем веку! А возможно ли это? Он что-то другое про себя разумел.

Опера была совсем не его дело, и он к ней не имел никакой способности. У Вагнера не было в натуре ни одного из элементов, которые составляют оперного композитора. У него не было ни малейшего чувства жизни, действительности, он не имел никакого понятия о характерах, натурах, типах, о человеческих личностях и обликах; у него не было никако-

го постижения души человеческой, ее событий, движений, порывов; у него не было ни потребности, ни способности изображать индивидуальные человеческие личности, каждую в своей отдельности или нескольких вместе, в их взаимодействии. Ему этого вовсе не надо было. Те персонажи, что у него изображены в операх, вовсе не живые люди, а отвлеченные алгебраические знаки, пустые, сухие и ничтожные, наводящие тоску и скуку, но назначенные быть вешалками лирических излияний самого Вагнера. Ко всему лирическому у Вагнера существовала великая нежность, симпатия, он искал всякого случая проявить его в огромных дозах, до утомления, до тошноты у слушателя — а это ли тот драматизм, та объективность, которые суть главные мотивы оперы?

Единственные, кажется, исключения у Вагнера в пользу изображения человеческой личности — это именно лирические, по преимуществу любовные места в его операх. Тут человеческая душа и ее движения вырисовываются в формах иной раз даже интересных, значительных и иногда очень красивых и

привлекательных, несмотря на всю его малую способность к созданию мелодий: они всегда у него ординарны и плохи, часто банальны. Таковы, например, монологи Зигфрида в очарованном лесу, Тангейзера и Лоэнгрина повсюду (только, конечно, не банальный, так сильно нравящийся всем невежественным публикам, вычурный и с исковерканными формами романс «Abendstern»); дуэт Зигмунда и Зиглинды, Зигфрида и Брунгильды, с некоторой впрочем дозой — Верди; наконец, песни рыцаря Штольцинга на публичной пробе перед народом и т. д. Но все эти музыкальные произведения — прямо сочинения для концерта, подобно тому, как всегда у итальянцев, и ничуть не для театра, как назначил для «новой» оперы Вагнер. Они для сцены не нужны, а сцена для них — нужна еще менее.

Но когда потребны Вагнеру беседы действующих лиц, их разговоры, сообщения, рассказы — вот где проявляется во всей силе и безутешности вся немощь и неспособность Вагнера к оперному делу. Покуда надо было рассуждать и писать об опере и ее складе, Ваг-

нер был тысячу раз прав во всем том, что говорил, что проповедывал. Никто после Глюка не был столько прав, как он, когда осуждал старинную форму оперы, ее арии, дуэты, терцеты и т. д. Он находил эту форму непозволительной фальшью и условностью. Живые люди не должны «распевать» бесконечные мелодии и кантилены, не должны плодить нескончаемые и, значит, небывалые в натуре рассказы, баллады, повествования — это все условность и выдумка. Так справедливо и разумно рассуждал Вагнер. Но что же после своих рассуждений сам-то он стал делать? В своих операх он все осуждаемое им сохранил, ничуть не уничтожил, и только отвел все это в отдел речитатива. Но к речитативу у Вагнера не было ни малейшей способности, ни тени дарования; речитатив у него неестествен, неуклюж, сух, скучен и невыносим более, чем у кого бы то ни было во всей музыке. И таким-то нездоровым материалом Вагнер наводнил и затопил более чем половину всех своих опер! Один его Вотан в своих беседах и повествованиях способен сделать человека несчастным на всю жизнь.

Какой же после всего этого Вагнер — оперный композитор? Напротив, он всем своим существом представляет личность, которая есть самое яркое, непримиримое противоположение оперной композиторской натуре.

Лучшим доказательством «неоперности», «несценичности», «нетеатральности» созданий Вагнера служит то, что во время путешествий своих по Европе он исполнял в концертах, вне сцены, многие части своих опер, часто с помощью одного оркестра, даром, что эти части сочинены для голосов и оркестра («Валькирии», «Сцена волшебного огня» и т. д.), а после Вагнера это продолжается во всех европейских концертах, да на прибавку исполняются вне театра и сцены из «Парсифаля» — а это именно все самые важнейшие, самые совершенные, самые талантливые и самые поразительные части его созданий.

Представим себе, напротив, что Вагнер никогда не затевал бы сочинения опер и остановился бы на всю свою жизнь на роли композитора симфонического, на таких созданиях, как его высокоталантливые увертюры к «Фаусту», к «Нюренбергским певцам», как разные

его поэтические оперные антракты, как его чудный «Waldesweben» в «Зигфриде», даже как его (очень искусственные и рассудочные) увертюры к «Тангейзеру» и «Лоэнгрину», наконец, как многие его симфонические картины и картинки внутри опер. Форма «увертюры* еще с самой юношеской поры уже принадлежала ему в великом совершенстве. Другая форма, которая вполне соответствовала его натуре, была испробована им скоро после его chef d'oeuvre'a, увертюры к „Фаусту“ (1840), — это форма „кантаты“, которая послужила ему для создания его превосходной вещи: „Трапеза любви апостолов“ — кантата для оркестра и хора (1843). В эти две формы, еще бетховенские, а впоследствии берлиозовские и листовские, могли бы, конечно, уложиться все художественные мысли и намерения Вагнера, все его „картины“ природы и людей, вся его живопись (внешняя) положений, настроений и чувств, все его пейзажи с солнцем и луной, все его моря, леса и горы, небеса и подземелья, все его великаны и карлики, боги и чудовища, видения и „любовные смерти“, все его „любовные мления“ (даже са-

мые бесконечные, как в „Нибелунгах“ и „Тристане“), вся его мистика св. Грааля, как в „Парсифале“, все столько любимые им марши и шествия, все его пилигримы, миннезингеры и мейстерзингеры, все его ночные народные свалки (как во втором акте „Ню-ренбергских певцов“) и т. д. Ничто подобное не было бы возможно с операми настоящего оперного композитора, например, Мейербера. Исполнять отдельно от оперы можно только все „несущественные части“ его опер. У Вагнера, напротив, все его „картины“ и „живописи“ всегда будут превосходны без сцены, просто в концерте. Эти две формы давали ему полный простор для создания, не противоречили бы ни одной из особенностей его натуры, но спасали бы его от обязанности сочинять множество ненужной и негодной музыки. Вагнер был бы избавлен (а вместе с ним и вся публика) от его ужасных речитативов, от его не сценичных разговоров и рассказов, наконец, вообще от огромного балласта, засоряющего вагнеровские оперы.

Высказываемое здесь мнение не есть праздное сожаление о том, чего нет и чего не

может уже быть. Напротив, можно с полной достоверностью ожидать, что чего не сделал Вагнер сам, то сделают его наследники и потомки — следующие за ним поколения. Исчезнут со сцены неудачные „оперы“ Вагнера, но навеки останутся на концертных эстрадах великолепно-удачные, высокоталантливые и чудесные симфонические создания его. Это уже повсюду даже и началось. Исполняют оперы Вагнера лишь в немногих городах, с великими затруднениями и скукой, но симфонические произведения его — везде и повсюду, со всеобщим восторгом и одобрениями. Чем дальше будет подвигаться время вперед, тем больше, надо надеяться, будет уменьшаться репутация Вагнера как оперного композитора и увеличиваться его репутация как композитора чисто симфонического. Карикатурный, безрассудочный фанатизм к Вагнеру как к оперному творцу должен исчезнуть.

Но достойно всякого удивления, в истории распространения опер и принципов Вагнера, одно особое обстоятельство. Оперы Вагнера распространялись очень медленно и долго встречали повсюду огромное сопротивление.

Но, коль скоро эти оперы были, наконец, приняты Европой и вошли в ее художественный обиход, можно было бы, кажется, предполагать, что это доказывает согласие Европы с принципами Вагнера, полное отделение ее от прежних оперных принципов, перемену ее понятий и вкусов, изгнание прежних и водворение новых, вагнеровских.

Но на деле ничего подобного не случилось. Оказалось, что и новые принципы, проповедуемые Вагнером, хороши, справедливы и нужны, но и прежние, старые — точно так же хороши, справедливы и нужны. Это всего более проявилось в нынешнем отношении Европы к итальянской оперной музыке вообще, и к вердиевской — в особенности.

Жизнь Верди представляет много параллельности с жизнью Вагнера. И Верди, и Вагнер родились в одном и том же 1813 году. Оба поставили на театре, в 1842 году, по опере, которая впервые обратила на автора особенное внимание публики: у Верди это была опера „Nabucco“, у Вагнера — „Риензи“. В 1844 году в первый раз дан был „Эрнани“, первая из пяти главных опер Верди, в 1845 году в первый раз

дан был „Тангейзер“, первая из пяти главных (со включением „тетралогии“) опер Вагнера. Затем в течение 50-х, 60-х и 70-х годов точно так же шло параллельно создавание главнейших опер итальянского и немецкого композитора. В 1853 году написан был „Trovatore“, в 1854 — „Rheingold“, в 1853 — „Traviata“; в 1855 — „Валькирия“, в 1855 — „Сицилийская вечерня“; в 1859 — „Тристан и Изольда“; в 1867 — „Дон Карлос“ и „Нюренбергские певцы“; в 1882 — „Парсифаль“; в 1887 — „Отелло“. Таким образом, постоянно шла параллельность сочинений Верди и Вагнера и колоссальное разрастание славы обоих композиторов. Но их натуры, таланты, объекты их создавания и творчество до того были различны, что, казалось бы, беспредельное обожание опер Верди должно было бы совершенно исключить любовь и симпатию к операм Вагнера; и наоборот, безмерное обожание опер Вагнера должно было исключить любовь и симпатию к операм Верди. Но этого ничуть не случилось на деле. Все европейские публики с одинаковой любовью относились и к тем, и к другим созданиям и одинаково обо-

жали их от всей души.

Верди, правда, отказался от рулад и всяческого голосового баловства прежней итальянской школы, но он заменил эту устарелую формалистику — формалистикой новой, но точь-в-точь столько же условной, фальшивой и негодной — формалистикой крика, вопля и лжедраматизма. Этот „драматический“ крик и вопль был столько же формалистичен, ненатурален и антихудожествен, как все нелепейшие фиоритуры и весь музыкальный склад „Сомнамбул“, „Пуритан“, „Лу-чий“ и „Линд“. Построение и весь музыкальный склад и состав оперы, форма арий, дуэтов, терцетов и проч. осталась та же самая, что у Беллини и Доницетти; форма мелодий, условная, безвкусная и рутинная, осталась с той самой банальностью и ординарностью, какие в ней присутствовали всегда и до Верди. Каким же образом все эти печальные качества пребывали у всех публик любимыми и симпатичными, не взирая на тот „перелом“ в оперной музыке, который совершен, по словам всех, Вагнером и который радовал этих всех? Вот что непостижимо и изумительно. Конеч-

но, часто было многими указываемо на то, что под давлением новых вкусов и направлений Верди в своей „Аиде“, сочиненной в 1871 году и оплаченной 100 тысячами франков, подвинул свое творчество вперед и, придав нечто новое и более мужественное итальянской гармонии, всегда скудной и беспомощной, водворил в своей музыке более достойные нашего времени формы; то же самое повторялось многими и впоследствии, когда Верди сочинил своего „Отелло“ в 1887 году и своего „Фальстафа“ в 1893 году: раздавались тогда в печати даже уверения, что, не взирая на преклонные свои годы, Верди безмерно вырос и колоссально подвинулся вперед, приняв многое от Вагнера и обновив тем свое творчество. Но не было во всех таких речах ничего, кроме заблуждения и иллюзии. Подделка никогда не заменит натуры, и в 70 и в 80 лет переучиваться и переделываться было для Верди уже поздно. Наверное, облик Верди сохранится в истории, как облик автора „Риголетто“, „Троватора“ и „Травиаты“, а не как автора „Аиды“, „Отелло“ и „Фальстафа“. Каков он ни был, а все-таки был там итальянским

композитором последней эпохи, естественным и непринужденным, а здесь он являлся притворным, старающимся подделаться к тому, что ему вовсе было чуждо.

Можно было бы также подивиться, почему сладкий, приторный, ничтожный и бесхарактерный Гуно, полу-француз и полу-итальянец по своей музыке, мог так нравиться Европе со своим жалким „Фаустом“ среди проповеди и музыкальной деятельности Вагнера и вопреки и той и другой — вот что необъяснимо. Визе — музыкант не бесталантный, но все-таки достаточно незначительный, нравился всем и везде, по всей вероятности, именно тем, что соединял в своих сочинениях небольшую дозу чего-то „национального“, свежего и нового (французские и испанские народные мелодии) с огромной массой опереточной тривиальности.

В заключение обзора западноевропейской музыки, необходимо указать здесь три характерные музыкальные фигуры: одного француза, одного германца и одного скандинава.

Француз — это Сен-Санс. После Берлиоза это самый даровитый из новых французских композиторов. Вследствие классического воспитания (до сих пор еще царствующего в доброй мере во Франции) он не менее Берлиоза предан сюжетам классическим. Все значительнейшие его сочинения имеют задачи, принадлежащие древнему миру. Таковы симфонические картины: «Фаэтон», «Прялка Омфалы», «Молодость Геркулеса»; оперы: «Самсон и Далила» (1877), «Прозерпина» (1887), «Асканио» (1890), «Деянира» (1898), «Фрина» (1893). Он, конечно, по таланту и оригинальности очень далеко отстоит от Берлиоза, но все-таки, и по формам своего сочинения, и по оркестру, принадлежит новому времени. На него оказало огромное влияние прочное его знакомство с Бахом и старыми немецкими

классиками, а также с новой музыкальной германской школой, особливо с листовскими сочинениями. Большинство его произведений принадлежит к области «программной музыки». Его оперы (между которыми значительнейшие: «Генрих VIIIй, 1883, и „Самсон и Далила“, 1877) никогда не пользовались особенным успехом; зато его инструментальные сочинения: фортепианные концерты, вариации, струнные квартеты, трио и др., три симфонии — очень распространены и любимы. Всего же замечательнее его „симфонические поэмы“, упомянутые выше: в них много красоты, волшебства, картинности и грации. Только можно жалеть, что совершенно понапрасну пользуется и во Франции и в Германий великой репутацией его „Danse macabre“. Даже Ганслик, в своей ненависти и презрении к Листу, а главное, в своем грубом непонимании его глубокой натуры и созданий, уверяет, что „Пляска смерти“ Сен-Санса полна „иронической грации“ и гораздо большего достигает, чем „Пляска смерти“ Листа — „виртуозный кунстштюк, состоящий из пассажей, триллеров и проч., кувырканье от возвышен-

ного к смешному“ — и только. Между тем, „Пляска смерти“ Сен-Санса есть оркестровая пьеса, хотя и украшенная изящной и пикантной инструментовкой в современном стиле, но конфетная, миленькая, скорее всего „салонная“, можно сказать, — вертопрашная, легкомысленная, решительно лишенная серьезного, глубокого и великого характера, того, которого требует задача и который гениально воплощен в „Danse macabre“ Листа.

Из современных Сен-Сансу французских композиторов, двое пользуются во Франции любовью и уважением почти одинаковыми с Сен-Сансом, это Делиб и Массене, но это совершенно незаслуженно. Как оперы и балеты первого, так и оперы и библейские драмы второго мелодичны и приятны, но мало замечательны по музыке и выражению, мало талантливы и мало чем интересны, кроме немногих красивых частностей. Таковы, например, у Делиба прославленный в Европе фугованный хорик смеющихся придворных дам в опере „Le roi Га dit“, балет „Коппелия“. Оба эти автора далеко ниже Сен-Санса и по творчеству, и по формам, и по оркестровке, и

по самостоятельности. Зато третий современник Сен-Санса, Литольф, незаслуженно пользуется слишком уменьшенной против Сен-Санса репутациею. Конечно, Литольф менее Сен-Санса силен по технике своего дела, менее классичен и совершенен в формах, менее красив и талантлив в своем оркестре, но зато наделен несравненно большим художественным темпераментом, страстностью и самобытной оригинальностью. Его иногда упрекали в некоторой „грубоватости“ и „декоративности“, но этот недостаток, если он даже и существует, легко затушевывается яркостью и стремительностью натуры, огнем и порывистым вдохновением, очень противоположными у Литольфа, — спокойно-красивому и правильно-классическому творчеству Сен-Санса. Его горячие, воодушевленные увертюры „Робеспьер“ и „Жирондисты“, его оригинальные фортепианные „симфонические концерты“, особливо „голландский“, сохранят, конечно, навсегда, значительное место среди музыкальных созданий XIX века.

Брамс представляет собою явление совер-

шенно исключительное среди всех остальных музыкальных сочинителей XIX века. Он не понимал и не любил ни „программную музыку“, ни „оперу“, а это были два главнейшие элемента в симпатиях, задачах и совершенствах музыки нашего века. Он никогда не сочинял ничего „программного“, ничего „оперного“. И одно это, конечно, явственно определяет его натуру и физиономию. Жизнь, движение, волнования, порывы, страстность — все это были вещи, глубоко ему чуждые и неизвестные. Что он любил, что он обожал, что он боготворил, это — музыку самое по себе, музыку для музыки, одним словом: „искусство для искусства“. Этим он как будто совершенно отделял себя от XIX века, стоял обеими ногами в каком-то совершенно другом мире. Он, конечно, любил музыку страстно, приверженно, но как-то особенно от всех других, словно (по выражению одного из талантливейших русских композиторов) сидел на вершине уединенной обрывистой скалы, среди океана, один одинешенек, никого не зная, никого не видя, ни с кем не говоря и ни в ком не нуждаясь. С самых молодых лет он прошел са-

мую строгую техническую школу и приобрел здесь сильное мастерство и уменье. Он был вскормлен на Бахе, Бетховене и Шумане, и их влияние на него с первого же его шага в музыкальном мире было явственно. Четырнадцати лет он уже с почетом выступил в концерте с своими фортепианными вариациями на немецкую народную тему. Двадцати лет он своими творениями привел в неописуемое восхищение Листа и Шумана. Этот последний написал в своей музыкальной газете („Neue Zeitschrift für Musik“, 1853) статью: „Новые пути. — Он должен был прийти“. Здесь он провозглашал Брамса великим музыкальным гением, какого Европа должна была ожидать после Бетховена. Он говорил: „Нам предстоят изумительные просветы в таинства мира духов“.

Брамса считали в Германии прямо продолжателем третьего периода Бетховена и величайшим контрапунктистом со времени Баха. Всего более выступал и сражался за Брамса Ганслик, очень знающий и талантливый, но также и очень ограниченный и односторонний критик. Первая симфония Брамса (C-moll)

была названа 10-ю симфонией, после 9-й бетховенской.

Однако последующая деятельность Брамса далеко не вполне оправдала громадных ожиданий от него. Никто не сомневался ни прежде, ни теперь в блестящих и великих его дарованиях, все находили много глубины в его созданиях, часто чувствовали в них также много своеобразной красоты, признавали капитальные его заслуги в инструментальном творчестве, в увеличении массовых сил и нежных утонченностей оркестра, но большинство европейских публик, критиков и композиторов находило в сочинениях Брамса некоторую утомительную, рассудочную отвлеченность и недостаток вдохновения. Чайковский даже написал однажды: „В музыке Брамса есть что-то сухое, холодное, туманное, неопределенное, отталкивающее от него русское сердце. Слушая его, вы спрашиваете себя: глубок Брамс или только хочет подобием глубины замаскировать крайнюю бедность фантазии? Брамс точно дразнит и раздражает ваше музыкальное чувство, не хочет удовлетворить его потребностей, стыдится говорить

языком, доходящим до сердца...“ Вопреки такому приговору, лишь отчасти справедливому, нельзя не видеть, какие превосходные музыкальные вещи были созданы на его веку Брамсом. Всего выше у него — истинно гениальная соната F-moll, в четыре руки, 1865 года (переделанная из первоначального квинтета): трагичность и нервная сила первой части, несравненная мощь и колоссальность скерцо, изображающего словно дикие орды, словно толпы кровожадных степняков-азиатов, поразительно живописны и колоритны; затем следует его „Немецкий реквием“, написанный по поводу смерти матери, 1867 год. Этот „Реквием“ произвел в Германии очень большое впечатление и признан был „глубоко необычайным созданием“; замечательны его „Рапсодия“ для соло, хора и оркестра (на текст „Harzreise“ Гейне); „Песнь парок“; „Трагическая увертюра“; три симфонии, секстеты, квинтеты, квартеты, превосходные сонаты, вариации и разные пьесы для фортепиано, несколько десятков романсов (Lieder), про одну серию которых, „жениховскую“, и другую, посвященную Шуману, этот последний писал:

„Сколько ни смотрю на них, все открываю новые и новые тонкие черты!“

В Германии очень всегда славились „Венгерские танцы“ Брамса, и они достойны своей великой славы: Брамс глубоко и тщательно изучил физиономию и склад венгерской (= цыганской) музыки, ее восточную оригинальную гамму и создал ряд музыкальных произведений, очень замечательных и изящных. Они далеко оставляют за собой венгерские „рапсодии“ и „фантазии“ Листа: в этих последних, вместе со многими достоинствами и великим одушевлением, слишком много листовского концертного пианизма, личного вкуса и ненужной орнаментики; но все-таки венгерские сочинения Листа и Брамса страдают одним и тем же недостатком: недостатком истинной национальности. Лист взялся за изучение и сочинение венгерской музыки только вследствие громадных оваций, оказанных ему в Будапеште, когда он был уже в зрелых годах и на вершине своей славы; Брамс точно так же занялся венгерской музыкой только потому, что в молодых годах довольно долго путешествовал и давал концер-

ты с венгерским скрипачом Ременьи и от него наслушался венгерской музыки. Но чтобы создавать национальные творения еще мало одного „восхищения“, „симпатии“ и „изучения“. Сам Бетховен великолепно сочинил несколько вещей на „русские темы“, но в этой его музыке нет ничего русского, ни национального. Какая разница — „польские“ создания Шопена, „русские“ Глинки, „норвежские“ Грига! Эти люди родились с национальным чувством и духом и без усилия творили то „национальное“, которым были наполнены от самого своего рождения.

Совершенной противоположностью германцу Брамсу является норвежец Григ. Он не принадлежит к числу композиторов великих, гениальных, но талант его оригинален, силен и разнообразен, главное же необыкновенно характерен.

Григ получил свое музыкальное образование в Лейпцигской консерватории (куда он поступил еще 15-летним мальчиком). Он всего более воспитывался на сочинениях Шопена, Шумана, Листа и Вагнера. Но, воротив-

шись в Норвегию, свое отечество, в 1862 году, с лейпцигским дипломом, он стал продолжать свое учение в Копенгагене у знаменитого датского композитора Гаде (когда-то прежде тоже воспитанника Лейпцигской консерватории), но это продолжалось недолго. Под влиянием пламенного патриота молодого норвежского композитора Нордраака, он образовал с ним и несколькими другими юношами музыкальное общество, имевшее целью ратовать против „расслабленного, сладенького мендельсоно-гадевского скандинавизма и против Лейпцигской консерватории“. Скоро к этому обществу присоединилось более 800 членов из числа норвежских любителей, и в продолжение многих лет Григ дирижировал концертами этого общества. На этой почве возмужал талант и определился вполне самостоятельный характер Грига.

Еще в 40-х годах XIX века задался мыслью об отечественной национальной музыке норвежский композитор Ксорульф. Он преследовал, таким образом, ту самую идею о национальной музыке, которой лет за 10 до него посвятил себя поляк Шопен и русский Глинка.

Но Ксорульф сочинял только романсы и хоры в национальном норвежском стиле. Наследником его явился в 60-х годах столетия норвежец Свендсен, воспитывавшийся в Лейпцигской консерватории, а потом состоявший несколько лет капельмейстером в Париже, что, впрочем, нисколько не помешало ему свято сохранить в себе родные предания: он создал немало талантливых произведений, где норвежский национальный элемент играет большую роль. Это по преимуществу сочинения все инструментальные: квартеты, квинтеты, симфонии, увертюры (из последних интересны: вступление к „Сигурду Слембэ“ Бьернсона, „Норвежский карнавал“, „Норвежские рапсодии“). Еще сильнее и характернее сочинял в национальном стиле, с сильно обозначившейся норвежской ритмикой, мелодикой и гармоникой упомянутый уже Нордраак (музыка к „Сигурду Слембэ“ Бьернсона и др.).

Но выше и оригинальнее всех своих товарищей в национально-музыкальном деле вышел Григ. Он писал горячие статьи в норвежских газетах, где пропагандировал идею на-

родной норвежской музыки, и с восторгом давал отчет о симфонии в национальном складе своего друга Свендсена, но в то же время и сам ревностно занят был сочинениями в национальном стиле; но почти всегда все это было для фортепиано. Он настолько проявил тут таланта и национальной самостоятельности, что его нередко называли „северным Шопеном“. Но это было название совершенно неверное. Григу слишком далеко было до гениальности, грандиозности, разнообразия, глубины и необычайного богатства натуры Шопена. Шопен был истинный починатель, открыватель во всем, до чего ни касался своей творческой душой. Не только содержание его созданий — глубоко лично, высокопоэтично и вместе национально, но и самые формы его сочинений, их технические средства — фортепиано — являлись у него новыми „открытиями“. В фортепианном деле Григ не создал ни новой эпохи, ни средств, он ни в чем не расширил рамок, задач и эффектов этого своего инструмента. Но тем не менее у Грига явился целый ряд сочинений высокоталантливых и замечательных по картинности и ко-

лориту, индивидуальному и национальному. Главные сочинения его для фортепиано: „Poetische Tonbilder“, „Humoresken“, Lyrische Stücke», «Nordische Tänze», «Norwegische Tänze», «Aus dem Volksleben», большая, соната для одного фортепиано, впрочем, еще отзывающаяся классическими влияниями Лейпцигской консерватории, затем три сонаты для фортепиано со скрипкой и одна для фортепиано с виолончелью. Из них его соната для фортепиано со скрипкой, F-dur, по всей справедливости, всегда особенно славилась своим оригинальным складом и богатством самостоятельной гармонии.

Еще в молодых годах своих Григ отказался от классических симметричных форм и излагал свои содержания в формах совершенно свободных, «программных». Многие из его фортепианных небольших пьес, красивых и оригинальных, носят, подобно многим шопеновским, листовским и шумановским фортепианным сочинениям, характер чисто автобиографический. Таковы, напр., «Из моего юношества», «Ноктюрн», «Тяжелые думы» (Schwermuth), «Ich liebe dich», «An meinen

Sohn», «Am Grabe der Mutter», Vom Monte-Pincio и др. Из больших его сочинений особенно выдаются картинные два его сочинения: «Holberg-Suite» (в стиле XVIII века) и «Peer Gynt-Suite» (музыка к известной драме Ибсена этого же имени, имеющей целью представить разнообразные сцены из жизни какой-то личности вроде «норвежского Фауста»); наконец, сюда же относится его кантата «Перед монастырскими стенами» для сопрано, женского хора и оркестра, посвященная им Листу, которого он близко узнал и глубоко обожал со времени своего довольно долгого пребывания в Риме в 1865 и 1869 годах. Романсы его, частью в стиле Шуберта, а еще более многочисленные в своем собственном, страстном, сердечном и глубоко поэтическом складе, сильно любимы по всей Европе. Чайковский, находивший в нем черты сходства со своей собственной музыкальной натурой, говорит про Грига: «Насколько Брамс не любим среди русских музыкантов и русской публики, настолько же Григ сумел сразу и навсегда завоевать русские сердца. В его музыке, проникнутой чарующей меланхолией, отра-

жающей в себе красоты норвежской природы, то величественно-широкой и грандиозной, то серенькой, скромно-убогой, но для души северянина всегда несказанно чарующей, есть что-то нам близкое, родное, немедленно находящее в нашем сердце горячий, сочувственный отклик». Чайковский однажды называл Грига даже «гениальным».

67

Выступившие на музыкальную сцену в последние годы XIX века новейшие композиторы разных стран Европы не представляют, надо с сожалением признаться, явлений крупных и замечательных. И публика, и критика пробовали возводить некоторых из их числа в великие таланты, чуть не в гении, но эти искусственные усилия ни к чему не повели, и «великие композиторы» оказывались «халифами на час». Их очень скоро приходилось развенчивать.

В 1890 году вдруг прошумела по всей Европе опера молодого итальянца Масканьи «Сельская честь» (Cavalleriarusticana), в 1892 году- опера другого молодого итальянца Леон-

кавалло «Паяцы». Не только в Италии, но даже в Германии эти ничтожные и бесцветные произведения были найдены чем-то замечательным, проявлением истинных «героев» нашего времени и доказательством начинающегося, наконец-то, музыкального прогресса Италии, в смысле нынешнем. Очень скоро ветреная слава этих двух итальянцев испарилась, но оставила некоторый след в европейском музыкальном деле. Явились немецкие их продолжатели: вагнерианцы Гумпердинк и Кинцль.

Конечно, будучи родом немцы, и Гумпердинк и Кинцль были в сто раз более образованы в музыкальном отношении, чем бедные младенцы-итальянцы, и, сверх того, в сто раз лучше их владели оркестром, но все-таки их род композиции был поверхностный и мелкий и жалко было смотреть, как великолепный вагнеровский оркестр и его талантливая гармонизация были растрачиваемы Гумпердинком в Берлине и Кинцлем в Вене на их легковесных, часто банальных «Гензель и Гретель» (1893) и «Евангельского человека» (1895). Но эти вещи были рассчитаны на тол-

пу: толпа их приняла с восхищением и вознесла до небес. Только и успех был столько же поверхностный, как сами авторы, как сами их оперы и как сама их публика. Все очень скоро испарилось без следа.

Была в Вене сделана еще одна попытка: высоко прославить вагнерианца Брукнера, в пику «брамсианцам» и их венскому представителю, талантливому, но сильно консервативному писателю Ганслику. Брукнер стремился перенести вагнеровский «драматический» стиль и роскошный оркестр в церковную и симфоническую музыку. Но как ни хлопотали, как ни старались привить в Германии во всеобщий вкус сочинения Брукнера такие капитальные дирижеры, как Ганс Рихтер, Артур Никиш и другие, ничто не помогло, и все девять симфоний Брукнера, его три мессы, «Те Деум» и другие многочисленные симфонические и церковные его сочинения не получили права гражданства в Германии. Брукнер был (мимоходом сказать) такой фанатический католик, что свою последнюю, 9-ю симфонию (оставшуюся, впрочем, недоконченной) посвятил «господу богу», причем в

«предисловии» своем просил господа бога милостиво принять это его создание. Немецкие газеты признавали такое посвящение фактом, еще небывалым в искусстве.

«Крайним вагнеристом» считается в Германии Рихард Штраус. В течение последних двадцати лет (с 1885 года) он пользовался очень большой знаменитостью. Про него говорят, что он «превосходит Берлиоза силой музыкальной натуры, но остается позади Листа по силе основной логики. Его оркестр — утонченный до невозможности, так что он сам, безусловно, может быть признан высокоинтересным представителем всего направления...» После нескольких первоначальных своих инструментальных сочинений, привлекавших к себе мало симпатии слушателей (в том числе была симфония F-moll, не имевшая успеха, не взирая на все усилия пропагандиста и приятеля Рихарда Штрауса — капельмейстера Ганса Бюлова), Штраус перешел к сочинениям программным, но таким, которые отталкивали от себя большинство слушателей дикостью и безобразием своих форм и даже иногда безумием своей нескладицы.

Главнейшие сочинения Штрауса в этом роде: симфоническая фантазия «Из Италии», симфонические картины: «Дон Жуан» (1889), «Смерть и просветление» (1890), «Макбет» (1891), «Забавные штуки Тилля Эйленшпигеля» (1895), «Дон Кихот» (1898), «Жизнь героя» (1899), опера «Гунтрам» (1894), хоры и романсы (Lieder). Но самым высшим проявлением ненормальной фантазии и разнузданной мысли является, в особенности, его попытка переложить на музыку знаменитое сочинение философа-декадента, скончавшегося в доме умалишенных, Артура Ницше: «Так изрек Заратустра» (1895). Штраус заявил об этом своем сочинении: «У меня вовсе не было намерения написать философскую музыку или перевести на музыку великое создание Ницше. Я желал выразить музыкой мысль о развитии человеческого поколения от его начала, сквозь все разнообразные фазисы развития, религиозные и научные — вплоть до ницшевской идеи о сверхчеловеке. Вся моя симфоническая поэма назначена высказать мое поклонение гению Ницше, который обрел величайшее себе выражение в этой кни-

ге: „Так изрек Заратустра“. Один из замечательнейших современных музыкальных писателей Гунукер восклицает: „Для меня начало этой симфонической поэмы подобно „Страшному суду“ Микель-Анджело или нарождению могучей планеты; конец поэмы полон грустного элемента новейшего искусства: он глубоко печален и загадочен...“ Другой немецкий фанатик Штрауса, Флоэрсгейм, провозглашает: „Это создание — наивысшая партитура, написанная рукой человека!“ Но не таково мнение современного большинства людей: они находят, что у Штрауса великое чувство картинности и колорита, великолепный оркестр, но таланта мало.

Во всех последних сочинениях Рихарда Штрауса оркестр сложен до невероятности, но ослепительно-поразителен и колоритен и пошел вперед даже в сравнении с оркестром Вагнера.

Рихард Штраус еще молод. Что он дальше еще создаст, предвидеть покуда еще невозможно.

Русский народ — один из самых музыкальных во всем мире. Он славился этим с глубокой древности. В древнейших наших летописях об этом уже говорено. С гуслями в руках приходят русские, славяне, к иноземным народам и тем поражают их. Никто еще никогда не приходил в чужую страну издалека, из своей родины, с музыкой и с музыкальными инструментами в руках. И от этого чудного музыкального племени сохранились чудные музыкальные создания — народные песни, пережившие тысячи невзгод и несчастий, сотни лет иноземных нашествий, порабощений, внутренних переворотов и переделок, золотушных прививок, злосчастных навязываний и принуждений. Сквозь все столетия русский народ, в этом отношении непоколебимый и непотрясаемый, пронес свою народную песнь, вместе со своим народным языком и верованием, в целости и ненарушимости. Это же самое лишь очень немногие могут сказать про себя. Почти повсюду в Европе померкла, стушевалась и окончательно исчезла

народная песнь: лишь у одних-двух северных национальностей, русской и скандинавской, она уцелела во всей силе и славе своей, лишь у них одних она сохранилась по настоящую минуту в устах самого народа и звучит в его устах немолчной, неудержимой и страстно любимой в продолжение всей жизни, от первых дней рождения и до смерти; она сопутствует этим двум национальностям во всех их делах и работах: и в деревне — и в городе, и на пашне — и на люльке штукатура и маляра вверху стены под кровлей, и в кузнице, и за прялкой, и на фабрике, и на свадьбе, и на штурме, около знамени, перед смертью или победой.

Когда просматриваешь страницы истории и припоминаешь события, с удивлением вдруг замечаешь, что эту свою великую драгоценность и ненаглядное сокровище, народную музыку, русский народ иногда защищал с такой страстью и энергией, с какой, быть может, никакой другой народ и никогда.

Когда Лже-димитрий пришел с Запада и, вертя лисьим хвостом и щелкая волчьим зубом, сел на русском царском престоле, он

многое затеял переделать. Чего только он не пробовал, чтобы старую Русь сделать Европой. Он все находил в новом отечестве, взятом напрокат, — гадким, постыдным и скверным. Походя, в одном случае, на самого Петра Великого, он задумал расправляться даже с костюмом. Одевшись в «гусарский польский костюм», он плясал с женой и тестем под звуки иноземной музыки. Многие придворные и бояре следовали его примеру и носили также костюмы иноземные, и уже и один только этот вражеский костюм внушал ненависть и отвращение народу. Но еще более внушала этих чувств вражеская, чужая музыка. Однако же Самозванец ничего и знать про это не хотел. Треск литавр на всех улицах Москвы целый день оглушал и сердил русских. Лжедимитрий завел у себя, на царском дворе, целую банду иноземных музыкантов (поляков и немцев), всего более 25 человек, которым давал жалование и оказывал внимание и милостей во много раз больше, чем русским боярам и служилым людям... Музыка и пляска (иностранные) были ежедневной забавой двора... Один голландский купец, бывший то-

гда по делам при царском дворе в Москве, писал своей жене в Голландию: «Музыка эта была прекрасная и это было наше лучшее времяпрепровождение...» Другие иностранцы рассказывали: «Самозванец садился за обед не иначе как с чужеземной музыкой... В покоях у Марины Мнишек, еще невесты, музыканты играли польскую народную песнь: „Навеки в счастье и несчастье“. „Марину, еще до свадьбы, в монастыре, где она жила среди Москвы, ежедневно увеселяли музыкой и плясками, по-польски... Марина затеяла однажды в своей келий плясать со своими придворными дамами, польками, — по-европейски, в масках...“ Вот что рассказывают в своих записках разные иностранцы, бывшие тогда в России. Уже и они были скандализированы и удивлялись — что же должны были думать и говорить сами русские? Вся эта „поганская“ музыка жестоко раздражала нервы у всех и много прибавляла к тому едкому нравственному возмущению, которое повсюду разносилось под влиянием бесчисленных уколов и ран, нанесенных Самозванцем русским людям. Когда же разразилась, наконец, грозная

трагедия народного восстания, когда избито было множество самозванцевых иноземцев, жестоко потерпели и его многочисленные „музыканты“ — кое-как спаслось из их числа всего 5 или 6 (вот как много их было!). Сам же Лже-димитрий испытал народное негодование и кару также и в форме „музыкальной“, кажется никогда и нигде не примененной прежде. Самозванца, застреленного несколькими пулями, положили на столе, на площади, близ Лобного места, с маской на животе (маску притащили из покоев Марины), с дудкой во рту, с волынкой подмышкой. Смерть ему была дана за все худое, сделанное Самозванцем русскому государству, но дудка и волынка — за невыносимую для русского народа иноземную вражескую музыку. Многие из русских бояр, рядившихся в польское платье и плясавших у Марины под польскую музыку, тоже были убиты, но им дудок и волынок не клали.

Иностранная музыка, затеянная на Руси Самозванцем, прекратилась. У нас было и своих собственных музыкантов довольно. Когда во время царствования Алексея Михайловича

русское посольство было в 1674 году в Персии и Шах-Аббас, после угощения наших посланников музыкой (игра на домбрах, гуслях и скрипках), спросил послов: „Брат мой, великий государь ваш, чем тешится, и в государстве его какие игры есть“, то посол отвечал: „У великого государя нашего всяких игр и умеющих людей, кому в те игры играть, — множество; но царское величество теми играми не тешится, а тешится духовными органы, поют при нем, воздавая богу хвалу многогласным пением...“ Итак, музыкантов на разных инструментах было тогда в Москве много, но царь Алексей, известный своей набожностью, приостановил инструментальную иноземную музыку и велел исполнять при себе другую, впрочем, тоже национальную русскую музыку — церковное пение. Этим царь изменил древнейшим русским привычкам. Еще киевский Патерик рассказывает, что у великого князя Святослава киевского (XI век) играла музыка, „гусельные гласы, органные писки и иные мусикийские“, чем все присутствующие веселились, „яко же обычай есть пред князем“. Но, в своей великой набожности,

царь Алексей не сознавал того, что сознавал весь русский народ, а именно, что церковная и светская музыка на Руси — одного и того же происхождения, склада и характера, что все однохарактерны и однозначащи в музыкальном отношении. Поэтому-то каприз царя не долго удержался в силе, и светская музыка воротилась в дворцовые покои, как она существовала в деревенской избе — издревле. Она стала питать, радовать и утешать русских людей наравне с церковным пением.

Что касается иностранной музыки, то она начала появляться в России вместе с иностранными музыкантами, еще в XVI веке, а может быть, и ранее, но редко; стала же она у нас распространяться с особенной энергией в конце XVII века, а в XVIII веке получила уже чрезвычайную силу и водворилась навсегда.

Водворение это происходило то чрез иностранных посланников, державших у себя на дому иноземных музыкантов, то чрез посредство иностранных пленников, например, многочисленных шиедских музыкантов, водворившихся у нас после полтавского сражения, и, наконец, чрез музыкантов, выписан-

ных из-за границы, а отчасти также и посредством русских аристократов, кавалеров и дам, временно живших за границей.

Наплыв иностранных музыкантов стал очень силен, особливо начиная с XVIII века. Петр I, не взирая на всю свою образованность и во многих предметах истинную национальность, народной русской музыки не знал и не ценил. Нигде, сколько известно, не выразилось его любви к ней. Впрочем, вообще говоря, он никакой музыки не знал и не любил, кроме церковной, так как сам иногда певал на клиросе. Естественно, что наплыв всего европейского на Россию в XVIII веке состоялся также и в музыке. Вместе с иностранными прическами, супервестами, башмаками, со скверной тогдашней иностранной архитектурой и скульптурой, приехала к нам из Европы также и тогдашняя плохая иностранная музыка (о хорошей никто еще тогда ничего у нас не знал), и она осталась насущной пищей России, по крайней мере высших, господствующих ее классов на все продолжение XVIII века, до самого конца его. Один лишь нижний слой наш, собственно сам народ, сохранял

свою коренную, национальную музыку, народную песнь, и ничто, никакое нововводительство худой иностранной музыки не способно было затушить народную русскую песню. Приезжали в Россию в течение XVIII века нескончаемые толпы иностранных музыкантов, итальянцев, немцев, поляков, чехов и иных. Из них одни были композиторы и ставили на сцену никуда негодные оперы, кантаты, оратории, хоры и арии (даже одно время на итальянском языке, которого у нас никто не знал), начиная с „Абиазаров“ и продолжая бесчисленными трагическими операми: „Беллерофонтами“, „Семирамидами“, „Алкидами“, „Альцестами“, „Антигонами“, „Дидонами“, „Царями-пастухами“, „Цефалами и Прокрисами“ и кончая комическими: „Земира и Азор“, „Дезертир“, „Духовидцы“, „Девушка в Саланси“, „Благородная пастушка“ и т. д.; другие играли на всех инструментах и пели (иногда даже модными тогда кастратскими голосами); еще иные заставляли русские хоры распевать в русской церкви итальянские концерты и херувимские; наконец, были и такие, которые собирали для нас наши же русские народные

песни и печатали их на свой лад, немецкий или чешский. Русские были обязаны всему этому покоряться и радоваться, потому что в это время как-то ничего сами собой не начинали, песен еще от своего народа не собирали и не записывали. Наконец, еще большее число иностранцев-музыкантов являлось в Россию учить русских играть и петь, а также и иностранную музыку разуметь, а, если можно, то и самим сочинять. Только все это плохо осуществлялось, и русские люди слишком малому из всего этого научились: ни певцов, ни исполнителей, ни композиторов у нас не разводилось, в течение не только всего XVIII века, но и в течение первой четверти XIX века. Немногие опыты и пробы дилетантов екатерининского, павловского, александровского и николаевского времени (Фомина, Николаева, Матинского, Пашкевича, Кавоса, Алябьева, Верстовского и др.) были совершенно ничтожны, слабы, бесцветны и бездарны. Эти люди только старались подражать иностранцам и потому никогда ничего не достигали сами. Русская опера была бледна, бедна и бессильна, инструментальная же музыка и вовсе

отсутствовала.

69

Среди такой-то печальной, сухой и безотрадной степи произошел факт, имевший громадное значение, но довольно обычный в русской истории. Явился великий человек, который, заключая в себе совокупность, словно экстракт сил народных, встал и пошел творить чудеса — то, что ему было внушаемо духом народным, и вместе стал будить спящих соотечественников на новую работу. Это был — Глинка.

Он в такой степени соответствовал потребностям времени и коренной сущности своего народа, что начатое им дело процвело и выросло в самое короткое время и дало такие плоды, каких неизвестно было в нашем отечестве в продолжение всех столетий его исторической жизни.

Глинка родился в семье помещичьей, в деревне, и все детские и юношеские годы прожил среди характернейших проявлений русского музыкального творчества: древнего церковного нашего пения и русской народ-

ной песни. Еще совершенно маленьким ребенком он страстно любил колокола и тот их гармонический «трезвон», какого нет нигде в Европе. «Я жадно вслушивался в эти резкие звуки, — говорит он, — и умел на двух медных тазах ловко подражать звонарям. В случае болезни приносили малые колокола в комнаты для моей забавы». Его назначали в чиновники, какими были тогда все дворяне, но он чувствовал, что «музыка — его душа», а душу эту воспитывало то, что было создано русским народом. «Песни, слышанные мною в ребячестве, — говорит он, — может быть, были первой причиной того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать „народную русскую музыку“.

Сказать подобное навряд ли кто еще другой в Европе мог бы. Нигде народная песнь не играла и не играет такой роли, как в нашем народе, нигде она уже не сохранилась в таком богатстве, силе и разнообразии, как у нас. Это дало особый склад и физиономию русской музыке и призвало ее к своим особенным задачам.

Даром что помещик, и притом долго жив-

ший все только в провинциальном захолустье, а потом в столичном чиновничьем мире, Глинка прошел сам собою и, можно сказать, почти вовсе без посторонних учителей такую школу техники и знакомства с европейскими музыкальными произведениями, каких не было в его время ни у одного другого русского музыканта. Он учился (почти вовсе без учителей), всего более играя на фортепиано, в четыре и две руки, а иногда и слушая в оркестре квартеты, симфонии, увертюры Моцарта, Гайдна, Бетховена, Вебера, а из тогдашних всеобщих любимцев — Керубини, Спонтини, Мегюля, Буальдье, Россини; Баха же и его „Wohltemperiertes Klavir“ Глинка начал знать со своего еще 24-летнего возраста.

26 лет Глинка поехал в Италию и прожил там четыре года. В 1834 году он воротился в Россию с несколькими очень важными приобретениями.

Первое было то, что он перестал веровать, как все тогда веровали, в музыкальность Италии. Он ничему там не научился, кроме разве небольшого уменья владеть голосами. Но вместе с тем, он там еще дал себе зарок: „не

писать для итальянских примадонн“. Итальянское пение и сочинения он перестал одобрять и убедился, что „искренно не может быть итальянцем. Тоска по отчизне навела его на мысль писать по-русски“.

Второе было то, что он около 5 месяцев учился в Берлине, у профессора Дена, музыкальной теории. Чему он научился в этот короткий срок — того хватило с лихвой на всю его жизнь. Притом же он мало верил в музыкальную науку. „Мне как-то не удалось, — говорит он, — познакомиться в Петербурге (в 1824 году) со знаменитым контрапунктистом Миллером. Как знать! Может быть, оно и лучше. Строгий немецкий контрапункт не всегда полезен пылкой фантазии“.

Третье было то, что ему в голову запала мысль о „русской опере“. Еще в молодости, скоро после выпуска из пансиона, Глинка много работал на русские темы, но то были только небольшие песни, хоры, фортепианные вещи — в том числе он пробовал сочинить увертюру-симфонию на круговую русскую тему, которая, впрочем, сам он говорит, „была разработана по-немецки“. Теперь же он

задумал нечто совсем другое, в сто раз более важное, широкое, оригинальное и великое — целую русскую оперу.

Чтоб привезти домой на родину такие результаты, стоило, истинно стоило съездить в чужие края и промаячить там четыре года!

С того дня и часа, когда в голову 30-летнего русского помещика запала светлая, чудесная мысль, начинается новая эра в русской музыке, а может быть, и нечто такое, чему предстоит иметь важное значение и в судьбах всей европейской музыки. У Глинки по части „национальной“ оперы был один только предшественник — Вебер. Но и этот гениальный музыкант гораздо более дал „германского“ по глубокой правдивой мысли, по идее, чувству, плану, по немецкому сюжету и настроению, чем по самой музыке. Всего действительно „немецкого“ по музыке во „Фрейшюце“ очень немного, и, напр., вальс крестьян, хоть и немецкий, но слишком еще незначителен и еще слишком мало является представителем германства. Кроме Вебера, многие другие европейские композиторы нового времени, напр. Мейербер и его последо-

ватели, представляли оперу „историческую“, но никогда не, национальную»-этого не было у них в голове, да не могло и быть, потому что в Европе национальная музыка и ее главное основание — национальная песня — давно исчезла и нигде уже почти более не существует. Напротив, Глинка, именно возросший на народной песне и всегда ею окруженный, имел под руками такой богатый материал истинно народного настроения и истинно народного выражения, истинно народной формы, какого нигде почти уже более не было (исключение, впрочем, еще далеко не могучее и далеко не богатое представляет одна Скандинавия). Гений Глинки, оперевшийся на основу русского драгоценного национального материала, родил на свет великие чудеса.

Художественная деятельность Глинки продолжалась всего только 20 лет, и в течение этого времени он создал очень немного: всего 6 больших произведений, из которых 3 — для голосов и оркестра («Жизнь за царя», антракты и песни к «Князю Холмскому», «Руслан»), и 3 для оркестра («Камаринская», «Арагонская

хота», «Ночь в Мадриде»); сверх того, довольно много романсов, из которых 4 или 5 замечательных, но гораздо меньшего против предыдущих произведений достоинства. Все это представляет контингент не очень большой по объему, но громадный по содержанию, по гениальному творчеству, по новизне, силе и влиянию на дальнейшие судьбы русской музыки.

«Жизнь за царя» — это опера, состоящая из двух половин, совершенно разного характера, качества и достоинства. Одна половина заключает много искусственного и второстепенного по сюжету и задаче, как-то: любовь пейзан, условную, чувствительную и слабо задуманную, «оперную», как и сами пейзане, Антонида и Собинин; сироту Ваню, тоже чувствительного, сентиментального и «оперного», только с легким переложением с итальянского на русское. Другая половина оперы заключает в себе все важнейшее и первостепенное в опере: Сусанина, личность которого выражена и нарисована Глинкой уже в сто раз справедливее, живее и правдивее, в сравнении с влюбленной парочкой его семейства

и с плаксивым сиротинушкой приемышем; но еще более истинный народный элемент выразился в чудных хорах, мужских и женских русских (между ними всего выше женский хор: «Разливалася, разгулялася») и в превосходных, полных драматизма хорах польских, а также в изящных и характерных танцах польских, в изумительно талантливом изображении русской зимней вьюги и, наконец, более всего в гениальном, совершенно беспримерном во всей музыке, мощном и величественном хоре с колоколами «Славься».

Русская публика, развращенная музыкой итальянской, а также той вообще европейской, которая была бездарна, конечно, прельстилась у Глинки только той частью его создания, которая была поплоше и мало стоила, которая напоминала дрянной, банальный европеизм, царствовавший тогда везде на оперных театрах. До другой же, великой, гениальной, самостоятельной части оперы ей не было никакого дела, и она ее только снисходительно пропускала мимо ушей. На этом основании Глинка был признан композитором талантливым, на несколько степеней, пожалуй,

возвышающимся над Верстовским и его «Аскольдовой могилой» (любимицей русской публики, вследствие бездарности и ничтожества этой жалкой оперы), но, без сомнения, автором, не идущим ни в какую параллель с великими Россини и Беллини (а впоследствии и Доницетти), «истинными» оперными сочинителями нашего века.

Спустя 6 лет, Глинка дал на сцене, в 1842 году, вторую свою оперу «Руслана», оперу, которая была создание великое, не одними только некоторыми, исключительными своими частями, но уже вся сплошь, от начала и до конца. [3] Конечно, такая вещь могла быть для всех только неприятна и странна; эта опера беспокоила каждого слушателя в его привычках и симпатиях, просто-напросто была тяжка и отталкивала от себя. Значит, все поскорее и отвернулись от нее, а когда ее, ради наехавших в следующем году итальянцев, совсем сняли со сцены, вместе со всей русской оперой, чтобы заместить ее «Сомнамбулами», «Пиратами», «Лучиями» и прочей печальной дребеденью, все русские только вздохнули свободно, словно противный стопудовый ка-

мень с груди свалился. С 38-летним Глинкой случилось, таким образом, то самое, что случилось с 37-летним Пушкиным, когда оба они из талантливых сочинителей превратились в гениальных художников. Лучшие, совершеннейшие их создания не годились уже более их современным соотечественникам. И Пушкина, и Глинку забывали с равнодушием, не видели, не чувствовали, не понимали и не помнили. Слепота и глухота были тогда в России феноменальные.

Во многих отношениях Глинка имеет в русской музыке такое же значение, как Пушкин в русской поэзии. Оба великие таланты, оба — родоначальники нового русского художественного творчества, оба — глубоко национальные, черпавшие свои великие силы прямо из коренных элементов своего народа, оба создали новый русский язык — один в поэзии, другой в музыке. Но существуют также между ними и значительные различия. Пушкин имеет главнейшее значение только для нашего отечества, и как ни гениальны многие его создания по содержанию и по форме, как ни драгоценны должны бы они поэтому

быть для всех вообще народов, а не для одного русского, но исключительная специальность и обособленность русского народного языка всегда ставили, а может быть, и всегда будут ставить темную непроходимую стену между созданиями Пушкина и остальным миром. На стороне Глинки была та особенность, то великое преимущество, что его искусство, музыка, владеет тем орудием, которое всем народам одинаково доступно, понятно и родственно — речь музыкальная. И для этого-то всемирного органа Глинка сделал много новых открытий, создал много новых начинаний, великих, могучих и глубоких, которые могут и должны войти в общую, всемирную сокровищницу музыкального искусства. Для этого Пушкин не имел уже никакой возможности. Сюда относятся: разнообразные особенности мелодии, гармонии, ритма, оркестровки; вновь созданные гаммы, снова введенные в музыку после длинного перерыва; столько характерные древнецерковные тоны; наконец, новые особенности всего вообще склада, придающие созданиям Глинки свою совершенно особенную и оригинальную

физиономию. Но, с другой стороны, Пушкин превосходил Глинку некоторыми такими элементами, которые были необычайно велики в его натуре и которых недоставало натуре Глинки. Всего более это выразилось в том, что Пушкин был великий лирик, великий эпик и великий драматик, тогда как Глинка был только великий лирик и великий эпик, но вполне лишен был элемента драматизма, и этим — громадно беднее Пушкина. Именно этот недостаток препятствует тому, чтоб его величайшее создание, «Руслан и Людмила», имело право считаться «первою оперою в мире».

Мало ли сколько есть опер на свете, в которых драматизма нет, и которые, не взирая на то, что «драматизм», казалось бы, должен был бы быть началом и концом всего в опере, все-таки считаются великими, несравненными, образцовыми и гениальными операми. Нет драматизма ни в «Дон Жуане» Моцарта, ни в «Фиделио» Бетховена, ни (даже) в «Фрейшюце» Вебера, не говоря уже о всей туче опер посредственных и второстепенных, иногда даже и вовсе бездарных, которыми пробавляется

обыкновенно Европа. Но с современными вкусами нельзя и не следует слишком считаться, и если приходится несколько умалять значение «Руслана», то не на основании случайных мод и мало разумных капризов толпы, не на основании того, что большинство считает «драматизмом» (в каком-нибудь надутом «Вильгельме Телле», в какой-нибудь жалкой «Аиде» и сотнях других подобных же ничтожеств), а на основании требования задачи и искусства, как это ярко и высокохудожественно на веки веков проявилось, например в «Гугенотах».

Глинка был гениальный эпик. И это одно из поразительных явлений его натуры. Нигде в продолжение всей своей жизни, ни в разговорах, ни в письмах, ни в автобиографии, он не проявлял этого великого своего дара, своего глубокого понимания истории, своей страсти и любви к ней. Повсюду мы встречаемся только с довольно обыкновенным, посредственным и ординарным выражением русского патриотизма, какой очень часто встречался у людей из нашей помещичьей среды александровского и николаевского времени.

В этом помещичьем облике и характере выразились у Глинки Собинин, Ваня и даже отчасти сам Сусанин в «Жизни за царя». Но чтоб среди этих добронравных и благонамеренных чувствований проявились вдруг колоссальные, исторические картины древней Руси, какими дышат некоторые хоры первой глинкинской оперы, и в особенности несравненное, великое «Славься», и какими наполнена вся вторая его опера, «Руслан», картины с глубочайшим постижением русской народности, с глубочайшим выражением истинного русского духа и колорита, особенно в древнюю, языческую, даже доисторическую эпоху Руси, — вот что истинно непостижимо и неожиданно.

Еще в «Жизни за царя» Глинка имел отчасти предшественника, по части выражения народности и историчности из времен новейшей истории, — это Мейербера, уже и в «Роберте» (элемент средневековый, рыцарский), и всего более в «Гугенотах») (элемент эпохи Возрождения и борьбы католицизма с протестантством), но что касается времен седой народной древности, язычества и индивидуаль-

ной независимости отдельных личностей — тут уже не было у Глинки никаких предшественников, и все он начинал сам. В сравнении с древнерусским богатырским миром Глинки малы, бедны и фальшивы все остальные богатырские миры, пробованные до сих пор композиторами других стран Европы. Все сахарно-сладкие и сентиментальные, влюбленные и риторические герои и рыцари Рихарда Вагнера, Тристаны, Лоэнгрины, Зигмунды и Зигфриды — сущие помаженные куколки, не взирая на все свои мечи и молоты, шапки-невидимки и музыкальные рожки, несмотря на всех своих медведей и лебедей. «Полет Валькирий», сколько ни красивый и картинный, никогда не достигает мощи «Полета Черномора», ураганного, мгновенного, безумно стремительного, зловещего. Немецкий полет только бессмысленнее и нелепее русского по задаче (военные девы!).

Лирические сцены задумчивого богатыря на заглохшем поле битвы, молодого восточника с цветущей, как роскошный персидский ковер, личностью, глубоко народные сцены древней языческой свадьбы, древнеязыче-

ских похорон, сцены древних восточных плясок и русского волшебства (колдун — Финн и колдунья — Наина) не имеют себе подобных во всей всемирной оперной литературе.

Наравне с начинаниями в опере, велики у Глинки и начинания в области инструментальной музыки. Его «Камаринская» явилась первой пробой совершенно самостоятельного «русского скерцо», столько же оригинального, небывалого и несравненного по таланту, как все наивысшие скерцо Бетховена; его чисто бетховенская по силе и полету «Арагонская хота», его красота — «Ночь в Мадриде» — гениальные симфонические картины, созданные в то время, когда Лист не писал еще единой своей «Symphonische Dichtung». Наконец, антракты к «Холмскому» — превосходное создание, идущее, по таланту, в параллель с антрактами к «Эгмонту» Бетховена, но содержащее такой изумительный перл, историческую и народную картину, в немногих строках, — антракт и песнь еврейки Рахили, не имеющие себе ничего подобного во всей музыке.

Но со всеми этими великими созданиями

случилось то же, что с лучшими и высшими созданиями Пушкина: их долго игнорировали и в России, и в Европе, и лишь в конце XIX века стали понемногу слушать и понимать в нашем отечестве. За Европой — дело впереди.

Принято считать, что из романсов Глинки наивысший и замечательнейший- «Ночной смотр». И действительно, в этом романсе является замечательная крепость формы, много красоты и картинности, но задача — прославление Наполеона и его армий — недостойна Глинки, а все содержание — нелепо; это едва ли не единственное произведение Глинки, где он принес жертву модному в 30-х годах безобразному романтизму (восстания из гробов, мертвецы, замогильные события и фатальный напускной колорит).

Несравненно более высокими и художественными, чем этот «Смотр», и искреннее являются две женские песни в «Князе Холмском»: «Еврейская песнь Рахили» и «Сон Рахили». Глубоко эпический еврейский характер первой, страстный, полусумасшедший характер второй — необычайно талантливы и самобытны, а национальность первой — бес-

примерна во всей музыке. Рахиль Глинки без сравнения выше и оригинальнее Клерхэн Бетховена, даже в чудной картине «смерти» этой последней. Довольно замечательны, сверх того, у Глинки: «Маргарита» и «Ты скоро меня позабудешь».

Даргомыжский во всю жизнь Глинки был постоянно достойным его товарищем и художественным спутником. После смерти Глинки он еще более сблизился с ним по духу и, несомненно, для потомства будет иметь нераздельное с ним значение. По силе, богатству и разнообразию творчества он, без сомнения, значительно уступает колоссальному творцу «Руслана» и «Камаринской», но по глубине и ширине почина, по необычайной новизне и мощи своей революционной деятельности, он не уступает Глинке и представляет вторую половину гениальнейшего музыкального творчества России в XIX веке.

Подобно Шуману, Даргомыжский был почти вовсе лишен дара инструментального творчества; он не был рожден музыкальным колористом и лишь в очень малой мере вла-

дел красками оркестра; сверх того, в сочинении своем мало способен был проявлять крепкие, органические, концентрированные формы музыкального изложения и развития. Здесь он не может ни в самомалейшей степени итти в сравнение с Глинкой. Но где он его в бесконечной степени превосходит — это в драматичности выражения, в страстности и несравненной правдивости естественной, верной, жизненной, безыскусственной декламации. В этом никто в мире до сих пор еще его не превзошел, и лишь до некоторой степени иногда приближаются к нему, из иностранцев, Глюк и Мейербер. Конечно, русские современники никогда достойно не оценяли этих великих качеств, точь-в-точь как очень мало оценяли при жизни Глинки и долгое время после его смерти наивеличайших, высших качеств этого последнего. Они в них не нуждались ни у того, ни у другого — так сильна и глубока была порча, нанесенная итальянской музыкой и пением, так силен был вред моды, предрассудков и слепого поклонения всему иностранному.

В молодости Даргомыжский сочинял толь-

ко недурные, но уже хорошо декламированные романсы и плоховатые бесцветные оперы, слегка подражающие легкому Оберу и другим французам. При всем подражании также и Глинке, у него уже и тут было нечто «свое». Глинка вступил на настоящий свой путь в 1836 году, 32 лет. Даргомыжский сравнительно гораздо позже: в 1856 году, 43 лет. Но в последующие затем 15 лет он создавал уже все только chef d'oeuvre'ы и никогда уже более не ослабевал и не падал. Он умер 58 лет, и смерть его застала, когда он дописывал самые гениальные свои страницы.

Прекрасна была во многом его опера «Русалка», прекрасна была у него фигура пушкинского мельника, низкого и банального всю жизнь душой, но выросшего в дни несчастья до громадного выражения трагического чувства; прекрасно было тут даже то нечто народное, русское, прежде всегда столько недоступное Даргомыжскому (песня «сватушки», славянская пляска); наконец, выше всего был «призыв» Русалки, полный чудного чувства, страстности и волшебства. Но еще превосходнее были тогдашние новые, могучие по

трагическому выражению романсы его: «Старый капрал», «Паладин», и его изумительные романсы с комическим содержанием: «Червяк», «Титулярный советник», «Мельник», «Влекут меня в твои объятия»; великолепны были два его хора из «Рогданы» (один волшебный женский, другой мистический мужской, восточных отшельников); дивной поэзии и красоты были полны его два «восточные романса»: «О дева роза, я в оковах», «Ты рождена воспламенять». Наконец, даже в инструментальной музыке Даргомыжский явился в это время композитором вдруг неимоверно выросшим. Его «Малороссийский казачок» был оригинален и увлекателен, даже после «Камаринской» (создания все-таки гораздо более высокого), но его «Чухонская фантазия» явилась созданием вполне поразительным по юмору, своеобразности, новизне и художественной силе, не только по творчеству, но и по оркестру.

Таков был громадный подъем Даргомыжского в последние годы и дни его жизни. Но все это являлось, можно сказать, лишь пробами пера в сравнении с тем великим произве-

дением, которому было суждено выступить его последнею, лебединого песнью. Я разумею его «Каменного гостя». Это создание — громадно-гениально и не имеет себе ни равного, ни подобного во всей музыке. Оно имеет право считаться великим товарищем «Руслана» Глинки. В последние свои дни Даргомыжский писал в письме к своей приятельнице и поклоннице Л. И. Кармалиной великие, несравненные свои слова: «Я не намерен низводить музыку до забавы для наших любителей и писак. Хочу, чтобы звуки прямо выражали слово. Хочу правды». И он осуществил свою новую мысль с силою неслыханною и невиданною в Европе, с силою истинно гениальною.

Но от его колоссального почина соотечественники, безумно скачущие и мечущиеся около «телчья» идола, словно древние евреи у подножия Хорива, только отвертывались с досадой и презрением, еще хуже, чем от «Руслана», даром, что их же великодушная общественная «подписка» дала возможность слышать эту вещь на сцене. «Каменного гостя» не хотели, да еще и теперь не хотят знать у нас, а в остальной Европе даже еще и краем уха

его не слыхали. Но кто верует в светлую денницу впереди, уже различает первые ее лучи на горизонте, и его надежда на будущее торжество «Каменного гостя» во всем музыкальном мире — непобедима. Не вечно же царство мрака и слепоты.

Европа мало-помалу уверовала в Рихарда Вагнера и его новые формы: хотя с великой натугой и усилиями, но приняла многие его реформы и уже не дичится их и не жалуется. Но задачи Вагнера были далеко неполны и несовершенны, и исполнены были им, точно так же далеко неполно и несовершенно. При своем безмерном идеализме, он совершенно не понимал «прямого выражения музыкой — слова», он вполне игнорировал «жизненную правду». Как же не веровать в то, что однажды войдет в плоть и кровь Европы вся та музыкальная правда, свобода интонаций, не стесняемая никакими традициями, правилами и привычками, вся та жизнь правдивого звука, для которой пришло теперь время и очередь на смену прежних систем, привычек и заблуждений.

Даргомыжский создал в своем «Каменном

госте» не одну только «правдивую», жизненную речь. Он создал там многое другое еще наравне с великим товарищем своим Глинкой. Он создал в своей музыке полные и вернейшие характеры человеческие, с правдивостью и глубиною истинно шекспировской и пушкинской; он дал бесконечную последовательность сцен, где несравненно более, чем у Вагнера, в самых смелых его попытках, нарисована физиономия и характеристика личностей, где помимо всякой «бесконечной мелодии», помимо всяких нелепых и безобразных «лейтмотивов» рисуются черты человеческие, индивидуальные, условленные временем, местом, моментом, сменяющимися внезапно настроениями, скачками мысли, чувства, страсти. Здесь Даргомыжский — несравненен и беспримерен. Он для оперы то же, что Лист для симфонии. Он разрушает все условные правила и формы. Так далеко никогда Вагнер не ходил. Он все-таки (особливо под конец жизни) приносил жертвы традиционным, формальным хорам (в «Гибели богов»), маршам (в «Тангезере», «Лоэнгрине», похоронах Зигфрида), условным дуэтам (в

«Тристане и Изольде») и т. д. Даргомыжский был несравненно шире, глубже и последовательнее в своих революциях и реформах. Он нигде ни на единую ноту не сдал из своей программы и остался строгим, неподкупным драматиком, провозгласителем и водворителем «жизненной правды». Ко всему этому он прибавил целую сокровищницу новых ритмов, своеобразных. рисунков и очертаний, наконец, совершенно оригинальное употребление гаммы целыми тонами (явление Командора), не взирая на то, что уже и Глинка гениально создал и ввел, только в другом рисунке, подобную же гамму в своем «Руслане» для полета Черномора.

Да, невозможно твердо не веровать, что придет время, когда гений Даргомыжского будет сознан во всей его силе и великости и, наконец, осенен будет всею славою, которой давно заслуживает.

70

Еще при жизни Глинки и Даргомыжского, около середины XIX века, началось в нашем отечестве великое новое музыкальное движение. В Петербурге образовался музыкальный союз нескольких юношей, одушевленных мыслью о необходимости нового направления в музыке и нового движения ее вперед. Конечно, всякий давно заметил, что XIX век любил, более всех предыдущих, ассоциации или товарищества молодых людей, даровитых и стремящихся победить царствующую в их деле рутину. Таких ассоциаций указать можно немало. В первой четверти XIX столетия возникло в Риме Товарищество назареев (живописцы); во второй четверти, вблизи Парижа, — Товарищество барбизонцев (живописцы); во второй же четверти, в Лейпциге, — Товарищество царя Давида (Davidsbündler) (музыканты), в начале 70-х годов — Товарищество передвижников, в Петербурге (живописцы); в конце 50-х годов, в Петербурге же Товарищество Балакирева (музыканты). Все эти товарищества достигли ве-

ликих целей и много сделали для успеха своего дела. Как было всегда до них (да, вероятно, будет и всегда впредь) Товарищество Балакирева было встречено сначала недоверием, потом насмешками и презрением. Не было конца глумлению и преследованиям. Их окрестили даже, по инициативе Серова, который терпеть их не мог, презрительным прозвищем «могучей кучки», и одно это название казалось большинству (худшей и невежественнейшей половине) русской публики вполне достаточным для уничтожения презренного врага. Но, сверх того, их постоянно прозывали «невеждами», «дилетантами», ревностно распускали о них глупую клевету, что они «гонители истинной музыки», «враги музыкальной науки и знания», величали их «дерзкими самохвалами» и неприличными «превозносителями» один другого. Концертов Бесплатной школы, около которой они группировались, не хотели знать, их избегали и над ними трунили. И все-таки, подобно прочим европейским художественным товариществам, Товарищество Балакирева взяло свое. Оно победило и публику и музыкантов, оно посеяло но-

вое благодатное зерно, давшее вскоре потом роскошнейшую, плодовитейшую жатву. Все прежние враги, темные и неразумные, поджали хвост — и навеки.

Балакиревское товарищество завоевало себе прочное почетное положение во мнении не только России, но и Европы.

Заслуги этого товарищества были очень многочисленны и очень важны. Прежде всего, оно признало своим главой и краеугольным камнем русской музыки — Глинку, в то время еще непонимаемого, игнорируемого и даже немало преследуемого; оно взяло себе задачей — распространение справедливого понимания и оценения Глинки; оно взяло себе задачей водворение в современной русской музыке «национальности», после Глинки почти вполне оставленной в стороне; наконец, оно взяло себе задачей подобное же распространение игнорируемых и мало ценимых Берлиоза, Листа и Шумана и, вместе с тем, оно повело энергическую, непримиримую войну с безумною русскою итальяноманией, превосходившей, по своему фанатизму, итальяноманию всех других стран Европы.

Удачное выполнение этих чудесных задач — это ли еще не великая заслуга перед историей и искусством?

Началось дело с того, что приехал в Петербург из Нижнего-Новгорода юноша, Милий Балакирев, талантливый по натуре и сам себя образовавший с юных лет. Несмотря на свои 18 лет, он имел уже очень определенный и строго последовательный образ мыслей. Он никогда не изменился в этих мыслях во все 40 с лишком лет, что прошли с тех пор. Что он тогда любил, обожал, признавал высоким в музыке, то он признавал и во всю жизнь свою впоследствии; чего не любил, от чего тогда отвертывался с антипатией или презрением, то так и осталось для него с тем же значением и впоследствии. Его образ мыслей и понятий по музыке был самостоятелен и оригинален, и для критического определения достоинства или недостоинства музыкального произведения он не взирал ни на какой авторитет, как бы он стар и общепринят ни был. Он был неподкупен в этих своих суждениях и, употребляя старинную русскую поговорку, он не мог быть пронят, помимо своей собственной

мысли, «ни крестом, ни пестом». Таким образом, это был настоящий глава, предводитель и направитель других. Счастливое стечение обстоятельств сделало то, что он встретился в Петербурге с несколькими другими молодыми людьми, которые были даровиты, оригинальны и способны думать о своем искусстве и рассуждать о будущности музыки, о необходимости нового ее направления. Они все вместе запряглись в одно общее дело и произвели на свет много нового, значительного и самостоятельного. Но только именно теперь, после 40 лет деятельности, можно оценить всю важность почина Балакирева и все значение дороги, им с товарищами пройденной.

Нельзя, мне кажется, сомневаться нынче в том, что, не будь Балакирева, судьбы русской музыки были бы совершенно другие, чем те, какие создались в русской художественной истории. Собравшаяся около Балакирева и от всего сердца доверявшаяся ему молодежь была сильно талантлива и поэтому даже и сама по себе, помимо него, наверное произвела бы на своем веку много высокого, поэтического и замечательного. Только все это имело бы

иной характер. Из времен Глинки был на свете еще один только композитор, Даргомыжский, и тот всю жизнь устремлялся к задачам не национальным, не русским, общеевропейским. Даже последнее, высшее его создание, «Каменный гость», — внушено было ему сюжетом испанским. Высшие по таланту его романсы, «Капрал», «Паладин», восточные две песни, высшее инструментальное его создание «Чухонская фантазия», все сложились на сюжеты французские, немецкие, арабские, финские; собственно русское в «Русалке» (два прекрасные хора первого действия: «Как на горе мы пиво варили», «Заплетися плетень», прелестная песнь свата) и в «Малороссийском казачке» являлось только редким исключением. Всего более истинно русского проявилось у Даргомыжского в комических его песнях или романсах на русские современные сюжеты: «Титулярный советник», «Червяк», «Мельник», и это собственно «русское», хотя и было чудно-характерно и поразительно талантливо, но значило так мало в нравах и потребностях современного Даргомыжскому русского общества, что нашло только двух последова-

телей и продолжателей даже и до сих пор: Мусоргского и Бородина. Вообще говоря, вся самая талантливая наша молодежь первых 60-х годов начинала с сюжетов нерусских: «Саламбо», «Саул», «Эдип», «Intermezzo», «Preludio» Мусоргского, 1-я симфония и романсы Римского-Корсакова, первые инструментальные композиции и романсы Бородина, который и сам признавал себя за те времена «ярым мендельсонистом». Спустя лишь несколько времени начался у каждого из этих талантливых людей период «национальности» в творчестве. Без сомнения, все они трое носили от самого рождения своего задатки и элементы народного творчества в натуре своей. Этих элементов никто никому не может ни передать, ни вложить, ни внушить: с ними родятся. Без сомнения, и Мусоргский, и Римский-Корсаков, и Бородин рано или поздно непременно обратились бы в композиторов народных по глубокому требованию своей собственной натуры. Но это могло быть замедлено, даже временно отставлено в сторону под влиянием общего тогдашнего настроения, вкусов и музыкальных мод, а, наконец,

даже и возникшей в начале 60-х годов консерватории. Но своим решительным, увлекательным указанием и внушением Балакирев произвел непобедимое влияние на юных товарищей и образовал из них и с ними новую национальную русскую музыкальную школу. Он их учил и воспитывал, уча и воспитывая в то же время и самого себя. Не взирая на свою большую еще молодость, он приехал в Петербург не учеником, даже, так сказать, не «музыкальным гимназистом», не «музыкальным студентом», а целым молодым «профессором» и «приват-доцентом» русской национальной музыки. Сколько он знал и понимал в музыке, столько не знали и не понимали, кажется, все значительнейшие русские музыканты того времени, вместе взятые. В нем жило в высоком развитии то качество, которое всего дороже для музыкального главы: собственная, ни откуда не заимствованная смелая, сильная мысль, способность схватывать и оценивать. Своих юных товарищей, сначала Кюи и Мусоргского, а несколько позже также и Римского-Корсакова и Бородина, Балакирев, познакомил со всем, что в музыке создано до

сих пор самого великого и бессмертного, начиная с Баха и Генделя, Бетховена, Вебера и Франца Шуберта — и до наших дней. Всего более он останавливался с ними в своих изучениях (впрочем, согласно и с собственными вкусами всей этой талантливой и высокоинтеллектуальной молодежи) на созданиях страстно любимых им Берлиоза, Листа, Шумана и Шопена — на Западе Европы, но, сверх того и в особенности, — Глинки — на Востоке ее, в нашей России. Критика и оценка музыкальных созданий являлась у Балакирева столько же смелою, сильною и оригинальною, как у его предшественника — Глинки. Никто другой у нас, раньше Балакирева, не осмеливался оставаться независимым и неподкупным к давно и повсюду признанным авторитетам и не решался переоценивать их по собственному своему нынешнему чувству и понятию. Глинка «осмеливался» смотреть смелыми глазами даже на создания Моцарта и Вебера — заповедные даже для такого сильного и самостоятельного ума, как Шуман, но Балакирев взвешивал и оценил с такою же бесстрашной смелостью все вообще

явления музыкального мира нашего века. С таким «символом веры» в душе новое товарищество русских «Davidsbündler'ов» скоро сложилось с несокрушимой силой и твердостью и никогда уже не сходило вниз со своих великих краеугольных камней. Это товарищество выросло, поднялось и окрепло на руках и под наитием Балакирева. Никакие враждования всего почти русского общества, никакие нападки ограниченности и интеллектуальной скудости со стороны публики и критики не способны уже были потрясти могучих бойцов, и они с несокрушимой энергией продолжали свое дело. Но впоследствии, сознав свои силы и ощутив свои крылья, молодые русские композиторы из общего гнезда поднялись и выступили в разные стороны и понеслись каждый к своим особенным целям и задачам. «Яйца, которые несет курица (писал однажды Бородин) все похожи друг на друга; цыплята же, которые выводятся из яиц, бывают уже менее похожи друг на друга... Так и у нас. Общий склад музыкальный, общий пошиб, свойственный кружку, остались, а затем каждый из нас имеет свой особенный личный ха-

рактер, свою индивидуальность. И слава богу!» И это верное сравнение понимал, конечно, лучше и больше всех сам Балакирев, родоначальник и воспитатель всех членов кружка. Он мог, конечно, только радоваться на великую жатву и восхищаться ею.

Начну с тех, кого уже нет более среди нас.

Один из самых решительных противников «балакиревской партии» (как называл ее Даргомыжский), Чайковский писал в 1877 году: «Мусоргский по таланту, может быть, выше и Римского-Корсакова, и Кюи, и Бородина...» Нельзя, мне кажется, не согласиться почти вполне с этим приговором врага. Чайковский не выносил сочинений Мусоргского, музыку его называл «грязью», оперу «Борис Годунов» посылал «от души к чорту», говоря, что эта «самая пошлая и подлая пародия на музыку», Мусоргского самого называл «натурой узкой, низменной, лишенной потребности самоусовершенствования, слишком уверовавшей в нелепые теории своего кружка и в свою гениальность», натурой, любящей «грубость, неотесанность, шероховатость». Все эти определения не могли быть иными при свойствах

и художественной физиономии самого Чайковского (о чем будет говорено ниже). Притом же эти слова писаны Чайковским в 1877 году, когда не было еще на свете или не было известно в Москве капитальнейших созданий русской школы, например, 2-й симфонии и «Игоря» Бородина, «Снегурочки» Римского-Корсакова, «Тамары» Балакирева и др. Конечно, все эти вещи навряд ли бы изменили мнение Чайковского, но все-таки он, при великой своей честности, прекрасно сделал, что высказал ту глубокую истину о Мусоргском, которая шевельнулась на дне его художественной натуры. Что подумал про Мусоргского Чайковский, то еще раньше его подумали и сознали многие другие современники Мусоргского (конечно, в России, никак не за границей, где его еще и по сю пору вполне игнорируют), и в числе этих современников был всегда и я. Нас может только глубоко радовать сложившееся в лагере вражеском верное понятие о том, что мы любим страстно. Истина и там победила!

Мусоргский родился реформатором, починателем, подобно Глинке и Даргомыжскому,

хотя, без сомнения, с талантом гораздо менее обширным и важным. Его деятельность принадлежала той сфере искусства, где раньше его действовал Даргомыжский и которая носит название «реализма». Но здесь он явился таким созидателем нового и небывалого раньше его, что еще при первых его попытках Даргомыжский говорил: «Этот пойдет дальше меня». И действительно, еще не было тогда на свете «Каменного гостя», этого колоссального почина новой музыки, истинной «музыки будущего» (в противоположность не-истинной «музыке будущего» Рихарда Вагнера), а Мусоргский создавал уже целую массу своих романсов, полных того самого духа, склада, выражения, которые нарисовали впоследствии все великое и необычайное в «Борисе» и в «Хованщине». «Каменный гость» никакого нового материала не прибавил в натуру Мусоргского. Великий новый русский реформатор уже и сам был весь готов.

Мусоргский внес в новую русскую музыку элемент правды, реальности — нераздельное соединение слова и музыки, правду интонации, доведенной до наивысочайшей степени

естественности и жизненности. Но вместе, Мусоргский обладал несколькими другими элементами, которых не существовало даже еще и у Даргомыжского. Как было уже указано выше, Мусоргский способен был выражать русскую национальность во всех ее глубочайших реальных чертах, что почти вовсе не было доступно Даргомыжскому или, по крайней мере, в степени еще очень не великой. Элемент комизма был одною из главных сторон музыкальной натуры Даргомыжского, но у него он проявлялся всегда лишь в одном естественном лице и никогда не способен был давать целые картины, где бы действующими лицами являлся в комическом положении и с комическою ролью и выражением целый ряд разнообразных, разнохарактерных личностей мужского и женского пола. У Мусоргского, наоборот, комические сцены множества лиц зараз, с разнообразными характерами и физиономиями, составляют венец и торжество творчества Мусоргского. Такие сцены, как первая народная сцена на Кремлевской площади в «Борисе», сцена «Чествования боярина в Кромах» в конце той же оперы, «Сцена в

корчме» там же, целый ряд народных сцен в Кремле в начале «Хованщины», сцены стрельцов с женами в Стрелецкой слободе в этой же опере и т. д., явились на театре чем-то совершенно новым и своеобразным. Наконец, тот детский мир, который проявился с такой глубиной чувства и натуры, грации и наивности в его несравненной «Детской», есть новое, своеобразное явление в музыке, совершенно оригинальное даже и после чудных детских сценок Шумана — только еще инструментальных и лишенных тех изумительно правдивых интонаций голоса, которые так поэтично являлись у Мусоргского.

Наконец, Мусоргский создал еще нечто совершенно новое: музыкальную сатиру, где он с неистощимым комизмом, картинностью («Классик», «Раек») и образностью разил своих музыкальных врагов и противников и передавал их облик в таких оригинальных формах, что слушатели помирали со смеху и словно видели и слышали живыми представляемые личности. Все эти самобытные начинания дают творениям Мусоргского высокое, совершенно особенное значение в ряду всех

других композиторов.

Если у Мусоргского было много недостатков в технике, если он не был достаточно в классном отношении муштрован, если он не был одарен способностью к оркестру — об этом можно сожалеть. Все подобные недостатки мешали ему, конечно, стать еще ступенью выше того, чем он стал на своем веку, но от подобного несовершенства еще очень далеко до того «невежества» и «ничтожества», в которых так охотно желали бы похоронить Мусоргского его враги и противники. Никогда ошибки и прегрешения против грамматики и синтаксиса не затемнят тот великий дух, то великое создавание, которые лежат в груди у истинных поэтов и художников. Ошибки и прегрешения против учебников — какой школьный учитель не в состоянии их указать и даже выправить! Но как далека еще эта школьная хомутовщина от высокого, поэтического творчества! Мусоргский, не взирая на все свои несовершенства, был поэт и художник великий. Он неотразимо действовал на дух и чувство тех из своих слушателей, которые не были еще испорчены школой, класса-

ми, итальянскими привычками и безвкусными традициями. Всего более осуждали Мусоргского те люди из числа публики, композиторов и критиков (напр. Г. А. Ларош), которые ищут в музыке только «красивости», «льстивых для слуха мелодий» (как говаривал Даргомыжский), традиционных «музыкальных форм» и которым нет никакого дела ни до правдивости выражения душевного, ни до национальности. Техники оскорблены были несоблюдением принятых правил, дерзостью музыкальной речи и оборотов и обзывали их «безграмотностью».

Главные создания Мусоргского — две его оперы: «Борис Годунов» и «Хованщина». Это — чисто две исторические картины, гениально выраженные в музыке, но без старинных условных форм: арий, дуэтов, терцетов прежнего времени, — а это был важнейший пункт обвинения со стороны перепорченной в своих вкусах публики. Другой отдел созданий Мусоргского составляли его романсы. Одни из них были эпические («Саул», «Еврейская песнь»), другие — трагические («Спи, усни, крестьянский сын», «Савишна», «Забы-

тый», «Трепак», «Полководец» и др.), третьи — комические («Козел», «Семинарист», «Озорник», «По грибы» и др.), четвертые — грациозные и наивные («Детская»). Все это было создано совершенно вне той сферы, которою публика и музыканты остаются довольными, удовлетворенными. Любви — главного мотива, которым всего более пробавляются и все публики, и большинство композиторов, — почти и вовсе тут нет, а вместо того всегда на сцене что-то важное, глубокое, то трагическое из судеб человеческих, то поэтическое и картинное, то насмешливое, трунящее и хохочущее над кривизнами и безобразиями человеческой жизни. На что это было похоже! Кому это было нужно? Да еще вовсе без «льстивых для слуха мелодий»!

Заметим, что к усугублению непозволительных прегрешений Мусоргского, почти все романсы его были в глубоко национальном духе. В этом он был гораздо последовательнее Глинки. Глинка, несравненный, гениальный создатель «народности» в оперной исторической музыке, сочинял все свои романсы в стиле ничуть не русском народном, а

общемузыкальном, общеевропейском; исключение составляют две еврейские песни Рахили, несколько других, приближающихся к стилям польскому, испанскому и итальянскому. Будто бы русские романсы молодости Глинки — ничего действительно русского не заключают. Даргомыжский, напротив, так мало представлявший в своей музыке русского, создал (какая странность!) несколько романсов, истинно и глубоко русских («Червяк», «Титулярный советник», «Мельник» и др.). Мусоргский сочинял свои романсы в этом же истинно русском духе и складе, но только пошел еще гораздо дальше Даргомыжского, и с величайшим талантом углубил и расширил рамки и горизонты его. Романсы Мусоргского взяли себе задачей все слои русского общества: и крестьянский, и дворянский, и средний; они изображали и мужчин и женщин, и старых — и молодых, и взрослых — и детей, и нянек — и семинаристов, и полководцев — и юродивых. Ясно, все это было для тогдашней публики, композиторов и критиков — негодно и противно. Всего этого русские концерты чуждались столько же, как сцены театраль-

ные. Только у одних музыкантов-композиторов балакиревского кружка теплилась в их уголку священная лампочка вдохновения и понимания, и при ее свете согревались товарищи-таланты, только они со своей любовью и со своим горячим сердцем выносили эти золотые куски золота и драгоценных камней в свои собрания и концерты в Бесплатной школе. Одни они и их друзья и товарищи смотрели и радовались и удивлялись на Мусоргского. Прочие люди почти все отсутствовали или ничего не понимали.

Но, без сомнения, время Мусоргского еще придет, как для всего, что правдиво и талантливо. Не все же быть для музыки серым, темным, заглохшим временам. Не век же всем радоваться только на гниль, безумие и безвкусицу.

Как уже упомянуто выше, Мусоргский не был рожден с талантом к оркестру и инструментовке. Но тем не менее, у него есть несколько замечательных сочинений для оркестра: «Intermezzo», «Полонез» в «Борисе Годунове», «Пляска персидок» в «Хованщине», «Ночь на Лысой горе». Две последние вещи

были после смерти автора чудесно инструментованы приятелем Мусоргского Н. А. Римским-Корсаковым и, конечно, много выиграли при этом. Самим Мусоргским прекрасно и оригинально была оркестрована также «Песнь Марфы» в «Хованщине».

Но, по моему мнению, за пределами того, что сам автор дозволил, не должно быть дозволяемо никаких переделок и поправок в созданиях Мусоргского, как и в созданиях всякого другого автора. Это было бы вполне беззаконно и неприлично. Нет такого автора, в литературе, в поэзии или в искусстве, у которого нельзя было бы найти причин для поправок. Фетис находил надобность поправлять даже 3-ю симфонию Бетховена. Многие желали бы поправлять финал 9-й симфонии. Если раз допускать поправки, то не было бы конца произволу и личному вкусу поправляющего. Если взять одну даже только живопись, пришлось бы поправлять тысячи картин, иногда высокоталантливых, поправить все музеи на свете. Оказалось бы и то не так, и это не так, сотни и тысячи вещей не так. В музыке — еще больше. Но поправки никогда

не приводили ни к какому дельному результату. Моцарт поправлял Генделя, Рихард Вагнера — Глюка, и совершенно понапрасну. Ничего хорошего из чужой работы не вышло. Пожалуй, опять и ее надо поправлять! Нет, пускай всякий автор остается тем, чем он действительно был, и сам отвечает за свои погрешности.

Несколько менее пострадал от публики и критики Бородин. И это, вопреки его великому таланту и правдивости и истинному исторически-народному складу его оперы — все это вещи, мало нужные для худшей и необразованнейшей в музыкальном отношении части публики. Он пострадал меньше потому, что до некоторой степени держался еще старой системы, старых форм и снисходил до сочинения оперных арий, дуэтов, терцетов и т. д. «По направлению опера моя будет ближе к „Руслану“, чем к „Каменному гостю“, — писал он. Это „направление“ состояло, конечно, более всего в эпическом, грандиозно-историческом характере и складе всей оперы, но также и в сохранении прежних „концертных“ форм оперы, от которых, вплоть до нашего

времени, не имели сил и решимости отделаться не только Бетховен (в „Фиделио“), но даже и Вебер, и Мейербер, и Глинка. Однакоже после того, как против этих устарелых, совершенно безрассудных форм восстали и Рихард Вагнер — в Западной Европе, а у нас, совершенно независимо от Вагнера, — Даргомыжский и Мусоргский, уже стыдно и негодно опять возвращаться к старому преданию. По слабости характера и по привычкам молодости Бородин допустил эту странную аномалию, и это — главный недостаток его создания. Бородин много выиграл в глазах необразованной публики, но немало, конечно, проиграет в глазах будущих публик. И что же! Даже и этой печальной уступки оказалось *мало по мнению людей, слишком одолеваемых консерваторией и ее традициями. Чайковский писал про Бородина! „Это опять-таки талант, и даже сильный, но погибший, вследствие недостатка сведений, вследствие слепого фатума, приведшего его к кафедре химии вместо музыкальной живой деятельности...“ Это писано в 1877 году, т. е. тогда, когда существовали уже давно и 1-я симфония Бородина,

и его несравненные романсы. Бородин „погиб“! Да еще и „погиб“-то от чего? От незнания и „фатума“, мешавшего ему писать много и часто, как это бывает обыкновенно у прочных консерватористов! Конечно, Чайковский еще не знал в то время 2-й симфонии его и не мог знать „Игоря“, которого существовали только еще отдельные части, но спрашивается, что бы он сказал про обе вещи, если б узнал их? Конечно, то же, что Ларош, товарищ и единомышленник (почти во всем) Чайковского. Еще при жизни Бородина Ларош писал, точь-в-точь Чайковский: „Неправдоподобно, но несомненно, что этот враг и гонитель музыки не лишен композиторского таланта. Наряду с болезнями и уродливыми причудами, у него иногда мелькают красивые, полнозвучные и даже богатые гармонии. Его тенденция, очень может, не более, как плод пресыщения, соединенного с недостаточным художественным образованием. У Бородина и Мусоргского — тенденционное стремление к музыкально-безобразному и нелепому…“ После смерти Бородина Ларош писал в его некрологе, что Бородин при всей

своей талантливости пишет все только „карикатуры“, весь „заражен дилетантизмом“, и вся беда в том, что „его музыкальное образование не было достаточно прочно и обширно“; что „его искалечила та же грубая, дилетантская, полуграмотная школа, которая искалечила на Руси дюжины полуталантов...“ Эти мнения — чуть не слово в слово те же, что и у Чайковского.

Бородин писал на своем веку немного: две симфонии (третью недокончил), одну симфоническую поэму „Средняя Азия“, одну оперу, четвертый акт оперы-балета „Млада“, несколько романсов. Все это создания высокоталантливые, поразительные, часто картины могучие, а опера „Князь Игорь“ и 2-я симфония — создания в высочайшей степени гениальные. Уже и 1-я симфония Бородина была необыкновенно своеобразна и талантлива в первой своей части, а потом в чудесном поэтическом своем adagio, в скерцо и финале с поразительными ниспускающимися ходами, которые Мусоргский прозвал „клеваньями“, — но еще выше 1-й „Богатырская“ 2-я симфония, где в первой части поминутно

слышится бой, раздаются могучие удары, направо и налево, сплеча, богатырского меча, в adagio — поэтическая песнь гусляра, а в финале нарисован светлый, сияющий, великий пир и праздник народный при звуке гусель и радостных кликах народных. Опера „Игорь“ во многом прямо родная сестра великой оперы Глинки „Руслан“. В ней та же мощь эпической поэзии, та же грандиозность народных сцен и картин, та же изумительная живопись характеров и личностей, та же колоссальность всего облика и, наконец, такой народный комизм (Скула и Ерошка), который превосходит даже комизм Фарлафа.

Симфоническая картина „Средняя Азия“, начинающаяся картиной пустыни и толпою шагающих коней и верблюдов, так великолепна в своих двух половинах, русской и туркестанской, что только жалеешь о ее сжатости и короткости.

Немногочисленные романсы Бородина талантливы, поэтичны, картинны и полны страсти и красоты. Это „Спящая княжна“, „Морская царевна“, „Отравой полны мои песни“, „Фальшивая нота“ и, выше всех, „Море“,

по страстности, силе и глубине чувства, по живописности, быть может, высший из всех романсов русской школы. Но все эти романсы, к удивлению, — не русские, не в русском складе и стиле, и только одна „Песня старого леса“, богатырская и былинная, прямо примыкает, по своей колоссальной, монументальной мощи — к „Игорю“, ко 2-й симфонии и вообще ко всем характернейшим созданиям русской национальной музыки. Изумительно превосходны у Бородина картины („Подъем вод“, „Потоп“, „Радуга“ и „Апофеоз“) для четвертого акта „Млады“.

Программная фортепианная сюита Бородина („Les cloches“, „Scherzo“, „Sérénade“, „Nocturne“) прелестна и оригинальна; его два струнные квартета принадлежат к замечательнейшим квартетам европейской музыки.

Бородин еще не поспел быть признан в нашем отечестве композитором гениальным, но, несомненно, это еще придет, так как „гениальным“ начали уже признавать Бородина в разных странах Западной Европы. Наше отечество, наверное, не отстанет от других. Глубокая, мощная „национальность“ Бороди-

на, иной раз стоящая наравне с тою, которая высказывалась в гениальнейших созданиях Глинки, его великая эпичность, его сила, красота, правдивость, страстность и могучее выражение, ориентальный элемент, равняющийся ориентальному элементу в „Руслане“ и гениально выразившийся в „восточных плясках“ и в арии Кончака, в его опере „Игорь“, наконец, элемент комический, столько же оригинально и могуче воплощенный в романсах и опере, как у Даргомыжского, — ставят его в один ряд с Глинкой и делают его одной из величайших музыкальных слав Европы XIX века. Его торжество, как и Мусоргского, конечно, впереди.

Кроме остальных своих дарований, научных (как профессора химии) и художественных, Бородин обладал также значительным дарованием писательским. Его музыкальные фельетоны в „С.-Петербургских ведомостях“ 1869 года, его другие еще статьи для печати и многочисленные его письма, изданные в свет в 1887 году, имеют очень крупное значение для литературы и музыки. Его критические статьи, к сожалению, до сих пор мало извест-

ные и мало оцененные, будут однажды, конечно, стоять очень высоко во всеобщем уважении, рядом с замечательнейшими музыкальными статьями Кюи, Лароша и других писателей, и свидетельствуют об уме и понимании мужественном, независимом, светлом и своеобразном, как одного из значительнейших членов балакиревского кружка. Его же воспоминания о Листе и письма к жене его Кат. Серг. Бородиной до такой степени полны таланта, сердечности, увлекательности, прелести и поэтичности, что имеют мало себе равных во всей русской литературе.

После ранней кончины Мусоргского и Бородина, не успевших создать всего того, что обещала их богатая, великая, необычайная натура, остаются теперь лишь трое прежних товарищей из балакиревского кружка: Римский-Корсаков, Кюи и сам Балакирев. Их жизнь, по счастью, еще продолжается, их деятельность еще не иссякла, и потому мне предстоит говорить, вкратце, лишь о том, что до сих пор ими произведено. А произведено много и самого значительного.

Римский-Корсаков давно уже пользуется

громадною репутациею не только в Западной Европе, но даже и у нас, в своем отечестве. На него у нас, сравнительно говоря, гораздо меньше нападали, чем на всех других; его гораздо меньше преследовали и игнорировали (всего только одну его оперу не приняли на театр!), или же, приняв, его оперы лишь изредка снимали с репертуара. И такие чудеса (у нас!) случились не потому, чтоб он был бесталанен или стоял по таланту ниже своих товарищей, а также ниже Глинки и Даргомыжского. Нет, у Римского-Корсакова талант был истинно великий, но только он меньше двух предыдущих своих товарищей был смел и резок в своих новшествах и починах музыкальных и имел дар как-то меньше своих товарищей оскорблять устарелые вкусы своих русских современников. Он был мягче по натуре, доступнее и постоянно красивее. И все-таки Чайковский находил, что Балакирев погубил молодые годы Римского-Корсакова, внушив ему, что „учиться не надо“. Какая клевета, какая неправда! Никогда таких внушений не бывало. Римский-Корсаков никогда не переставал учиться самым строгим образом, весь

свой век. И такие обвинения после „Садко“, „Антара“, „Псковитянки“ и целого ряда изумительнейших не только по поэзии, картинности и таланту, но и по знанию и мастерству созданий, которые навеки останутся великими твердынями русской и европейской музыки XIX века! И все-таки никогда „Псковитянка“, „Снегурочка“ или „Садко“, не взирая на все к ним иногда уважение, не пользовались таким безумным успехом у нашей публики, как „Демон“, „Рогнеда“ или „Евгений Онегин“ из русских опер, или „Фауст“, „Аида“ и „Кармен“ — из иностранных. Какая же тут справедливость, какая толковость!

Римский-Корсаков проявил великий и оригинальный талант во всех музыкальных областях, куда ни обращалось его творчество. Он начал с романса, и в этой сфере, еще совершенным юношей, он создал такие высокие, несравненные образцы, как, напр., „Пленившись розой, соловей“, „Ель и пальма“, „Южная ночь“, „Ночевала тучка золотая“, „На холмах Грузии“, „В темной роще замолк соловей“, „Тихо вечер догорает“; спустя несколько времени: „Еврейская песня“ „Ночь пролетала

над миром“, „Тайна“, „В царство розы и вина приди“, „Я верю, я любим“, „К моей песне“, „Ты и вы“, и множество других прелестных вещей для одного голоса и для хора; наконец, после целого ряда подобных же поэтических и картинных созданий в последние годы Римским-Корсаковым сочинены такие великолепные романсы, как „Пан“ (на два голоса), „Анчар“, „Пророк“, „У моря“ (5 романсов) и многие другие. Но, как у Глинки и Бородина, нельзя не заметить с удивлением, что все эти чудные романсы Римского-Корсакова созданы не в народном русском духе и складе.

После смерти Мусоргского и Бородина Римский-Корсаков остался первым и величайшим из всех современных оперных композиторов по таланту и вместе совершенно единственным по истинно национальному направлению: оно существует и с могучей силой процветает нынче в одной только России. Нельзя не быть уверенным в том, что рано или поздно вся Европа, постепенно, шаг за шагом, последует за Россией и ее нынешним представителем в оперном деле и создаст, наконец, у себя такую истинно национальную

оперу, которой давно уже пора везде быть на свете.

Оперы Римского-Корсакова, при своей многочисленности, представляют, конечно, разные степени совершенства. Есть между ними и более, и менее превосходные. Самыми великими, талантливыми и могучими являются: «Псковитянка» (1868) и «Снегурочка» (1882), где изображения древней Руси, ее народа, ее разнообразных личностей и характеров, событий, картин и сцен возносятся до высочайшей степени характеристики, силы, красоты и талантливости. Но и во всех почти остальных операх Римского-Корсакова рассеяна масса картин и сцен глубоких и великих. Таковы, напр., в «Псковитянке»: вече, встреча и въезд Ивана Грозного, хор трепещущего народа, ^чудная волшебная сказка няни, заключительный хор, антракт последнего действия, горелки; в «Снегурочке»: проводы Масленицы, волшебные превращения в лесу, очаровательное явление Весны, хор гусляров, заклинания Купавы, умирание Снегурочки, хор Яриле, в небывалом 11-четвертном размере, огненная, увлекательная пляска скоморохов;

в «Майской ночи»: трагическая игра в ворона, хор «Просо», «Троицкая песня», русальные песни; в «Младе»: весь громадный праздник Ивана Купалы, колоссальная сцена народного торга, жреческие сцены, дико-буйные волшебства на Триглаве (особенно Кащей, лешие, кикиморы и др.), античная знойная картина у Клеопатры, вызывание княжеских теней, великое наводнение и погибель храма; в «Ночи перед Рождеством»: великолепная зимняя колядка, чортова колядка, полет Вакулы; в «Садко»: древнее русско-языческое венчание с его многообразными живописными подробностями, все изумительно чудные народные сцены и хоры, на суше и на море (в том числе величавый и светлорадостный хор: «Высота ли, высота поднебесная») в «Царской невесте»: пляска с хором («Яр-хмель»), многие хоры, особливо в начале второго действия; в «Царе Салтане»: великое множество хоров и ансамблей и отдельных сцен. Сверх этих лишь вкратце намеченных капитальнейших созданий ярко прекрасны большенство характеристик главных действующих лиц: Ивана Грозного, его дочери, Михаила Тучи, Мату-

ты (в «Псковитянке»); головы, Каленика, писаря и винокура (в «Майской ночи»); царя Берендея, бобыля и бобылихи, бирючей (в «Снегурочке»); новгородского гусляра Садко, скандинавского витязя-нормана, непокойных буйных новгородцев на пиру (в «Садко»).

В самых последних годах XIX века Римский-Корсаков создал две оперы совершенно противоположные по направлению: в 1898 году- «Моцарт и Сальери», в 1899 году — «Царская невеста». Это словно противоположение двух кардинальных пунктов конца, Зенита и Надира: первая — воплощение современной прогрессивности, стиля Даргомыжского в «Каменном госте», с отвержением всех старинных традиционных форм, в виде свободной наиправдивейшей, ближайшей к интонациям человеческого голоса, вторая — с возвращением (впрочем, высоко мастерским и талантливым) к условным формам прежней оперы с ариями, дуэтами и проч. Словно Римский-Корсаков говорил приближающемуся столетию: «Вот и новое, вот и старое. Можно быть талантливым и в цепях, и без цепей. Выбирай, что хочешь». Мне кажется, XX столе-

тие выберет отсутствие ржавых цепей. По крайней мере. «Моцарт и Сальери» представляет громадный перевес правды, вдохновения, творчества, изумительной характеристики художественного мученика Сальери — и красоты. Чудный речитатив самого Моцарта перед исполнением отрывка из «Реквиема» есть высший речитатив среди всех, что сотворены до сих пор Римским-Корсаковым. По глубокому поэтическому духу и настроению он поразительно приближается к духу музыки начала «Реквиема».

Без сомнения, есть недостатки в операх Римского-Корсакова. Главным является иногда недостаток драматизма, сценичности, страстности, кипучести, конфликта, характеров и событий. Иногда царствует в них избыток спокойствия, так что даже «сражение» (в «Псковитянке») является в формах плавных и правильных. Но зато сколько в этих операх присутствует и необычайных, несравненных качеств!

Создания симфонические, инструментальные одно из высших торжеств Римского-Корсакова. Большинство их имеют характер на-

циональный: увертюра на русские темы (1866), музыкальная картина «Садко» (1867), в 3-й симфонии — чудное, совершенно своеобразное и поэтическое скерцо; поразительно оригинальный «Светлый праздник» — воскресная увертюра на темы из «Обихода» с великолепным воспроизведением инструментами оркестра церковных русских трезвонов, прекрасная увертюра на русские темы, «Сказка» (на стихи из вступления к «Руслану и Людмиле» Пушкина), симфониетта, наконец, прелестнейшая и картиннейшая оркестровая сюита из «Царя Салтана». Из числа инструментальных сочинений на сюжеты нерусско-национальные высокое место в ряду творений Римского-Корсакова занимают: симфоническая поэма «Антар» — одно из высочайших созданий всей европейской музыки XIX века, с изумительными картинами восточной природы, пустыни, дворцов, диких азиатских орд, пышного гарема, дивных поэтических созданий восточного волшебства — эта прелестная поэма и в Западной Европе уже признана созданием истинно великим; далее — «Каприччио» на испанские темы и, наконец,

«Шехеразада» — ряд колоритных картин на сюжеты из «1001 ночи». Все это произведения, блещущие неувядаемыми красками своеобразного великолепного оркестра и новыми эффектами.

Но Римский-Корсаков, кроме непосредственного личного творчества, великого и необычайного, оставляет в истории русской музыки результаты еще иных несравненных своих деятельностей. Во-первых, он собрал и превосходно издал очень значительное количество русских народных песен: вместе с подобным же собранием Балакирева это лучший и значительнейший историческо-художественный труд по части русской песни; он принес громадные плоды. Во-вторых, он докончил, оркестровал и издал несколько капитальнейших музыкальных созданий XIX века, оставшихся у нас недоконченными за смертью их авторов. Это произошло с «Каменным гостем» Даргомыжского, с «Хованщиной» и несколькими хорами и инструментальными сочинениями Мусоргского, с «Князем Игорем» Бородина, с его четвертым актом «Млады» и др. Много надо было горячей любви к усоп-

шим товарищам и друзьям, много любви к искусству, чтобы столько раз и так надолго отодвигать в сторону собственное творчество в пору самого его разгара и отдавать весь свой талант, всю свою энергию и душу на великолепное довершение чужих работ. Это представляет собою что-то бесконечно трогательное и умилительное, высокое и рыцарски-благородное. В-третьих, Римский-Корсаков явился таким музыкальным педагогом и воспитателем, подобного которому навряд ли можно сыскать где-нибудь еще в Европе в течение всего XIX века. Как все его товарищи, он был «самоучка» и всем своим глубоким музыкальным знанием, всею своею музыкальною наукою обязан исключительно только самому себе. Но тут он однажды, в своей еще юности, до такой степени и так пламенно углубился в свое дело, что сам Чайковский, переживший весь консерваторский период, опасался, что он «погрязнет в контрапунктических кунстштюках». Этого ужаса с Римским-Корсаковым никогда не случилось, он остался светлым художником, нетронутым цеховою золотухой, но вышел изумительным

техником и несравненным воспитателем всего почти современного ему юного русского молодого поколения. Его воспитанники бесчисленны.

Среди своих товарищей балакиревского кружка Кюи представляет личность совершенно особую и отделяющуюся от прочих. У четырех его товарищей элемент русской национальности составляет главную, даже наипервейшую характеристическую черту. У Кюи в натуре вовсе не было ноты национальности, и эту ноту он не только никогда не выражал в своих сочинениях, но даже мало оценял и любил ее у других. Тем не менее, Кюи занимает очень значительное место среди своих товарищей балакиревского кружка и среди того исторически важного русского музыкального периода, когда он действовал. Все его оперы, романсы, хоры, сцены и инструментальные сочинения созданы на сюжеты иностранные (шотландские, французские, итальянские, немецкие, английские), но все-таки он не принадлежит ни к одной из музыкальных иностранных школ, а несомненно и

неизменно к новой русской музыкальной школе, и это как по особенностям мелодии, гармонии и ритмов, так и вообще по всему складу и направлению своему, по новизне и смелости новейших музыкальных приемов после-даргомыжскинского времени. Он один из всех пяти товарищей получил небольшое классное, чуждое образование, именно у польского композитора Монюшки, но это учение, состоявшее только в некотором знакомстве с музыкальной грамматикой, произошло еще в течение первых его юношеских годов, продолжалось всего полгода и, повидимому, не оставило никаких значительных следов на характере его творчества. Кюи обязан своим образованием и своею оригинальною художественною физиономиею вначале самому себе, а начиная с 24-го своего года — Балакиреву. Как было уже выше замечено, Балакирев, тогда еще юноша, многому, всему самому главному учился сам, но вместе учил уже и товарищей, а из товарищей этих — Кюи был первым по времени. А так как он был необыкновенно счастливо одарен, то легко к скоро принимал энергические, смелые мысли и взгля-

ды Балакирева и вместе с ним перерабатывал и продолжал их развитие. Кюи, как и сам Балакирев, как и прочие товарищи, воспитался з этот юношеский период своей жизни отчасти на созданиях Моцарта и Гайдна, но всего более на творениях Бетховена, Вебера, Франца Шуберта, Листа, Берлиоза, Шопена и Шумана, а из русских великих композиторов — Глинки и Даргомыжского. Это знакомство принесло собственным его сочинениям здоровость, прочность и серьезное, истинно художественное направление. При этом влияние Балакирева на Кюи было громадное. Повторяю здесь несколько строк из того, что я однажды написал в своей биографии Кюи: «Не узнай Балакирев в 1856 году Кюи, он все равно сделался бы тем, чем стал скоро потом: вожаком и направителем новой русской музыкальной школы; напротив, не познакомься Кюи с Балакиревым, он, конечно, все-таки был бы крупным и значительным талантом, но, по всей вероятности, во многом был бы другой, во многом пошел бы по иному направлению...»

Творчество Кюи началось с прелестного

инструментального скерцо F-dur (op. 1), совершенно программного (можно сказать, автобиографического, влюбленного содержания), а также с изящных, полных чувства и выражения романсов: «Так и рвется душа», «Я помню вечер», «Из слез моих много, малютка». Затем последовали две небольшие, совершенно еще юношеские оперы: «Кавказский пленник» (только два акта) и «Сын мандарина», отчасти во французском, оберовском, роде.

Но знакомство с Даргомыжским, с Балакиревым и с великими музыкальными композиторами принесло крупные плоды для натуры Кюи. Он скоро возмужал и в 1869 году дал на сцене оперу свою: «Вильям Ратклифф», которая, после длинного интервала, последовавшего за «Русалкой» Даргомыжского, была первою капитальною оперой «новой русской школы» и вместе одним из талантливейших созданий всего нового нашего периода. Она являлась такою новизною на музыкальном русском горизонте, до того попирала все прежние наши привычки и традиции, до того являлась провозвестницей нового русского оперного стиля (с направлением Даргомыж-

ского, кончавшего тогда своего «Каменного гостя»), наконец, до того воплощала на практике те идеи, которые Кюи, как критик, проповедывал в печати от своего собственного лица и от лица всего балакиревского кружка, что она вышла ненавистна и невыносима для всей тогдашней русской публики и критики и сделалась предметом недостойной, постыдной травли со стороны и публики, и прессы, и театрального персонала, так что, по просьбе самого автора, выведенного из всякого терпения, снята была со сцены после восьми только представлений. С тех пор в продолжение более 30 лет (!!!) опера Кюи не появлялась на нашей большой оперной сцене. Все ее забыли. Где еще подобные вещи случаются?

В конце 60-х годов Кюи написал целую массу превосходных романсов (около 150), из которых главные: «Эоловы арфы» (1867). «Мениск», «Истомленная горем» (1868), «Люблю, если тихо» (1869); скоро потом: «Пусть на землю снег валится», «Из моей великой скорби», «Во сне неутешно я плакал», «Юношу, горько рыдая» (1870), «Пушкин и Мицкевич» (1871). Большинство из них — очень крупные созда-

ния по поэзии, трагическому, глубокому выражению, по драматичности и красоте.

В 1876 году была дана на сцене вторая крупная опера Кюи: «Анджело». Это — совершеннейшее и высшее его произведение. Страстность, потрясательная драматичность положения', глубина чувства любви, самоотвержение, благоуханная чистота душевная, благородство и изящество женских образов доходят здесь, в музыке Кюи, до высочайших пламенных вершин. Независимость же, свобода и оригинальность новых форм, целыми пропастями отделенных от старинных условных оперных форм, принадлежат к одной категории с тем, что существует высшего и лучшего в «Каменном госте».

Единственные недостатки — это отсутствие национальности, где она была условлена заглавием и содержанием (итальянской, средневековой); потом такая интимность содержания и выражения, такая сжатость форм, которые могут казаться малыми и миниатюрными на большой оперной сцене; наконец, неудачность комичного элемента (как и в «Ратклиффе»). Но не из-за этих недостат-

ков была неприятна новая опера русской публике: эта последняя их и не подозревала, их и не замечала. Но ей была непереварима правдивость новых форм, отсутствие старых, условных и глубина истинного чувства, непонятная для огромной массы, воспитанной на фальши Верди, Гуно и многих других. После нескольких представлений «Анджело» был снят со сцены, как и «Ратклифф», при гаме и лае невежественной прессы, при равнодушии недовольной публики, при ожесточенном преследовании консерваторской непонятливости и предрассудков. Эта опера более не возвращалась на официальную сцену в продолжение целых 25 лет, к безмерному стыду нашему!

Люди школы (Ларош и другие) заявляли печатно, что «Анджело» произведение болезненной школы и что, надо надеяться, Кюи возвратится на «путь изящной формы, музыкальной простоты и уважения к законным требованиям массы...» Но Кюи никогда не возвратился и продолжал свой путь. Он написал еще две оперы: «Флибустьер» (1888–1889) для французской сцены и «Сарацин» (1899) —

для русской. Эта последняя опера заключала много прекрасных и характерных попрежнему мест, много красоты, чувства и выражения, хотя уступала «Ратклиффу» и «Анджело» в пламенности и страстности. Из числа романсов последних десятилетий особенно выдаются превосходные: «Смеркалось», «Из вод подымая головку» (1876), «В колокол, мирно дремавший» (1877), «Разлука» (1878), некоторые из детских песенок сборника «13 музыкальных картинок» (1878), «Les deux ménétriers» (1890), «Les songeants» (1890); из фортепианных пьес: «Cantabile», в листовской сюите «Ténèbres et lueurs» (1883), почти вся сюита Аржанто (1887), особливо «Le cèdre», «A la chapelle», «Le rocher».

С 1864 года Кюи выступил в качестве музыкального критика в «С.-Петербургских ведомостях» Корша и более 10 лет писал в этом свободном и независимом органе. Сверх того, он помещал статьи в некоторых других еще, русских и иностранных, газетах (в «Голосе», «Неделе», «Музыкальном обозрении», «Искусстве», «Гражданине», «Артисте», в парижских: «Менестреле», «L'Art», «Revue et Gazette

musicale»). Кроме Кюи, никто из русских музыкальных критиков не принимал участия в стольких наших и иностранных органах печати. Участие его в последних принесло много пользы распространению в Западной Европе правильных сведений и мнений о русской музыке и музыкантах. Но главную пользу принес Кюи своими статьями в «С.-Петербургских ведомостях» в разгаре войн и боев новой русской музыкальной школы против консерваторий, ретроградов, против постыдного обоготворения итальянской оперы и разных других ложных авторитетов. Эти статьи, писанные с талантом, знанием, умелостью и ловкостью и служившие выражением мнений, вкусов и стремлений всей «новой русской музыкальной школы», в огромной мере способствовали успеху и торжеству этой последней.

* * *

Наконец, я возвращусь теперь к той личности, с которой начался настоящий параграф — к Балакиреву. Выше я говорил про его кружок и партию, про его инициативу и влияние, теперь буду говорить про его творче-

ство.

Что всего более способно удивлять в его деятельности, это то, как мало в числе его сочинений — сочинений с характером национальным. Балакирев начал заниматься композицией с раннего возраста. Еще юным мальчиком, 16 или 17 лет, он сочинил «Фантазию» для фортепиано на трио из «Жизни за царя»: «Не томи, родимый». Приехав в Петербург, он сочиняет «Увертюру на три русские темы» (1857). Вся его музыкальная проповедь прежде всего клонилась в сторону русской национальности и архинациональных творений Глинки; еще в начале 60-х годов он задумывал русскую оперу «Жар-птица» и в то же время раньше всех русских собрал и издал «Сборник русских песен»; наконец, в тех же годах задумывал «русскую симфонию». На основании всего этого нельзя было, кажется, не предполагать, что главнейшая масса его сочинений будет создана в русском складе, образе и облике. Но этого не осуществилось. Главнейшая масса его сочинений — на темы и задачи нерусские. Первое его сочинение, по приезде в Петербург, фантазия для оркестра

на испанскую тему — марш, данную ему Глинкой. Потом (в 1858–1860 годах) пошла вереница его превосходных романсов и оркестровых сочинений, талантливых и художественных, но имеющих задачи и колорит не национально-русский, а личный, собственно принадлежащий самому автору, или восточный и иностранный. К первым принадлежат романсы: «Обойми, поцелуй», «Колыбельная песнь», «Слышу ли голос твой», «Введи меня, о ночь», «Приди ко мне», «Исступление», «Песнь золотой рыбки»-быть может талантливейшая и поразительнейшая из всех по глубокому чувству и красоте; ко вторым: «Рыцарь», «Баркарола», «Еврейская мелодия», «Песнь Селима», «Грузинская песнь», «Душа моя мрачна» (Саул). Инструментальные сочинения также имели по преимуществу задачи не национально-русские. Это были, во-первых, несколько изящных мазурок, полька для фортепиано; для оркестра: увертюра и антракты к «Королю Лиру» Шекспира (1858); «Чешская увертюра» (1867), увертюра «1000 лет» (1862) (не имеющая характера национального), фантазия для фортепиано «Исла-

мей» (1869), симфоническая поэма «Тамара» (1882) (обе на сюжеты грузинские).

Я ничуть не думаю, конечно, чтоб для всякого композитора «национальность» была непременно обязательна, но мне хотелось только (повторяю) указать на тот удивительный факт, что Балакирев, вообще столько национальный по коренной основе своей натуры, так мало ее выразил в своих сочинениях.

А лучшие из этих сочинений необыкновенно замечательны: в них столько энергии, мужественности, увлечения, поэзии. Выше всех между ними две: одна — «Исламей», так высоко ценимая Листом фантазия для фортепиано, что она не сходила у него с фортепианного пюпитра и должна была быть играна у него всеми его учениками, другая — симфоническая поэма «Тамара», одна из изумительнейших по поэзии, по огненности и вместе страстной нежности, по могучей крепости форм симфонических поэм во всей музыке.

Мнения о творчестве Балакирева очень разнообразны. Ганслик, цеховой доктринер, не понимающий и ненавидящий все программное и вместе презирающий русскую му-

зыкальную школу как нечто «варварское» и вместе еще «младенческое», объявляет, что музыка Балакирева «хуже музыки даже всех его товарищей» и что он принес искусству своего отечества только «вред». Напротив, Чайковский находил (в 1877 году), что «Балакирев — самая крупная личность нового русского музыкального кружка. Это громадный талант, погибший вследствии роковых обстоятельств... Несмотря на свою громадную даровитость, он сделал много зла... Вообще, он изобретатель теорий этого странного кружка, соединившего в себе столько нетронутых, не туда направленных или преждевременно разрушившихся сил...» Русская публика очень дружелюбно и симпатично уважала и почитала музыку Балакирева, но, к изумлению, как-то мало в ней нуждалась, никогда не заявляла потребности чаще и больше слышать ее в концертах и слишком умеренно пользовалась его превосходными, оригинальными романсами у себя дома и в гостях. Надо надеяться, что все это изменится в чужих краях.

Один из всех русских музыкантов, Балакирев много аранжировал для фортепиано, и

мастерски, капитальнейших чужих произведений: каватину из квартета Бетховена ор. 130, увертюру из «Fuite en Egypte» Берлиоза (в две руки); «Хоту», «Ночь в Мадриде», увертюру и антракты к «Холмскому» Глинки, симфонию «Гарольд» Берлиоза (в четыре руки).

В начале 60-х годов (как уже выше сказано) Балакирев собрал и издал в 1866 году «Сборник русских песен», записанных им преимущественно на Волге; после мало удачных и мало заслуживающих доверия сборников этого рода XVIII века и начала XIX (сделанных иностранцами), сборник Балакирева является первым достоверным и истинно художественным и научным русским сборником по этой части. Он послужил потом неоцененным примером и образцом для всех последующих хороших сборников русских народных песен.

Из всех композиторов последнего периода XIX века всего более примыкает к Балакиреву по характеру своего музыкального творчества — Ляпунов. Это талант совершенно самостоятельный и ничуть не подражающий Балакиреву и не повторяющий его творений, но

некоторые стороны его натуры имеют значительное сродство с натурой Балакирева. Его увертюра, большой симфонический концерт для фортепиано с оркестром, его довольно многочисленные этюды, прелюдии, скерцо, интермеццо, вальсы и т. д. для фортепиано очень поэтичны, увлекательны, иногда страстны и кипучи и всегда в высокой степени талантливы и интересны. Его превосходная оркестровая увертюра, одно из первых его созданий, необыкновенно картинна и поэтична.

71

Влияние балакиревского кружка на судьбы русской музыки было неизмеримо велико, и в настоящее время это ясно для каждого интеллигентного музыканта, как у нас в России, так и в Западной Европе. Но не так было 40 лет назад, когда этот кружок только возник и созданная им «новая русская школа» еще только складывалась. Врагов у этого кружка было — без конца. Между ними было очень много ничтожных людей, которые уже давно теперь погибли и исчезли, не оставив ника-

кого следа, так что имена их даже мало кому известны нынче. Но был в числе их и один выдающийся музыкант, в разных отношениях заслуживающий внимания, но с именем которого навсегда, конечно, будет связана память о его вражде к новой русской музыкальной школе.

Это — Серов.

Серов был человек умный, образованный, много знавший и до известной степени даровитый. Он с самых молодых лет страстно любил музыку и изучал капитальнейшие музыкальные произведения XVIII и XIX веков и, наконец, в возрасте более 40 лет и сам выступил как композитор. Но недостаточный врожденный талант и слабость характера помешали ему сделаться музыкальным деятелем истинно замечательным. Он более говорил, писал и спорил о музыке, чем создавал ее, и из трех опер, которые он успел сочинить на своем веку, лучше других только одна первая: «Юдифь» (1863), принадлежащая к разряду так называемых «библейских опер» (таковы прежде были: «Иосиф» Мегюля, «Мария Магдалина», «Ева» и др. Массене, и «Потерянный

рай», «Вавилонское столпотворение» и «Моисей» Рубинштейна). Другие две оперы Серова: «Рогнеда» (1865) и «Вражья сила» (1871) были уже так слабы и мало значительны, особливо «Рогнеда», что сильно пришлись по вкусам большинства. Серов вовсе почти не владел музыкальными формами, оркестром распоряжался большею частью по-аматерски и ничуть не имел способности создавать музыку «речитативную», но, прельстившись громадной славой и успехом Рихарда Вагнера, задумал сделаться Рихардом Вагнером русской оперы, что, конечно, никак не могло ему удасться по разным недостаткам его дарования. Яростно преследуя Мейербера, он, однакоже, являлся самым близким его последователем, подобно самому Вагнеру, по вкусу к маршам, процессиям, праздникам, парадам и всяким вообще декоративным внешностям. Напротив, мир внутренний и душевный был ему далек и недоступен, он слишком мало интересовал его. Характеры действующих лиц в его операх, события их внутреннего мира, движения их сердца, все это было вовсе пропущено им мимо, все это не приходило ему в

голову, ни на единую секунду не заботило его. По всему этому, его репутация, известность и даже слава скоро исчезли. Всего же печальнее было то, что, бывши в молодых годах очень светлым прогрессистом, обожателем Бетховена, врагом и преследователем итальянской музыки, он в зрелых летах принялся «ненавидеть» (по его собственным словам, в печати) Франца Шуберта, Берлиоза, Листа, Шумана, самого даже Глинку и Даргомыжского (которых прежде очень любил и знал лично), а вместе с тем и всю новую русскую школу. Он не признавал у всех членов балакиревского кружка никакого дарования и глумился над всеми ими, называя их дилетантами, выскочками, невеждами и самохвалами (некоторое исключение, впрочем, не великое, он делал только в пользу Римского-Корсакова). Но в то же время Серов полюбил итальянскую музыку и горел нетерпением сочинять итальянские оперы. В таких печальных занятиях он провел последние 10 лет своей жизни, до самой смерти своей в 1871 году. Все это вместе было явление необыкновенно прискорбное, так как он был по натуре своей че-

ловек даровитый, и это чувствуется даже в трех его операх. Своею безумною и даже злобною враждою к новой русской музыкальной школе он не принес никому ни малейшего вреда (как того страстно желал) и принес вред только самому себе и своему имени.

Томы его музыкальных критик, рецензий и полемики — все это, в большинстве случаев, только амбары бесчисленных заблуждений, ошибок, перебеганий из стороны в сторону, бесконечных перемен и непоследовательностей.

72

Одновременно с балакиревским кружком и новой русской музыкальной школой действовали две консерватории, петербургская, начавшая свою деятельность в 1862 году, и московская, начавшая свою деятельность в 1865 году. Обе основаны были по мысли и по настоянию Антона Рубинштейна, и первым директором петербургской сделался он сам, первым директором московской — его брат Николай. Незадолго до открытия Петербургской консерватории раздались в печати голо-

са против необходимости подобного рода учреждений в настоящее время вообще, и в России в особенности. Для России достаточно было бы, говорили протестанты, в отношении композиторства, следовать примеру Глинки и Даргомыжского. Оба они никогда не бывали в музыкальных школах, развивались самостоятельно, помимо преданий и привычек европейских цеховых музыкальных учреждений. Хорошо было бы и всей музыкальной России итти только по их примеру. Это были голоса Серова и мой, и, казалось бы, в этих протестующих мнениях было довольно правды, потому что через немного лет результаты, данные нашими консерваториями, оказались теми самыми, какие всегда бывали у всех консерваторий: распложение музыкантов-мастеровых как между исполнителями, так и между композиторами; забвение главной, существенной задачи музыки — художества, и превращение ее в простое средство наживы; разрастание внешней претензливой техники в ущерб искусству, наконец, упадок здорового чувства и понятия, понижение вкусов и низменная вера в предания и авторите-

ты. Глас вопиющих в пустыне никем не был у нас услышан. Консерватории водворились, стали царить по всему пространству нашего отечества. Никто не сомневался в том, что «развитие русской музыкальной жизни тесно связано с возникновением консерваторий», никто не мог и не хотел признавать вреда, распространяемого ими. Всякий указывает обыкновенно на гимназии и на университеты, не понимая того, что общеобразовательные заведения назначены только распространять полезные сведения, знания и ничего не трогают в собственной мысли, чувстве и творчестве человека, тогда как заведения, назначенные для образования художников и музыкантов, учат, правда, познанию техники (и это полезная, дозволительная их сторона), но вместе касаются на каждом шагу собственного творчества воспитываемого юноши, его вкусов, симпатий и дают им насильственный поворот и колорит.

Кто не знает, что такое «академические и консерваторские вкусы и понятия»? Это что-то очень определенное, что-то не дающее промаха и неизбежно вонзающее свои когти в

беззащитного художника. Лермонтов говорит: «Толпу ругали все поэты». Нынче можно было бы сказать: «Академию и консерваторию ругали все зрячие люди и всего больше все настоящие художники и музыканты», — но только это сущности дела не изменяло, и академии художеств и консерватории продолжают расти и множиться в целом свете, в том числе и у нас.

Сделавшись директором главной из наших консерваторий, Петербургской, Антон Рубинштейн принес в нее, во-первых, все свои личные художественные вкусы и понятия и, во-вторых, все вкусы и понятия немецких, ему известных консерваторий. В них он веровал слепо, и дальше их кругозора он ничего не знал и не видел. Он был гениальнейший, глубочайший по духу и поэзии, изумительнейший пианист — такой, выше которого никогда, конечно, не бывало, кроме его товарища и современника — Листа, которому подобного мир, по всему вероятию, еще долго не увидит. Но вкусы и понятия Рубинштейна были очень не широки и не обширны. По натуре, он был более всего ярый мендельсонист и

несколько отступился от этого культа лишь в зрелые годы, не столько по внутреннему убеждению, сколько по изменившемуся в сильной степени новейшему мнению о Мендельсоне всей почти Германии. Он остановился после Бетховена только на Шуберте, Шопене и Шумане и далее из всего нового он уже ничего более не признавал. И Берлиоза, и Листа, и Глинку, и Даргомыжского он уже никогда не мог взять в толк и считал их всех чем-то вроде недорослей и неудачников. Некоторые из стремлений и начинаний Рихарда Вагнера были прекрасны и замечательны, но Рубинштейну они были чужды, далеки и совершенно непонятны. Собственные его сочинения, необычайно плодовитые, проявляли талант очень умеренный и мало самостоятельный. Он пробовал себя во всех решительно родах, сочинял оперы («Демон», «Купец Калашников», «Нерон» и др.), оратории («Столпотворение»), симфонии («Океан» и др.), симфонические картины («Дон Кихот», «Иван Грозный» и др.), концерты, бесчисленные произведения камерной и вокальной музыки — и хотя в России он имел огромный

успех со своею довольно слабою (кроме восточных колоритных танцев) оперою «Демон» и некоторыми посредственными романсами (между которыми, однакоже, истинно прелестны «Персидские песни»), но все-таки, в окончательном результате, нигде и ни в чем сколько-нибудь значительных сочувствий они не достигли. Национального направления он не признавал и не любил. Все свои понятия и вкусы он привил и всей своей консерватории. В ней они постоянно царствовали с величайшею силою, да царствуют там довольно значительно и поныне.

73

Чайковский родился с великим, редким талантом, но, к несчастью, воспитывался в Петербургской консерватории в самую первую, т. е. в самую неблагоприятную, ее пору, во время неограниченного там владычества и обаяния Антона Рубинштейна. Его нежная, впечатлительная натура невольно поддалась деспотическому влиянию внешней мощи и авторитета. Следы этого влияния запечатлелись у Чайковского навсегда.

Музыкальная деятельность Чайковского продолжалась более четверти века. Почти все время он шел от успеха к успеху и скоро был признан, как в своем отечестве, так и в Западной Европе, величайшим музыкальным талантом России, талантом, равным Глинке, а у многих — талантом еще более высоким, чем Глинка. Такое мнение было, главным образом, условлено тем, что Чайковский, хотя и искренний патриот и пламенный обожатель всего русского, но в музыкальной своей натуре вовсе не носил элемента «национального» и был от головы до ног космополит и эклек-

тик. Он писал своей энтузиастной поклоннице Н. Ф. Мекк в 1878 году: «Я страстно люблю русского человека, русскую речь, русский склад ума, русскую красоту лиц, русские обычаи. Лермонтов прямо говорит, что „темной старины заветные преданья“ не шевелят души его. А я даже и это люблю. Я думаю, что мои симпатии к православию находятся в прямой зависимости от врожденной у меня влюбленности в русский элемент вообще...» Другой раз, в том же 1878 году, он писал той же г-же Мекк: «Что касается русского элемента в моей музыке, т. е. родственных с народною песнью приемов в мелодии и гармонии, то это происходит вследствии того, что я вырос в глуши, с детства самого раннего проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки, что я страстно люблю русский элемент во всех его проявлениях, что, одним словом, я русский в полнейшем смысле этого слова...» Нельзя не верить искренности такого правдивого и прямого человека, как Чайковский, но он как-то невольно сам себя обманывал насчет своих беспредельных симпатий ко всему русскому.

В музыке они у него выразились в очень слабой степени. Навряд ли кто признает его композитором по преимуществу «русским», когда «русское» появляется в его сочинениях так мало и так редко. Без сомнения, он имел иногда в виду и это «русское», напр., в «Scherzo à la Russe», в финале 2-й своей симфонии, на мотив песни «Журавель», в andante 3-го квартета, в хоре с пляской первого акта «Онегина», отчасти в партии няни там же, наконец, в финале 4-й симфонии, изображающем целую массу русского народа; быть может, где-нибудь еще. Будучи талантом многоспособным и гибким, он мастерски и ловко справлялся иногда с этим национальным элементом. Но, вообще говоря, он его мало любил и мало ценил; он был всего более композитор космополитического направления и именно этим качеством особенно нравился как большинству русской, так и иностранной публики. Русская публика, давно развращенная в музыкальных своих вкусах итальянской оперой и другими зловредными и банальными элементами, сильно тяготилась новой русской музыкальной школой и ее творениями.

И когда появился на арене Чайковский, талантливый космополит и эклектик, никого особенно не тянувший к «народному», все остались довольны и обрадованы. За пределами Вержболовской станции еще менее было спроса на народное. Чайковский близко подходил к Европе.

Дальнейшей побудительной причиной необычайных успехов Чайковского было то, что никаких особенных новшеств Чайковский не вносил в свои сочинения и охотно держался всех общепринятых традиционных форм музыки, к которым Европа давно привыкла и от которых отступлений не терпела. Все новые стремления Даргомыжского и членов балакиревского кружка были Чайковскому чужды, непонятны, оскорбительны, он считал их безумием, беззаконием, невежеством. Сам же он так сильно веровал в принятые формы, что в виде чего-то необыкновенно смелого, исключительного, указывал иногда г-же Мекк на те «отступления», которые он иной раз решался совершить в своих композициях. Так, напр., он рассказывает этой даме, что в своей 4-й симфонии, в первой ее ча-

сти, «вторая тема, вместо того, чтобы быть в родственном и притом мажорном тоне — у него в минорном, и притом отдаленном. При возвращении главной партии вторая тема не появляется вовсе. Финал также состоит из целого ряда отступлений от традиционной формы...» Такие невинные «отступления» от правил вполне условных, казались, повидимому, Чайковскому, чем-то особенным и замечательным.

Еще далее резоном особенных успехов Чайковского повсюду был тот, что его сочинения, хотя и очень талантливые и разнобразные, имели всего чаще характер преимущественно элегический, меланхолический, задумчивый и грустный. А для большинства народных масс этот элемент и в музыке, и в поэзии всегда очень симпатичен, мил и драгоценен.

Но, как бы ни было, великая распространенность и слава Чайковского были во многих отношениях совершенно справедливы и законны. Он был так талантлив, так сильно способен наполнять свою музыку изяществом и красотой и притом так сильно мог действо-

вать на слушателя мастерством своей формы и тонкими совершенствами своей колоритной и элегантной инструментовки, что не мог не влиять необыкновенно сильно и обаятельно на большие массы слушателей.

Чайковский написал на своем веку необыкновенно много, как и его первоначальный учитель Антон Рубинштейн. Это происходило, во-первых, конечно, прежде всего, от его внутренней потребности, а во-вторых, от его, вполне «консерваторского» мнения, что кто истинный музыкант, тот не только может, но должен писать много. Кто много не пишет, тот еще не настоящий художник. На этом основании он даже и Глинку сильно корил и обзывал не настоящим музыкантом. В 1878 году Чайковский писал своей присяжной корреспондентке и чтительнице г-же Мекк: «Глинка написал удивительно мало. Он работал как дилетант, т. е. урывками, когда находило расположение духа. Как мы бы ни гордились Глинкой и его колоссальным талантом, надо признаться, что он не исполнил той задачи, которая лежала на нем... Что было бы, если б этот человек родился в

другой среде, жил бы в других условиях, если бы он работал как артист, сознающий свою силу и свой долг довести развитие своего дарования до последней степени возможного совершенства, а не как дилетант, от нечего делать сочиняющий свою музыку...» Таким образом, Чайковский был не очень-то доволен Глинкой и находил его «не исполнившим еще своего долга, еще не развившим свое дарование до совершенства». Но, к удивлению, Чайковский в то же время был «вполне доволен и восхищен» не только Делибом, Визе и другими французскими композиторами, но даже профессором Московской консерватории К. К. Альбрехтом, в музыкальных сочинениях которого он находил «огромный талант». После всего этого, можно себе представить, как неприятны были Чайковскому члены балакиревского кружка. «Я счастлив, — писал Чайковский в 1878 году, — что не пошел по стопам моих русских собратий, которые при малейшем затруднении предпочитают отдыхать и откладывать. От этого, несмотря на сильные дарования, они пишут так мало и так по-дилетантски... Вдохновение — это

гостья, которая не любит посещать ленивых. Она является к тем, которые призывают ее... Нужно побеждать себя, чтобы не впасть в дилетантизм...» И Чайковский так и делал всю жизнь. Не ждал вдохновения, а «побеждал себя» и сочинял всякий день, чуть не всякий час.

В результате получилась громадная масса сочиненного, среди которого действительно очень замечательного, действительно очень крупного — не слишком много. Многописанием Чайковский, наверное, немало повредил себе: ослабил до некоторой степени свое великое творчество.

Замечательно, что, не взирая на всегдашнее свое недовольство балакиревским кружком, его направлением и его деятельностью, Чайковский почти все совершеннейшие свои вещи создал в то время, когда еще был в ближайшем соприкосновении с этим кружком, когда еще действовал как бы в одном с нею лагере и в одном с нею направлении. Лучшие создания Чайковского все программны, как и у членов балакиревского кружка, и Чайковский идет даже еще дальше. В одном из пи-

сем 1878 года он говорит своей собеседнице: «С нашей точки зрения, всякая музыка есть программная...» С этим нельзя согласиться: конечно, у всех сочинителей, даже нашего времени, есть немало сочинений вовсе непрограммных, но здесь выражается только главное настроение самого Чайковского. Из всего сочиненного им до последних месяцев его жизни, ничего нет выше его симфонических картин: «Ромео и Джульетта», «Буря» и «Франческа да Римини». Здесь высказались все главные элементы его музыкальной натуры: выражение глубокой, но тихой, без порывов, любви, чудесно поэтических настроений, в соединении с великолепно переданными картинами природы, то спокойной (море, в начале его поэмы «Буря»), то громадно возбужденной и бунтующей (вся середина в той же поэме) и дикий, ревущий, клокочущий в небе ураган, (в поэме «Франческа да Римини»). Против этих трех главных картин кажутся слабыми все прочие его симфонические творения. Один финал 2-й симфонии, на тему малороссийского «Журавля», приближается к ним по красоте и увлекательности (хо-

тя и с отсутствием главнейшего их элемента — элемента любви). Четвертая симфония, по объяснению самого Чайковского, имеет в основе своей ту самую задачу, что и 5-я симфония Бетховена. Но при всей красивости музыки и великом мастерстве формы Чайковскому, по его натуре, было не под стать ворочать своими элегическими перстами такие колоссальные гранитные массы, какие двинул и водрузил у себя в симфонии Бетховен. Прекрасная, изящная, но мало оригинальная в настоящем случае музыка Чайковского столь же неудовлетворительно выразила здесь мировые задачи человечества, его будущности, его роковой судьбы, как красивая и миловидная «Danse macabre» Сен-Санса неудовлетворительно выразила ту гигантскую задачу, которую гениально выполнил в своей «Danse macabre» — Лист. Мне кажется, отношение параллельное.

Многочисленные симфонии, сюиты, концерты, камерные сочинения свидетельствуют о талантливости, уменье, свободе сочинения и мастерстве Чайковского, но значительное большинство их мало способно сохранить

долгое время свою славу на нынешней его высоте. Он слишком много писал. Часто настроение его сочинений бедно и односторонне, а общее впечатление монотонно. Некоторые из немецких значительнейших критиков и историков музыкальных (например, Риман) идут даже иногда так далеко, что с полною несправедливостью говорят, что «после первых увлечений Чайковский оказывается все-таки композитором далеко не истинно великим». Романсы его всегда на темы любовные, всегда очень изящны и интересны, но почти всегда элегичны и слишком немного содержат душевного жара и выражения и потому всего более нравятся тем, кто ничего другого не ищет в музыке, кроме красивых звуков и рисунков. Глубокого душевного значения они не имеют и ни в какое сравнение не могут итти ни с романсами Франца Шуберта, Шумана, Листа, ни с романсами сочинителей новой русской школы. Всего менее способности имел Чайковский к созданию опер. Один раз он задумал ступить на ту колею, по которой шли значительнейшие новые русские композиторы, и написал в их стиле своего «Ваку-

лу-кузнеца», но скоро потом и сам сознал, что это не его дорога и что тут ему дальше итти не следует — инструментальная часть вполне стояла у него в опере на первом месте и давила часть вокальную. Тогда он поворотил, и уже навсегда, на оперную дорогу французско-итальянскую. Внеся теперь сюда всю свою прекрасную способность сочинять для этой задачи музыку милую, красивую, приятную и интересную, он скоро овладел всеобщими симпатиями, всего более благодаря «Евгению Онегину», великому оперному фавориту не только современной России, но даже и Европы. Можно полагать, однакоже, что слава этой грациозной оперы не имеет прочной и долговечной будущности.

Вследствие каких-то до сих пор неразъясненных физических и моральных причин личной жизни, Чайковский почти постоянно был мрачно, элегично и печально настроен, так что, несмотря на его чувствительное милое доброе сердце и чистую, мягкую душу, он еще с юношеских лет часто являлся совершенным мизантропом. Еще в 1886 году он писал своему брату Анатолию про свое мрачное

ожидание близкой смерти и прибавлял: «Ненавижу весь род людской». К концу своей жизни это черное настроение все только усиливалось, так что лишь за немного времени до смерти он написал свою 6-ю симфонию — она не что иное, как страшный вопль отчаяния и безнадежности, как будто говорящей мелодиею своего финала: «Ах, зачем на свете жил я!..» Настроение этой симфонии — страшное и мучительное; оно заставляет слушателя испытывать горькое сострадание к человеку и художнику, которому пришлось на своем веку испытать те ужасные душевные муки, которые здесь выражены и которых причины нам неведомы. Но эта симфония есть высшее, несравненнейшее создание Чайковского. Душевные страдания, замирающее отчаяние, безотрадное грызущее чувство потери всего, чем жил до последней минуты человек, выражены здесь с силою и пронзительностью потрясающею. Кажется, еще никогда в музыке не было нарисовано что-нибудь подобное и никогда еще не были выражены с такою несравненною талантливостью и красотою такие глубокие сцены душевной

жизни.

Для заключения, следует упомянуть, что в продолжение долгих годов Чайковский состоял профессором музыкальной теории при Московской консерватории, а в течение молодости своей писал живые, прекрасные и интересные обозрения концертов и оперных представлений в «Современной летописи» и «Русских ведомостях».

74

Число музыкальных деятелей, получивших образование в консерваториях Петербургской и Московской, было очень значительно. Из обеих вышло несколько хороших пианистов из классов великих русских художников Антона Рубинштейна (в Петербурге) и его брата Николая Рубинштейна (в Москве), и они сделались педагогами, распространителями русской фортепианной школы; вышло также из этих консерваторий много преподавателей, исполнителей вокальных и инструментальных, так что в течение последней четверти столетия все наши хоры и оркестры состоят уже из певцов и музыкантов соб-

ственно русских — и это один из лучших и значительнейших результатов деятельности наших консерваторий. Московская консерватория дала из своей среды несколько замечательных по таланту и влиянию музыкантов, вместе композиторов, исполнителей и преподавателей. Таковы, в особенности, Танеев, Скрябин и Рахманинов. Между сочинениями Танеева отличаются большим техническим мастерством, энергией, изяществом и прекрасною выразительностью опера «Орестея» (1894), два квартета, симфония; между сочинениями Скрябина — две большие симфонии, концерт для фортепиано с оркестром (1898), соната для фортепиано и множество сочинений для фортепиано, прелюдии, этюды и т. д., все творения полные глубокого и могучего поэтического духа, необычайной красоты, вдохновения и оригинальной, иногда мистической силы; между сочинениями Рахманинова выдаются: опера «Алеко» (1893), много изящных романсов и пьес для фортепиано. Но перевес в отношении и количественном, а иногда и качественном был всегда на стороне консерватории Петербургской. Без сомнения,

это всего более зависело от того, что во главе преподавания музыкального дела стоял здесь такой великий, самостоятельный художник, как Римский-Корсаков. Он сам собой, собственным трудом, выработал себе еще во дни юности своей полнейшее и прочнейшее музыкальное техническое образование и в зрелых годах передавал свое знание и направление многочисленному юношеству, даровитому по натуре и стремившемуся в его классы. Он являлся, вместе с тем, продолжателем дела Глинки и распространителем тех здоровых, самостоятельных, музыкальных убеждений и понятий, которые он с юности исповедывал вместе со своими талантливыми товарищами балакиревского кружка.

Классы Римского-Корсакова в консерватории были в продолжение последних 30 лет XIX столетия благодатным и благодетельным уголком для музыкальной России. Многие из лучших учеников этого великого преподавателя сами впоследствии сделались не только замечательными композиторами, но также капельмейстерами и преподавателями. Таким образом, добрая традиция самостоятель-

ной русской школы сохранялась в целости. Главнейшие между ними: Акимов, Антипов, Аренский, Арцибушев, Блуменфельд, Витоль, Гречанинов, Ипполитов-Иванов, Соколов, Черепнин и другие. Все они сочиняли для оркестра, отдельных инструментов, голосов и фортепиано. Замечательнейшие творения их: Аренского — опера «Сон на Волге» (1890), сцены «Рафаэль» (1894), оперы «Бахчисарайский фонтан» (1894), «Наль и Дамаянти» (конец 90-х годов), три симфонии, три оркестровые сюиты, квартеты, множество превосходных и тонко-изящных пьес для фортепиано, между которыми особенною своеобразною оригинальностью отличаются: «Basso continuo», «Essais sur des rhytmes oubliés», фантазия на русские темы, множество изящных романсов; Феликса Блуменфельда — энергический и увлекательный «Allegro de concert» для фортепиано с оркестром, «Grande Mazurka» для оркестра, множество пьес для фортепиано, ноктюрнов, мазурок, этюдов, прелюдий и в том числе прелестная «Suite lyrique» и вместе множество романсов, полных поэзии, нередко и драматического выражения, между ни-

ми особенно замечательны «Заклинание», «Любовь мертвеца», «У врат обители святой», «Дочь Иевфая», «Склонись ко мне», «Мне снилась смерть» и др.; Витоля — «Праздник Лиго» (1890), симфоническая картина на латышские темы — чрезвычайно оригинальное и талантливое создание, «Беверинский бард» (1901), баллада с хором и оркестром на латышские же темы, драматическая увертюра для оркестра, романсы, пьесы для фортепиано; Ипполитова-Иванова — опера «Руфь» (1887) и романсы; Соколова — квартеты, пьесы для оркестра, романсы, хоры; Гречанинова — опера «Добрыня», квартеты, пьесы для фортепиано и множество романсов, между которыми особенную роль играет очень изящный романс «Степь»; Черепнина — симфонические поэмы «Принцесса грез», «Макбет», пьесы для фортепиано, романсы.

К этим композиторам примыкают у нас несколько талантливых сочинителей, не получавших образование в консерваториях. Таковы Щербачев и Сигизмунд Блуменфельд, а также несколько других, меньшего значения. Из них Щербачев сочинил целую массу пре-

красных и чрезвычайно изящных пьес для фортепиано, между которыми наиболее замечательны «Zigzags», «Féeries et pantomimes», «Mosaïque», «Idylles», «Les orchidées», несколько скерц, этюдов, прелюдий, а также ряд романсов (в особенности замечательны: «Azra», «Der Schneider geselle», «Vergütet sind meine Lieder» и др.; Сигизмунд Блуменфельд сочинил несколько красивых пьес для фортепиано и ряд романсов, в числе которых по красоте и глубокому выражению особенно выдаются: «Сон», «Под душистою веткой сирени», «Что хороша», «Ты жертва жизненных тревог», «Для берегов отчизны дальной» и др.

Но самыми крупными художниками и композиторами новейшего периода вышли два: Лядов и Глазунов.

Кажется, один из всех русских композиторов старого и нового времени Лядов родился среди семьи музыкальной. И отец, и дед его были капельмейстерами и композиторами. Он вырос с малых лет среди впечатлений музыкальных. Еще учеником консерватории он выказал талант очень замечательный, и к выпускному экзамену (в 1879 году) он представил кантату на сюжет шиллеровской «Мессинской невесты», которая после нескольких изящных отдельных солистных нумеров завершается таким «Реквиемом» (впрочем, не особенно больших размеров), который по оригинальной красоте и глубокому душевному чувству принадлежит к числу очень замечательных созданий нашего столетия. На своем веку он сочинил довольно много, но все-таки недостаточно для того, чтобы выразить весь свой талант и всю свою натуру. Он сочинял несколько вещей оркестровых, таковы: програмная пьеса под названием «Мазурка», которая есть целая «сцена у кабачка», превосходное программное сочине-

ние под названием «Scherzo», множество небольших, но истинно прелестных романсов и песен, между которыми особенно отличаются по милой наивности, живости и грации «Детские песни на народные слова» (колыбельная — «Котинька котик», несколько забавных — «Окликание дождя», «Мороз, мороз, приходи кисель есть»); но всегда главными его созданиями были его пьесы для фортепиано (более 70 пьес), небольших по размерам, но очень крупных по значению и таланту: они примыкают к фортепианным сочинениям Шопена, Шумана и Листа. Между ними особенно замечательны: два увлекательных интермеццо (B, D), могучая страстная новеллетта (C), изящная «На лужку», несколько прелестнейших прелюдий, этюдов и impromptus, оригинальная «Табакерочная музыка», вальс и чудное «Шествие» в «Парафразах».

Глазунов был учеником Римского-Корсакова, но вне консерватории. Когда ему было всего только 13 лет (род. в 1864 году), он обратил на себя даже еще первоначальными, почти детскими сочинениями своими внимание Ба-

лакирева, и этот, по своей чуткости, отгадал в нем тотчас же значительный талант и передал его в опытные профессорские руки своего товарища и приятеля Римского-Корсакова. К 18-летнему своему возрасту Глазунов был уже настоящим значительным и самостоятельным мастером, крупным композитором и великолепным оркестратором. Сочиненная им тогда 1-я симфония, конечно, навсегда останется памятником неувядаемой юности, вдохновения, жизни и красоты. Главная его часть — сочинения инструментальные. Им сочинено до сих пор семь симфоний (8-я в настоящее время пишется), несколько музыкальных поэм или картин («Стенька Разин», «Лес», «Море», «Восточная рапсодия», «Кремль», «Весна»), музыка для трех балетов, из которых первый, «Раймонда», представляет самую высокоталантливую и оригинальную музыку из числа всех существующих балетов, кантаты, несколько оркестровых сюит, увертюры (две на греческие темы), несколько струнных и духовых квартетов, две капитальнейшие и оригинальнейшие сонаты для фортепиано, мелкие сочинения для фортепиано,

скрипки, виолончели и других инструментов, также несколько романсов; между этими последними самое высокое место занимает «Вакхическая песня» на знаменитый текст Пушкина, кончающийся словами: «Да здравствует солнце, да скроется тьма», которые у Глазунова выражены в музыке с громадным вдохновением.

Не взирая на свои молодые годы, Глазунов перешел уже несколько периодов музыкального творчества, и тот, в который он вступил, начиная со своего квартета A-moll, обещает быть самым могучим, грандиозным и необыкновенным из всего того, что до сих пор сочинено этим талантливым человеком. К этому периоду его творчества относятся в особенности его 6-я симфония, с чудными вариациями и финалом, его обе фортепианные сонаты, его чудная поэтическая «Средневековая сюита». Глазуновым сочинено несколько замечательных вещей в стиле русском («Стенька Разин», «Кремль», «Славянский квартет»), но сердце у него всего более лежит, как и у Чайковского, к сочинению музыки в характере общем, космополитическом.

После кончины Бородина Глазунов вместе с Римским-Корсаковым приводил в порядок недоконченную оперу Бородина «Князь Игорь», инструментовал в ней некоторые части, а также записал на память увертюру этой оперы, которую слыхал несколько раз в фортепианном исполнении самого автора, в последние месяцы его жизни. Он также собрал и восстановил, по наброскам Бородина, начатую им 3-ю его пасторальную симфонию и оркестровал обе эти вещи.

С последнего года XIX столетия Глазунов состоял, до настоящего времени, профессором при Петербургской консерватории, что не останется, конечно, без благодетельных последствий для русской музыкальной школы.

Несколько раз многие товарищи новой русской музыкальной школы соединялись вместе и сочиняли коллективные музыкальные создания. Однажды это состоялось по предложению извне, все прочие разы — по собственному их общему желанию. В 1862 году директор императорских театров Ст. Ал. Гедеонов предложил четырем русским композиторам — Кюи, Мусоргскому, Римскому-Корсакову и Бородину- сочинить музыку к его опере-балету «Млада». Постановка этой оперы-балета не состоялась по причине огромных расходов, предвиденных театральною дирекциею, но сочиненная музыка вошла в состав других позднейших отдельных сочинений этих композиторов и там играет очень крупную роль. Спустя несколько лет, опять четверо русских композиторов — Бородин, Римский-Корсаков, Кюи и Лядов — соединились и издали (в 1879 году), под названием «Парафразы», собрание вариаций и небольших пьес для фортепиано на одну детскую тему. Здесь эти талантливые композито-

ры проявили столько оригинальности, таланта, умения и фантазии, что Лист, всегда горячо сочувствовавший русской новой музыкальной школе, пожелал к ним присоединиться и написал для второго издания «Парафраз» еще одну дополнительную вариацию. В 80-х и 90-х годах весь музыкальный кружок Римского-Корсакова положил однажды чествовать близкого и симпатичного ему человека — М. П. Беляева, горячего поклонника и, по выражению А. К. Глазунова, «опору» новой русской музыкальной школы. У М. П. Беляева в доме происходили зимой постоянные товарищеские их собрания и пробы их новых произведений, и он с 1884 года устроил, на вечные времена, «русские симфонические концерты», где исполняются исключительно сочинения русских композиторов; он также в течение последних 15 лет XIX века издал громадную массу русских музыкальных сочинений, инструментальных и вокальных — они составляют теперь уже целую «Беляевскую библиотеку», заключающую великий исторический интерес и значение. На память о их общей совместной работе русские композито-

ры поднесли М. П. Беляеву несколько коллективных своих сочинений, где, кроме корсаковского кружка, участвовал также иногда и Бородин. Такими сочинениями были: «Квартет на ноты B-La-F» (Римский-Корсаков, Лядов, Бородин, Глазунов); «Кадриль-шутка» для фортепиано в четыре руки (Арцибушев, Витоль, Лядов, Соколов, Глазунов, Римский-Корсаков); «Именины», струнный квартет (1. «Славильщики» — Глазунова. 2. «Величание» — Лядова. 3. «Хоровод» — Римского-Корсакова). Этими же композиторами, всеми сообща, сочинены (1901) оркестровые вариации на русскую тему. Наконец, Глазуновым и Лядовым вместе сочинена также поэтическая и чудесно-красивая «Кантата» для хора с оркестром в честь великого скульптора Антокольского, после его смерти (1902).

77

Как я высказал выше, я считаю, что из всех искусств в течение XIX века всего менее создала нового, великого и оригинального — скульптура, и это потому, что она постоянно оставалась при прежних предрассудках и, кроме успехов техники, никогда не помышляла ни о каких других успехах. Мысль и глубина, светлость понятия и намерения были ей всегда совершенно чужды. Исключения бывали, но малые и редкие. Скульптура представляет собою какой-то снаружи и внутри застывший мир. Тут перед нашими глазами, словно громадные глыбы льда, когда-то бывшие живою, движущеюся водою, великою мировою стихиею для народов, находившихся еще в младенчестве понятий и мыслей, — а теперь уже они неподвижны и, кажется, не способны вновь растаять и устремиться в жизненное движение.

Живопись сделала гораздо более успехов, и быстрые, многочисленные смены ее направлений, проб, примерок и опытов свидетельствуют о глубокой внутренней жизни, хотя и

таящейся под пеленками и свивальниками предания, предрассудков, капризных фантазий и иногда разнузданных страстей и увлечений. Но в ожидании пришествия лучших времен и наступления периода сознания и мысли, живопись сделала в течение XIX века громадные успехи по части техники, способа выражения, красок и даже (в наименьшей мере) по части душевных выражений, изгибов и оттенков чувства. Народность начала играть уже довольно значительную роль в картинах, реальность заявила всю свою необходимость, разумность, силу и прелесть, и нельзя не надеяться, что какие бы с живописью ни случались отныне отчаянные болезненные припадки, вроде безумного бреда «декадентства», — реализм все-таки, в конце концов, победит и снова поставит искусство на настоящую, разумную и талантливую дорогу.

Успехи архитектуры велики и несомненны. Она воротилась от безобразий и нелепостей XVI, XVII и XVIII веков, заморивших и засорявших сотни и тысячи талантов, к лучшим созданиям прежних веков, к созданиям

разнообразных народных национальностей, на которые делится род человеческий, и в то же время прибавила к прежнему архитектурному миру целый новый мир техники и творчества, опирающийся на соединенные вместе железо, стекло, камень и кирпич, слагающиеся и скрепляющиеся вместе в одно небывалое целое, вместо прежних, скудных еще по материальным средствам и возможностям элементов: камня и кирпича. Фантазия, долго замерзавшая и скитавшаяся по ничтожным задачам и несчастным капризным выдумкам, стоит теперь у преддверия великих новых, небывалых, невиданных созданий.

Но больше всех сделала и сотворила в XIX веке музыка. Она — самое молодое во многих отношениях искусство. Не взирая на великие создания народных песен, идущих из глубочайшей седой древности, не взирая на церковные песнопения, не менее предыдущих издавна принадлежащие роду человеческому, великая, громадно возросшая и могуче распустившаяся, настоящая во всех своих художественных проявлениях музыка появилась лишь недавно, в последние три столе-

тия, и в XIX веке достигла наивысшей точки своего величия, глубины, силы, необходимости и способности удовлетворять человечество. Ни одно другое искусство нашего времени не способно, как она, наполнять всю душу человека и отвечать всем бесчисленным нынешним его потребностям в поэзии, чувстве и мысли. Здесь музыка имеет только одну достойную, величавую и несравненную сестру: поэзию нашего времени.

Таких художников живописи и скульптуры, какими художниками поэзии были Байрон, Виктор Гюго, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, какими художниками музыки были Бетховен, Франц Шуберт, Берлиоз, Лист, Глинка, Даргомыжский, в XIX веке еще не было. Вероятно, их речь еще впереди. Быть может, в будущих веках возможны даже Львы Толстые живописи и скульптуры.

1901 г.

КОММЕНТАРИИ

«ИСКУССТВО XIX ВЕКА». Работа впервые была опубликована в 1901 году в специальном издании журнала «Нива» — «XIX век». Но здесь она была напечатана в сокращенном виде. В нашем издании текст воспроизводится по IV (дополнительному) тому (1906) «Собрания сочинений», который был прокорректирован лично Стасовым.

«Искусство XIX века» — большая итоговая работа Стасова, обобщающая его многолетнюю искусствоведческую деятельность и отражающая в наиболее полном виде его концепцию истории искусства. В этой работе выражены взгляды Стасова по основным вопросам истории русского и западноевропейского искусства и музыки.

Стасов является не только замечательным критиком-публицистом, вдохновителем и летописцем русского искусства второй половины XIX века, но и большим искусствоведом. В течение многих лет он неустанно изучал материалы русских и западноевропейских исто-

риков искусства, стремился к своевременному оповещению через печать о выходе в свет того или иного труда, давая на него подробную рецензию. Стасов имел громадную эрудицию в вопросах истории искусства различных народов и истории критической и искусствоведческой мысли. Его работа «Нынешнее искусство в Европе» (1873, т. 1) явилась первой попыткой обобщить материалы и впечатления от современного искусства Запада. Его работа «Двадцать пять лет русского искусства» (1882–1883, т. 2) явилась в результате стремления показать плюсы и минусы современного русского искусства и раскрыть его отличия от искусства Запада. Уже эта работа Стасова содержала в себе обобщение большого плодотворного опыта борьбы русских художников и композиторов, передвижников и «могучей кучки», за торжество принципов реалистического искусства, борьбы, в результате которой русское искусство все более и более прославляло себя на весь мир. Таким образом, владея колоссальным материалом, идя прямо от жизни, от практики творческой борьбы, Стасов разрабатывает и углубляет

свою концепцию истории искусства и приходит к мысли о необходимости создания большого обобщающего труда по истории искусства и критики.

Эта мысль зарождается у Стасова еще в 60-х годах. Тогда он задумал большую работу под названием «Разгром», замысел которой вынашивал в течение 30–40 лет. Эта его идея не получила своего осуществления, но нет никакого сомнения в том, что такие работы Стасова, как «Двадцать пять лет русского искусства» и особенно «Тормозы нового русского искусства» (1885, т. 2), лежали в плане «Разгрома» и являлись подступами к решению грандиозной темы.

Основную целенаправленность «Разгрома» Стасов прекрасно раскрывает в письме к Репину от 30 мая 1888 года: «Я принялся обдумывать свою работу, самую большую и самую важную. Пора, пора, а то и ноги протянешь, а все будешь собираться. Я решил слить вместе несколько задуманных прежде (давно) работ: „Мои любви и ненависти в искусстве“, „История художественной публики“, „Художественные критики прежние и нынешние“ и еще

кое-что. Куда же мне к чорту сладить со всем этим поодиночке?! Много лет надо. Нет, лучше все повести разом, все сжать в одну компактную, крепкую, твердую, стальную массу… схватить и напечатать огненными буквами, да так, чтобы правда дотла была… Я хочу назвать эту свою лебединую песню: „Старое и новое искусство“ (III, 130–131).

Несмотря на то, что это высказывание Стасова относится к теме „Разгром“, оно прекрасно раскрывает общие позиции и целеустремленность его работы „Искусство XIX века“, так как в основе ее по существу лежит отправной тезис темы „Разгром“, который Стасов формулирует в цитированном письме к Репину, а именно: „Старое и новое искусство (разумею под новым один-единственный XIX век, да и тут последние 40–50 лет, когда Европа начала просыпаться для настоящего, будущего великого искусства. Все остальное до сих пор — только приготовления)“. Имеет прямое отношение к „Искусству XIX века“ и другое указание Стасова, данное в том же письме: „…мне хотелось бы всего более говорить о задачах нового и будущего искусства“, так как весь

его труд направлен на борьбу с реакционным искусством, на разъяснение существа передового искусства второй половины XIX века и, тем самым, на обоснование отправных позиций для суждений об искусстве будущего.

Едва ли можно сомневаться в том, что непосредственным поводом для написания „Искусства XIX века“ послужил выход в свет книги А. Бенуа „История живописи в XIX веке. Русская живопись“ (СПб., 1901), построенной на основах идеалистической эстетики. Появлению этой книги предшествовало издание в Мюнхене „Истории живописи в XIX веке“ Р. Мутера. Перевод книги Мутера издан в 1899–1901 годах (три тома) издательством „Знание“.

Выход в свет указанной литературы свидетельствовал о распространении декадентских настроений и идей. В период подготовки и проведения первой русской революции, а особенно в период наступившей за ней реакции, в связи со все усиливающимся в рядах дворянской и буржуазной интеллигенции шатанием, разбродом, упадочничеством, либеральным ренегатством и декадентством во

всех его видах, в то десятилетие (1907–1917), которое, по мнению М. Горького, заслуживает названия самого позорного и самого бездарного в истории русской интеллигенции, книга Бенуа сыграла вредную роль. Влияние ее сказывается и до настоящего времени — в пережитках эстетства, теории „чистого“ искусства, космополитизма.

М. Горький выступил с критикой книги Мутера в год выхода в свет ее русского перевода („Библиографическая заметка. Мутер. История живописи в XIX веке“. „Нижегородский листок“, 1899, № 314). Подчеркнув, что это „большой труд, переведенный на несколько языков и пользующийся за границей крупной известностью“, и отметив, что он имеет пока только два первых выпуска этой книги, охватывающие период первых двух десятилетий века, Горький кратко излагает исходные позиции Мутера: „Во введении к своей книге, — пишет он, — автор говорит: „Тот, кто взялся рассказать историю живописи в XIX веке, должен удовлетворять иным требованиям, чем историк искусства предшествовавших времен“. „Подобное заявление автора, —

констатирует Горький, — позволяет ожидать от него большой точности в характеристике школ и лиц, а также в изображении эволюции современного искусства“. Но Горький не принимает позиций Мутера. Признав ценным заявление автора о том, что „XIX век обозначает не только новое столетие, но и новую эпоху всемирной истории“, что „государственные и общественные перевороты, которые совершались в течение его, средства сообщения, успехи промышленности и торговли коренным образом изменили жизнь“, Горький продолжает, — „и прибавим от себя, — создали много новых людей, введя в изжившееся буржуазное общество более здорового духовно трудящегося человека с новыми требованиями ко всему порядку жизни этого общества, а в частности и к искусству“. Автор, пишет Горький, говорит, что „новые люди нуждаются в новом искусстве“. — „Он не определяет, кто они, эти новые люди, но мы думаем, что это именно указанный нами трудящийся человек“. Так Горький уже на основе первых двух выпусков книги Мутера, излагающих историю искусства начала XIX века, по-

ставил основной вопрос — о социальной направленности книги. Последующие ее главы (выпуски) показали, что она была направлена против искусства, отражающего интересы „трудящегося человека“.

В лице Стасова Мутер и Бенуа также нашли своего ярого врага. Позиции Бенуа получают и уничтожающую критику Репина, что находит отражение в его переписке по этому вопросу со Стасовым. Так, в письме от 12 декабря 1900 года он называет книгу Бенуа „паршивой брехней собачонки“ и заявляет, что ее „мочи нет читать“ (IV, 43).

Стасов внимательно следит за дальнейшими действиями группы „Мир искусства“ и Бенуа, остро реагируя на их выступления (см. статьи: „Нищие духом“, „Подворье прокаженных“, „Мой адрес публике“, „Верещагинские картины“, т. 3). „Я сию секунду прочитал еще одну статью Александра Бенуа о русском искусстве, — сообщает Стасов в мае 1901 года, — и просто в ярости и бешенстве!!..Напечатана эта гадость и мерзость в книге: «Россия в конце XIX века»... (IV, 48).

Вот в этих условиях усиления декадент-

ских настроений среди части художественной интеллигенции Стасов принимается за свой труд «Искусство XIX века». Задача этой работы Стасова — противопоставить реакционным эстетическим позициям Бенуа и группы «Мир искусства» позиции материалистической демократической эстетики. На классических образцах русского и западноевропейского искусства и музыки он раскрывает достижения подлинно реалистического искусства, резко противопоставляя его искусству декадентского лагеря. Обоснованием и утверждением передовой роли современного русского реалистического искусства во всеобщей истории искусства XIX века Стасов разоблачает реакционную клевету декадентствующих космополитов, показывая, что их эстетические позиции основываются не на передовых достижениях подлинного искусства, а на образцах его распада и разложения.

Самобытность, народность, реализм, художественное мастерство — таков в этой работе критерий Стасова в оценке различного рода течений и направлений, творчества архитекторов, живописцев, скульпторов, композито-

ров и в определении их места в истории искусства.

Страстный патриот своей родины, Стасов далек от национальной ограниченности. Для него все народы равноправны: «...уважение к народностям, к жизни, нравам, обычаям, творчеству», — таково одно из решающих его требований к историку искусства. Стоя на уровне устремлений передовых людей, он утверждает, что «нет в искусстве избранных и отверженных» и что «творчество всех народов, коль скоро оно самостоятельно, оригинально и искренно, достойно почтения, любви и внимательнейшего изучения». Стасов убедительно раскрывает огромное прогрессивное значение художественного творчества русского народа в истории мирового искусства, показывая его новаторскую роль, глубокую идейную целеустремленность, одухотворенность и высокое художественное мастерство.

«Искусство XIX века» является ценным вкладом в дело создания истории русского и западноевропейского искусства. Но вместе с тем этот большой труд Стасова не свободен от

отдельных ошибок и противоречий. В своих воспоминаниях Репин свидетельствует, с какой большой любовью Стасов воспринимал античное искусство, как он восхищался многими великими художниками прошлого, например, Рембрандтом. Он «ненавидел только установившиеся до рутины общие места в искусствах — но во всех искусствах», — констатировал Репин («Воспоминания о В. В. Стасове». «В. В. Стасов. К 125-летию со дня рождения». «Искусство», 1949, стр. 19). Однако в работе «Искусство XIX века», заявив, что «наш век есть истинный наследник своих старших родственников... истинный внук великого XVII века... истинный сын еще более великого XVIII века», Стасов все же по существу в значительной мере недооценивает искусство предшествовавших XIX веку столетий. В вводной части к разделу живописи он лишь бегло упоминает имена Рафаэля, Микель-Анджело, Леонардо да Винчи и, таким образом, почти совершенно не останавливает внимания читателей на эпохе Возрождения, на той эпохе, которая, по определению Ф. Энгельса, «нуждалась в титанах и которая породила титанов

по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености» («Диалектика природы». Партиздат, 1936, стр. 87). По заслугам высоко оценивая русское искусство второй половины XIX века, Стасов не замечает, что его успехи были в известной мере подготовлены развитием реалистических тенденций в русском искусстве предшествовавшего времени. Глубоко ошибочным является утверждение Стасова, что в XVIII и в начале XIX века русского искусства «не было, хотя по бумагам оно числилось существующим». Подобное утверждение проистекает из недооценки Стасовым творчества ряда русских живописцев, скульпторов, композиторов, архитекторов XVIII и первой половины XIX века-Левицкого, Боровиковского, Кипренского, Мартоса, Пименова, Козловского, а особенно — Венецианова, Брюллова и Шубина. Правильно оценивая значение творчества Федотова, Стасов не замечает развития бытового жанра до 30-х годов. Он не видит предшественников Глинки в деле создания русской реалистической оперной музыки (например — «Мельник» Соколовского, «Санкт-Пе-

тербургский гостиный двор» и «Несчастье от кареты» Пашкевича, «Ямщики на подставе» Фомина). Недооценивает он и национальное русское зодчество до второй половины XIX века и некоторые произведения русской исторической живописи (Ге «Петр и царевич Алексей», Репина «Царица Софья», «Иван Грозный и сын его Иван», произведения Сурикова). Признавая, что «великая распространенность и слава Чайковского были во многих отношениях справедливы и законны», Стасов своим утверждением — «в музыкальной своей натуре (он) вовсе не носил элемента национального» — дает неправильное представление о существе творчества великого композитора. Заслуженная слава Чайковского как творца опер, слава, утвержденная во всем мире, опровергает заявление Стасова, что великий композитор в этой области творчества имел «всего менее способности».

Говоря о перспективах развития, Стасов явно ошибся в своих оптимистических надеждах на искусство США. Как показала история, именно здесь, на почве американского империализма получили свое наиболее за-

конченное развитие те декадентские и формалистические теории упадочного искусства, против которых он так яростно выступал в начале XX века. Именно современные реакционные художники США дают теперь такие образцы антихудожественности, «атрофированного безумия», которые намного превосходят их предшественников в Европе.

Но несмотря на отдельные неправильные утверждения, работа Стасова «Искусство XIX века» заслуживает и сейчас самого пристального внимания и изучения. Написанная с позиций борьбы за реализм на основе обобщения большого материала, она является ценнейшим документом для изучения истории русского и западноевропейского искусства.

Примечания

1

В моей ранней молодости, когда я с отцом своим бывал в гостях у разных тогдашних профессоров Академии, я слыхал предположение, что фамилия «Кипренский» происходит не от села Копорья, где он родился, а от мифологической богини Киприды (Венеры), так как он был незаконнорожденный сын помещика. — В. С.

[^^^]

2

Ценя необыкновенно высоко великую эту поэму Листа, я решаюсь напечатать здесь то объяснение ее содержания, которое я не раз давал в концертных «программах Бесплатной школы»: «Фантазия Листа начинается громовыми, гигантскими шагами Смерти, ступившей в мир. Раздается испуганный трезвон колоколов. Затем следует древнецерковная тема „Dies irae“, составляющая основу католического реквиема; она изображает у Листа самую Смерть: вариации — это 12 картин, где представлены 12 человеческих личностей, застигнутых Смертью и увлекаемых ею. Особенно ярко оттеняются железный рыцарь на коне, задумчивый монах и чета влюбленных. Этим последним посвящена длинная вариация с каденцами, рисующими их страсть, мечты и надежды. Коса Смерти сверкает в косьбе своей, со свистом (glissando в фортепиано). Заключение фантазии — бешеная пляска, несущая в неудержимом вихре ко всеобщему разрушению». — В. С.

[^^^]

3

Исключения так редки, малы и ничтожны, что их нельзя принимать в расчет. — В. С.

[^^^]