

Николай Михайловский

Четыре художественные выставки



Николай Константинович Михайловский

Четыре художественные выставки

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2447785

Н. К. Михайловский. Сочинения: М.; 2011

Аннотация

«Еще не успевают закрыться двери театров, как уже начинаются художественные выставки, число которых растет с каждым годом, потом концерты, еще концерты, еще выставки. И все концерты и выставочные залы полным-полны, да и вне их, на улице, дома, в гостях, в газетах вы сталкиваетесь с отголосками пережитых художественных впечатлений...»

Содержание

Николай Константинович Михайловский

Четыре художественные выставки

Приближение весны в Петербурге ежегодно бывает отмечено каким-то пароксизмом художественных наслаждений. Еще не успевают закрыться двери театров, как уже начинаются художественные выставки, число которых растет с каждым годом, потом концерты, еще концерты, еще выставки. И все концерты и выставочные залы полным-полны, да и вне их, на улице, дома, в гостях, в газетах вы сталкиваетесь с отголосками пережитых художественных впечатлений: идут разговоры о собственном нашем г. Фигнере и чужестранных знаменитых концертах, об английской выставке, финляндской, передвижной, академической. Что это значит? Действительно ли мы, петербуржцы, так жаждем художественных наслаждений в смысле переживания чужой жизни? Спустимся немножко с этих высот чистой теории и посмотрим на некоторые осложнения того интереса к искусству, который мы только что в минувший сезон обнаружили.

Я не был на выставке картин английских художников, но вот что читаем в «Русских ведомостях» об эффекте, произ-

веденном этой выставкой в Москве. Выставка «пользуется очень большим успехом у публики. За неделю ее пребывания в Москве администрация выставки получила входной платы 2616 рублей. Посетителей за это время перебивало до 4000 человек. Картин продано пока всего пять на сумму 42 000 рублей, что с приобретенными в Петербурге картинами составит более 80 номеров. В настоящее время большинство выдающихся полотен уже распродано. Выставка особенно усердно посещается по вечерам, от 7 до 11 часов, когда играет цыганский оркестр И. Риго, красиво и с огнем исполняющий преимущественно штраусовский репертуар. В эти часы залы совершенно переполнены, что значительно затрудняет осмотр выставленных произведений. Много мешает также электрическое освещение, благодаря которому значительно меняется колорит масляных картин и совершенно пропадают акварели. Не совсем удачно освещены и некоторые картины в верхних рядах».

Вдумайтесь в эту заметку. Сравнительно недавно народился новый вид искусства, или, по крайней мере, новое сочетание старых художественных элементов, – мелодекламация. Мне не удавалось присутствовать при хорошем исполнении, но я могу себе представить, что этот род искусства способен производить сильное и цельное впечатление, если, разумеется, кроме хорошего исполнения, текст читаемого произведения и сопровождающая его музыка совпадают в тоне; потому что, если, например, рассказ Горбунова бу-

дет сопровождаться музыкальным мотивом, напоминающим похоронный марш, так ничего хорошего из этого не выйдет. Быть может, возможны сочетания музыки и с живописью. Но когда на выставке картин с разнообразнейшими сюжетами играет цыганский оркестр Ригго, то чем красивее и чем с большим огнем он исполняет штраусовский репертуар, то тем нелепее должен оказаться результат выставки. Хорошо исполненный вальс Штрауса очень приятно послушать. Но, заразившись бьющим из этого вальса весельем, как могу я заразиться, как могу я тут же воспринять вложенное художником в пейзаж настроение тишины, грусти, одиночества? И наоборот: проникнувшись настроением кающейся Магдалины, как могу я слушать вальс? Скажут, может быть, что ведь и на выставке имеются картины на разнообразные сюжеты: веселый жанр рядом с тихим пейзажем, трагической сценой, портретом, *nature morte*. Это так. Но ведь я могу сосредоточить свое внимание на любой из этих картин в течение любого времени, тогда как звуки вальса сопровождают меня неотступно и не могут не раздавить впечатление. А между тем вот «залы переполнены» именно в те часы, когда играет цыганский оркестр и когда, вдобавок, благодаря электрическому освещению «значительно меняется колорит масляных картин и совершенно пропадают акварели». Ясно, что публика – не говорю, конечно, вся – толпится на выставке не затем, чтобы проникаться настроениями художников и переживать изображенную ими жизнь; не ради художествен-

ного наслаждения, а если и ради художественного, то самого низменного сорта: «насытить кристалл очей» красивыми пятнами и линиями, благо это не мешает в то же время насыщать и орган слуха красивыми звуками. И это, может быть, еще наивысший мотив для многих: сами по себе картины, без вальса, надо смотреть, потому что такова мода, потому что все смотрят, потому что нельзя же хлопать ушами в салоне, когда говорят о такой-то картине или такой-то статуе.

Ну, а художники? Из того, что публика смотрит на картины, по бессмертному выражению Гоголя, «ковыряя в носу», не следует, что эти картины не суть произведения искусства. Они только слабо исполняют свою функцию или, может быть, совсем не исполняют ее, как так называемые рудиментарные, зачаточные органы. Причина такого положения вещей может лежать и в публике, и в художниках, и в обоих вместе. Художники и публика не находят друг друга. Явление, параллельное тому, которое выражено в знаменитой горькой фразе Щедрина: «Писатели пописывают, читатели почитывают». Публика даже с чрезвычайной охотой смотрит картины, но эти обзоры выставок составляют для нее просто развлечение, подогретое модой, а не то средство общения с душою художника, об котором говорят Эннекен и гр. Толстой. Картины, по-видимому, и покупаются в значительном числе, но не смотрят ли на них покупатели просто как на украшение своих кабинетов, гостиных, столовых?

Пойдемте на выставку «русских и финляндских художни-

ков». Я должен предупредить читателя, что отнюдь не беру на себя роли эстетического судьи. Подобно всем смертным, я не лишен чувства красоты, но не сумею объяснить, почему то-то мне кажется красивым, а то-то – некрасивым, или даже вообще почему одно мне нравится, а другое не нравится. Технических знаний, нужных для полной оценки произведений живописи как живописи, я не имею. Но думаю, что их не имеет и подавляющее большинство посетителей выставки. Я – один из этого большинства, только памятующий вышесказанное о задачах и пределах искусства.

Итак, мы на выставке русских и финляндских художников. Вот три номера, выставленных г. Боткиным. В каталоге выставки они записаны так:

47. Три женских силуэта.

Опыт декоративного мотива в желтых тонах. 1200 р.

48. Женский силуэт |

..... } могут служить проектом для
вышивки шерстью, по

49. Женский силуэт |

Уже сама эта запись свидетельствует, что художник преследовал цели украшения квартиры, а не искусства в смысле передачи зрителям известного настроения, внушения им известных чувств. Конечно, и предмет украшения может наводить на те или другие чувства, хотя, например, подушку, вышитую шерстью по проекту г. Боткина, всего естественнее

подложить себе под бок или под голову, лежа на диване. Но дело в том, что и в душе художника вы ничего не усмотрите, кроме желания написать три (а может быть, и более) картины «в желтых тонах». На желтом фоне три нагие женщины в разных позах, желтого же, но более бледного цвета, среди каких-то желтых же, только очень темных растений.

Местом жительства г. Боткина показан в каталоге Париж, и можно бы было думать, что женская нагота, *le nu*, играющая такую выдающуюся роль в произведениях французских живописцев, увлекла и нашего художника. Но и женская нагота, по-видимому, сравнительно мало занимала его. На всех трех его картинах мы имеем именно «силуэты», лишенные рельефа, а кроме того, натура ослабляется и равномерностью желтого цвета. Так написаны «три силуэта», потом один силуэт и еще один силуэт. Перед одним из этих одиночных силуэтов я долго стоял в недоумении: что это такое? Как будто и женщина, а как будто и черт знает что. На желтом фоне желтая нагая женщина цветом побледнее среди желтых растений цветом потемнее. Но волосы женщины художник написал тем же темно-желтым цветом, что и растения, и закрыл ими спереди лицо и грудь женщины, так что волосы смешиваются с листьями растений, и вы долго не можете понять, что же значит эта нижняя часть женского тела, обрывающаяся кверху каким-то темно-желтым неправильной формы пятном. Все это вместе составляет такой странный каприз художника, который едва ли во многих возбудит при-

ятные эстетические впечатления, не говоря уже о более широких задачах искусства.

Желтые голые женщины г. Боткина стоят особняком на выставке русских и финляндских художников. Я хочу сказать, что ни сплошь желтых, ни сплошь синих и проч. картин на ней больше нет. Но столь же, по-видимому, необъяснимых художественных капризов очень много. До такой степени много, что, насмотревшись на эти чудные (не чудные, читатель) картины, вы с особенным удовольствием останавливаетесь не только на картине г. Эдельфельта «Похороны ребенка», но и на гораздо более слабой «Улице в Москве в XVII в.» г. Рябушкина. Если я сопоставляю эти две картины, то вовсе не для сравнения их между собой и вообще не для того, чтобы о них распространяться. На всякой другой выставке они вовсе не так бы бросались в глаза: обыкновенные житейские сцены, обыкновенные люди, обыкновенными приемами и обыкновенными красками написанные. Но на выставке русских и финляндских художников – «там чудеса, там леший бродит, русалка на ветвях сидит». Разумею не только сюжеты, а и изображаемые предметы, и приемы изображения, и краски. Бессмыслица здесь спорит с безобразием.

Скажут, это новые пути в искусстве. Прежде, чем поближе посмотреть на них, позвольте мне рассказать два анекдота. Но к одному из них мне хочется сделать еще приступ.

Только что умер И. И. Шишкин, «лесной царь», как его

называли, работы которого есть и на нынешней передвижной выставке. Но на ней есть, кроме того, и превосходный портрет Шишкина работы г. Ярошенко. Глядя на него, в особенности под впечатлением смерти Шишкина, невольно вспоминается другой, старый, тоже превосходный портрет покойного пейзажиста работы Крамского. Там вы видите могучего, полного сил человека, стоящего, опершись на палку, в поле. При нем ящик с красками и зонтик, и по спокойной позе, по спокойной вдумчивости глаз, устремленных вдаль, – надо думать, на лес, который он сейчас будет писать, – вы чувствуете, что это полный хозяин этого леса и своего дела. Тут, на портрете г. Ярошенко, – то же красивое, но уже бледное, усталое лицо, обрамленное седыми волосами и длинной седой бородой; Шишкин сидит в кресле, устало наклонив голову и опершись на колена руками, держащими палитру, кисти, муштабель...

Однажды мне пришлось быть в обществе, в котором было несколько художников, в том числе Шишкин. Это было давно, когда в нашей музыке прокладывались какие-то новые пути, и разговор зашел, между прочим, о новой опере. Совершенно незнакомый с этой оперой, да и о новых путях зная лишь понаслышке, так как они тогда гремели, – я чувствовал, однако, фальшь, неискренность в чрезмерно восторженных отзывах некоторых из присутствующих: чуялось что-то подогретое, а не настоящее горячее. Шишкин резко выразил свое несогласие с этими похвалами. «Да вы сколько раз виде-

ли эту оперу?» – спросили его. «Как сколько? один». – «Ну, вот то-то и есть, а ее надо прослушать двадцать раз, вот как я». – «Двадцать раз?! – негодуяще воскликнул Шишкин, – да будь я не Иван Иванович, а Болван Болваныч, если и во второй раз пойду слушать эту ерунду!» Может быть, Шишкин был неправ в своей оценке оперы, а правы были восторженные хвалители. Но Шишкин был искренен, а хвалители – что чувствовалось – подогревали себя в угоду модным «новым путям». Если не ошибаюсь, эти пути теперь брошены и во всяком случае более не гремят...

Второй анекдот я слышал от других. При одном талантливом художнике, который был вместе с тем и остроумный человек, зашла речь о новых путях в искусстве, выражающихся в стремлении возродить наивную живопись старых мастеров. По комнате ползал ребенок, у которого рубашонка задралась совсем кверху, и он был почти совсем голенький. Остроумный художник сказал, что всякому овощу свое время, что и наивность была в свое время хороша, когда соответствовала всему тогдашнему складу мыслей, чувств, верований. «Вот ведь, – прибавил он, указывая на ползающего ребенка, – как мила эта наивность, ну, а если бы мы все так, задравши рубахи, забегали, то это была бы просто гадость».

Оба эти анекдота вспомнились мне по поводу выставки русских и финляндских художников. Здесь представлены новые пути, и многие этими новыми путями восторгаются, но восторги эти кажутся мне неискренними (многие, впро-

чем, чуть что не отплеваются), а новые пути, вообще говоря, состоят именно в той наивности, которая, задрав рубашку, самодовольно прогуливается. Я не хочу этим сказать, что на этой выставке царит неприличие в нравственном смысле. Напротив, в этом отношении ни за что не зацепится самое строгое пуританское чувство. Мы видели, что голые желтые женщины г. Боткина по возможности не похожи на голых женщин. А затем, не говоря уже о каких-нибудь скабрёзных сюжетах, le nu, самое скромное, можно сказать, совсем отсутствует на выставке. Сидит, правда, на акварели г. Энкеля «Поэма» голый человек с необыкновенно глупой физиономией на берегу какого-то прудика и держит в руках лиру, а к нему подплывают черные лебеди: но его нагота чрезвычайно похожа на трико. Тот же г. Энкель выставил картину «Адам и Ева». Натурой художнику служили благообразный безбородый, а может быть, тщательно выбритый и во всяком случае коротко остриженный финн и хорошенькая, лукаво улыбающаяся чухончка, и г. Энкель был верен натуре; но почему это Адам и Ева, а не просто благообразный финн и хорошенькая чухончка – неизвестно. Можно было бы думать, что это аллегория или символ. По-видимому, взят момент соблазна Евою Адама, хотя с решительностью этого сказать нельзя ввиду несколько тупой неопределенности выражения лица Адама. В таком случае художник хотел сказать, что вот, дескать, это вечная история, повторяющаяся и в Финляндии. Однако Адам и Ева изображены без одежды, чего, как гово-

рит мужик в «Плодах просвещения» гр. Толстого, «клеймат не позволяет» делать на нашем севере. Но любопытно, что об отсутствии одежды на Адаме и Евы свидетельствует только одна рука и верхняя часть груди Адама. Картина срезана внизу так, что туловища Адама не видать, а у Евы, которая ростом пониже, видна даже только одна голова.

Итак, припоминая анекдоты о ребенке с задранной рубашонкой, я вовсе не имел в виду указать на какую-нибудь нескромность гг. русских и финляндских художников. Это надо понимать в том смысле, что то, что приличествует детскому возрасту, не годится для великовозрастных. О прокладывающих новые пути в живописи можно часто услышать, что они не гонятся за правдой в смысле воспроизведения действительности, как она есть; для них важно настроение, овладевающее художником и передаваемое им зрителю. Кажется бы, чего же лучше? Точной копией с действительности данного момента произведение искусства никогда не может, да и не должно быть. Художник вносит в него нечто свое, – свое понимание и настроение. Но из этого не следует, чтобы реальная действительность была извращаема и намеренно уродуема. Посмотрите на эти деревья в большинстве пейзажей на выставке русских и финляндских художников. Так рисуют дети и вообще неумелые или бездарные люди, но рисуют от чистого сердца, прилагая все старания приблизиться к природе, а здесь вы видите намерение изобразить нечто ни с чем не сообразное. Конечно, притворяться, что

не умеешь рисовать, когда в самом деле не умеешь, – очень легко, а потому людям бездарным на этих новых путях, что называется, лафа. Это мы и в поэзии видим. Рифма, ритм, правда, смысл, – чтоб сочетать все это, нужно особенное дарование, которое не стеснялось бы этими условиями, а, напротив, черпало бы из них силу для воздействия на читателя. Ну, а если ничего этого не нужно на новых путях, так не нужно и поэтического таланта. Но ведь не все же бездарности фигурируют на выставке русских и финляндских художников. Напротив, тут, наверное, есть талантливые люди, и тем прискорбнее видеть, как они себя уродуют в угоду модной художественной тенденции. Тенденция эта в общем отрицательного характера: реакция против реализма. Не вполне, но в значительной степени эта тенденция характеризуется стихотворением г-жи Гиппиус:

Стремлюсь к тому, чего я не знаю,

Не знаю...

И это желанье не знаю откуда

Пришло, откуда.

.....

О, пусть будет то, чего не бывает,

Никогда не бывает.

.....

Мне нужно то, чего нет на свете,

Чего нет на свете.

Эта тенденция, как имеющая свои глубокие корни в условиях современной общественной жизни, заслуживает самого серьезного внимания. Но не следует преувеличивать ее значения. Оно очень ослабляется тем обстоятельством, что движение становится модным и потому неискренним: людям кажется, что поза человека, которому нужно то, «чего нет на свете» и «чего не бывает, никогда не бывает», очень красива, и они охотно принимают эту позу, не испытывая в действительности соответственных чувств. И нужна смелость Шишкина, чтобы в известных кругах сказать: «Будь я не Иван Иванович, а Болван Болванович, если пойду еще раз смотреть эту ерунду!» Как бы то ни было, однако, а мы видим целый ряд художественных произведений, в которых искренно или не искренно отражается тяготение к тому, чего не бывает, никогда не бывает. К этой общей цели художники подходят с разных сторон: то изображают события, каких не бывает, то пишут деревья, каких нет на свете, то пускают в ход краски, не соответствующие действительности, то комбинируют реальные черты с невозможными. Спрашивается, какое же «настроение» внушается всем этим зрителю?

На выставке, о которой идет речь, есть несколько картин г. Эдельфельта. По правде сказать, этому талантливому художнику как будто и не место в такой компании: слишком он для них прост и ясен, слишком привержен к тому, что и

есть, и что бывает. И, например, его упомянутая уже картина «Похороны ребенка» вызывает вполне определенное настроение грусти. Но вот его же картина «Магдалина». Стоит Христос в белой одежде, с выражением кротости на лице, как его обыкновенно пишут, только выражение это не ярко, может быть, потому, что Христос стоит в профиль. Словом, Христос традиционный, ничем не выделяющийся из бесчисленных изображений Спасителя. Перед ним на коленях, простирая к нему руки и с полными слез глазами стоит Магдалина. Скорбь грызущей совести, может быть, уже облегченная этими слезами и надеждой на прощение, передана очень сильно. А так как г. Эдельфельт, к счастью, не щеголяет ни намеренною неправильностью рисунка, ни нелепостью красок, ни другими подобными вздорами, мешающими зрителю войти в данное положение, пережить преображенную жизнь, то между зрителем и художником и зрителем и кающеюся Магдалиной возникает то осложненное художественным наслаждением общение, которое составляет конечную задачу искусства. Одна беда: эта прекрасно написанная Магдалина, в противоположность Христу, вполне современна. Это – современная типичная чухонка в кофточке *ж* современном костюме вообще. Зачем это? Конечно, и современная финская, как и всякая другая грешница, может испытывать чувства скорби и покаяния и надежды искупления совершенно так же, как Магдалина, и точно так же выражать их. Но одно из двух: или Магдалина должна быть современна Христу, а

не нам, или Христос должен ей явиться в видении, в мечте, пожалуй, в виде художественного произведения, скульптурного или живописного. Я знаю, что г. Эдельфельт не первый прибегает к этому сочетанию евангельских черт с современными, – у французов уже есть подобные картины. Но это не мешает быть этому новому пути в живописи ложным, по той простой причине, что он разбивает цельность впечатления. Так и хочется разрезать картину г. Эдельфельта пополам.

Минуя картину г. Нестерова «Чудо», хотя она могла бы дать повод для интересных соображений о подделке под наивность, отметим целый ряд иллюстраций к сказкам: эпизод из «Калевалы» г. Бломстеда, два эпизода из нее же г. Галена, ряд иллюстраций к бретонским сказкам г. Лансере, иллюстрации к сказкам «Царь Салтан» и «Руслан и Людмила» г. Малютина. Здесь уже самим сюжетом художники наталкиваются на то, чего нет на свете и чего не бывает. И надо отдать справедливость гг. художникам: они вполне пользуются этим благоприятным поводом. Оно как будто и законно в этом случае. Вот, например, один из эпизодов из «Калевалы», вдохновивших г. Галена: «Ужасная Лоухи обратилась в страшного орла и, преследуя славного Вейнемэйнена, похитителя сокровища Сампо, села на мачту его ладьи. Под крыльями у нее сто ратников, а на хвосте тысяча. После ужасной битвы Вейнемэйнен обломал чудовищу крылья, и ратники упали в воду. Орел с ужасным шумом ухватился последним оставшимся когтем за Сампо и столкнул его в пучину моря».

Соответственно этому и в картине столько чудовищного и безобразного, что даже смотреть скверно. В условиях сказки художники находят как будто законный простор для якобы наивности сюжета, аляповатости форм и красок, безобразия рисунка. Однако это лишь до известной степени законно. Примитивное народное творчество, создавая всех этих «ужасных Лоухи» с тысячами ратников на хвосте и т. п., совсем не было столь уверено, что так «не бывает», сколь уверены в этом мы. К настроению, даваемому наивной верой в возможность ужасных Лоухи, для нас нет возврата. Потому так и трудны подделки под примитивное творчество, и трудность эта отнюдь не преодолевается механическим воспроизведением подробностей сказки и простым нагромождением ужасов на ужасы и безобразий на безобразия.

Но то сказка. А вот не угодно ли полюбоваться, например, на «Август» г. Сомова. Ни цветом, ни формами ни на что не похожий пейзаж, среди которого написано какое-то небольшое водное пространство, – не то лужа, не то прудок, а немного в стороне сидит человек, мужчина, вытянув ноги и выпрямив стан, точно аршин проглотил; лицо его ровно ничего не выражает, даже чувства неловкости его позы; на коленях у него лежит женщина, ничком вытянувшись вдоль его ног, ей тоже было бы очень неловко так лежать, если бы это была натура, а не картина. Почему это «Август»? и что это такое вообще? Уловить настроение художника невозможно, кроме разве того, что ему хочется написать нечто такое, «че-

го не бывает» или по крайней мере как не бывает. И зритель отходит от картины с единственным результатом: да, так не бывает... Может быть, эта пустынность тоскливо-монотонного пейзажа, этот безжизненный прудок, эти неловкие позы двух людей, в которых тоже нет жизни, – может быть, все это должно внушать зрителю чувство тоски. Может быть, но это тоска, от которой вы отворачиваетесь, к сочувственному к ней отношению не ведет вас художественное наслаждение...

Уйдемте куда-нибудь с этой выставки. Пойдемте на ее прямую противоположность – передвижную. Здесь мы увидим только то, что есть, что бывает и именно как бывает. Когда-то это было тоже новое течение, долго подготовлявшееся условиями нашей жизни и, наконец, прорвавшееся с шумом и блеском. Кто был двадцать пять лет тому назад в Петербурге, тот помнит волнения, вызванные первыми передвижными выставками: и «тузовые» восторги г. Стасова, и негодование других критиков, и собственные впечатления зрителей. В прошлом году в Москве начал выходить альбом передвижных выставок за 25 лет. К сожалению, у меня под руками только первый выпуск этого издания, а то стоило бы хоть слегка пройти по этой четверти века художественных воспоминаний. Новизна состояла именно в намерении изображать действительность как она есть, освободившись от условных форм академического искусства и от далеких от жизни тем. С тех пор много воды утекло, и можно услышать мнение, что передвижники отжили свой век, причем отча-

сти возрождаются и те упреки, которые им делались в самом начале.

Было бы слишком долго рыться в старых газетных и журнальных статьях, но у меня записан в высшей степени характерный отзыв критика «Русского вестника» о картине г. Репина «Бурлаки», которая хотя появилась и не на передвижной выставке, но вполне соответствовала духу ее. Критик писал: «Бурлаки» сильно отзывались стихотворениями г. Некрасова и явно били на гражданский смысл. Но, помимо этого недостатка, картина отличалась самыми положительными достоинствами. Группа бурлаков выделялась превосходным пятном на огромном холсте... Громадный поволжский пейзаж, необыкновенно трудный по своей пустынности, служит превосходным фоном для этой сбившейся в кучу толпы». Итак, «гражданский смысл» – вот недостаток, «превосходное пятно на превосходном фоне» – вот достоинство. Это было написано в 70-х годах, но и в последнее время вы могли услышать нечто подобное. Критики и зрители этого сорта требуют от картины превосходных пятен на превосходном фоне. Превосходное, конечно, превосходно. Но стараясь по возможности приблизиться к этому техническому превосходству (в общем никто не упрекнет их в небрежной работе), передвижники думали, что насытить кристалл очей превосходными пятнами – еще не значит взять с искусства все, что оно может и должно дать; что эти превосходные пятна должны служить проводниками для передачи на-

строения художника зрителю, для внушения ему известных чувств. Представители этого течения действовали искренно и сознательно, тогда как критики, исповедовавшие исключительный культ превосходных пятен, либо находились во власти недоразумения, либо сознательно лгали. В сущности, они протестовали только против того, что они называли «гражданским смыслом», и если бы они встретили в картине то, что они называли «патриотическим» настроением, они бы ничего не имели против и находили бы вполне законным такое воздействие на зрителей при посредстве превосходных пятен. Это и в литературе было. «Русский вестник» и подобные ему органы громили тенденциозные романы во славу чистого искусства и в то же время восторгались тенденциознейшими романами Болеслава Маркевича, г. Авсенько и т. п. Под видом борьбы с тенденцией за чистое искусство шла, в сущности, борьба с одной тенденцией за другую. Задачи искусства можно бы было с этой точки зрения совсем в стороне оставить и обмениваться речами «о любви к отечеству и народной гордости».

Так оно отчасти и было. Передвижники обличались в том, что они выбирают для художественного воспроизведения скорбные, темные стороны русской жизни и обходят светлые; в том, далее, что они «провоняли искусство полушубком» и тем заслонили от общества более высокие, более тонкие тревоги и радости так называемых культурных классов. В совокупности этих черт и состоит «инкриминируе-

мый гражданский смысл», а отсюда уже идет нить к упреку в ущербе, нанесенном красоте, как единственному предмету искусства. О недоразумении или сознательной лжи, связанных с этим последним пунктом обвинения, я сейчас говорил. Прибавлю еще одно замечание: и в тех случаях, когда художник, по-видимому, ничего, кроме красоты, не преследует, он все-таки желает нечто внушить зрителю, а именно свой восторг перед красотой – женского тела, пейзажа, изящного или богатого наряда. Так что и здесь художник не избегает общего закона искусства. Нужно правду сказать, что произведений этого характера мало бывало на передвижных выставках. Бывали нарядные костюмы едва ли не исключительно ради их нарядности, но их было во всяком случае мало, и не они давали тон выставкам. Голое женского тела что-то и совсем не помню. Пейзажей было много (и с каждым годом все больше), но зато же и красоты в них было много. Стоит только вспомнить имена Шишкина, Волкова, Дубовского, посмотреть их пейзажи и на нынешней выставке, да сравнить с пейзажами на выставке русских и финляндских художников, чтобы понять, что такое настоящая красота. Надо, однако, заметить, что пейзажи, как я старался объяснить в другом месте, есть символ и одно из условий одиночества. И кроме художественного наслаждения, через посредство его пейзаж внушает зрителю спокойное, радостное, скорбное – смотря по обстоятельствам – чувство одиночества. Так называемой чистой красоты хорошо написанный пейзаж не да-

ет и не может дать. Это, впрочем, мимоходом. Вернемся к упрекам в «гражданском смысле».

Упреки эти частью совершенно нелепы, частью фактически неверны. Послушать их, так пришлось бы признать, что изображение светлых сторон русской жизни лишено гражданского смысла или же представляет собою гражданское бессмыслие. Да оно действительно так и есть, если под любовью к отечеству разумеется исключительно восхваление его и устраняется скорбь о его бедах и язвах. А что касается «полушубка» и противопоставления его так называемым культурным классам, то разве этот полушубок идеализировался, например, в «Разделе» г. Максимова, в его же «Приходе колдуна на свадьбу» и проч., проч. – всего не упомнишь. Да и если полушубок бросался в глаза на передвижных выставках, так вовсе не потому, что им исчерпывалось их содержание, а только потому, что до них он не считался достойным художественного произведения. Во имя жизни и правды они ввели его, и в этом, конечно, их великая заслуга.

Говорят, что передвижники утратили свой *raison d'être*¹ как обособленная группа. Они внесли нечто в русское искусство, и это нечто не составляет уже теперь их исключительной принадлежности; в свою очередь и они у других кое-чем позаимствовались, утратили яркость своей обособленности, и теперь ничто не мешало бы им слиться с другими художественными учреждениями и обществами. Указывают, в част-

¹ Смысл (франц.).

ности, на то, что жанр, составлявший прежде центр тяжести передвижных выставок, на нынешней выставке находится в умалении, количественном и качественном, тогда как на академической выставке, где он прежде почти отсутствовал, равно как на выставке «С.-Петербургского общества художников», жанр представлен если и не блестяще, то, по крайней мере, обильно. Было бы интересно сравнить жанры этих двух выставок с жанрами передвижников, но у меня и без того остается слишком мало времени и места. Я остановлюсь лишь на тех элементах упомянутых двух выставок, которых нет на передвижной; нет, и, думается, не может быть, или, по крайней мере, появившись по каким-нибудь случайным посторонним обстоятельствам, они шли бы вразрез ее духу и производили бы впечатление диссонанса.

«Христианская Дирцея в цирке Нерона» г. Семирадского (на выставке «С.-Петербургского общества художников»). Это огромное полотно, составляющее «гвоздь» выставки, вызвало столько печатных и устных разговоров, что к нему страшно приступить. А пожалуй, что и не страшно, потому что отзывы крайне противоречивы. В каталоге говорится следующее:

Сюжет картины заимствован из сказаний Климента Римского и Гигина. Эпизод появления на арене цирка неукротимого быка с привязанной к нему молодой христианской девушкой должен был напомнить собой такую же казнь, какой подвергалась мифическая царица Дирцея по приговору па-

сынков ее, Амфиона и Цета. Привязанная к быку веревками, перевитыми цветами, а к рогам волосами, девушка казалась безжизненной от испытанных ею ужаса, стыда и физических страданий. Животное истекает кровью, умерщвленное гладиаторами (bestiariê), назначенными для звериной травли. Зрелище окончено. Нерона снесли на арену в раззолоченных носилках нумидийские невольники. В сопровождении своего любимца префекта преторианцев, жестокого и развратного Тигелина и нескольких приближенных, Нерон подошел к своим жертвам, любуясь необычайностью и прелестью пластики воспроизведенной им мифологической группы.

Картина повешена так, что близко подойти к ней нельзя, и я, по близорукости, не мог рассмотреть выражения лица мученицы. Пусть она действительно «кажется безжизненной от испытанного ею ужаса, стыда и физических страданий». Но превосходно выписанная, со множеством «превосходных пятен», картина и вся безжизненна. Не говоря о стоящих навтыжку нумидийских невольниках и других стражниках с ничего не выражающими тупыми лицами, «жестокий и развратный Тигелин» стоит опустя голову и вполоборота к зрителю, а Нерон... в описании картины сказано, что он «любуется», но, признаюсь, я ничего не усмотрел на этом лице. Зато мне кажется несомненным, что сам художник «любуется необычайностью и прелестью пластики воспроизведенной им мифологической группы». Сам художник любит тем, чем любовался Нерон, тоже своего рода художник, но

жестокий и безумный властитель, для удовлетворения своих эстетических потребностей не задумавшийся надругаться над этой несчастной девушкой. Неужели же есть что-нибудь родственное в душах этого безумного зверя и нашего художника? Картина г. Семирадского напомнила мне бывшую на одной из недавних академических выставок картину г. Новоскольцева из времен Ивана Грозного. В доме опального боярина хозяйничают опричники. Центр картины занимает обнаженная девушка, дочь боярина, над которой только что зверски надругались опричники. Отец боярышни сидит связанный, а опричники, уверенные в своей безнаказанности, тут же, в присутствии – не помню уже, трупа или только «кажущейся безжизненной» девушки, – весело пируют. Какой сюжет! Какая страшная, потрясающая тема, и как должен содрогаться зритель, прикованный, несмотря на свой ужас, к картине художественным наслаждением переживания этого самого ужаса! Но ничего подобного зритель не испытывает. «Сердце в том не убедится, что не от сердца говорится». Г-н Новоскольцев «любуется необычностью и прелестью пластики воспроизведенной им quasi-исторической сцены», как могли бы любоваться ими опричники (могли бы, потому что на картине они даже не обращают внимания на дело рук своих). Что же, – возродилась в г. Новоскольцеве душа зверя опричника? Конечно, нет. Опричнику доставляла наслаждение борьба, драка, разрушение, кровь, а г. Новоскольцев устроил в разгромленной комнате такой чистенький, ак-

куратный беспорядок и вообще так убрал и вымыл все следы борьбы, что для ужаса не остается никакого повода. Поклонники «чистой» красоты скажут, что в этом-то и состоит достоинство картины, так как в ней нет «гражданского смысла», а есть «красивые („превосходные“ в данном случае слишком сильное слово) пятна». Но тогда незачем выбирать подобные сюжеты, мало ли других поводов для изображения красоты женского тела. У некоторых французских художников «клеймат позволяет» разгуливать женщинам нагишом по лесу. Это бессмыслица, так «не бывает», но это не оскорбляет вас в такой мере, как холодное и лживое трактование зверского преступления. Оно холодно и лживо, ибо нельзя себе представить, чтобы девушка на картине г. Новоскольцева не сопротивлялась, чтобы ее просто раздели, не нанеся ей ни одной царапины, не обагрив ее девственного тела ни единой каплей крови, и не получив, в свою очередь, никакого повреждения своим лицам и костюмам: опричники такие чистенькие, точно сейчас ванну взяли, и костюмы на них с иголки, ни одна пуговица в свалке не оборвалась. Вот почему картина холодна и лжива. И по той же причине холодно и лживо произведение г. Семирадского. Г-н Семирадский, как и Нерон, «любуется необычайностью и прелестью пластики воспроизведенной им сцены». Но г. Семирадский не Нерон, и потому его Дирцея столь же цела и невредима, как боярышня г. Новоскольцева, и столь же мало на арене цирка следов беспорядка и борьбы. По этой же причине и

его Нерон не выражает на своем лице того особого жестокого удовольствия, ради которого он затеял воспроизведение мифа о Дирцее. Голых женщин, самых красивых, Нерон мог иметь сколько угодно и любоваться ими вволю, а в данном случае ему нужно было красивое тело в особенной, кровавой обстановке: ее нет на картине, нет и отражения ее на лице Нерона...

Несмотря на выдающуюся талантливость г. Семирадского, его «Дирцея» была бы неуместна на передвижной выставке, представляла бы собой диссонанс на ней, как теперь, хотя и по другой причине, представляет диссонанс картина г. Нестерова «Благовещение». Евангельские темы не раз и прежде занимали передвижников. Достаточно вспомнить «Христа в пустыне» Крамского, ряд картин Ге и проч. Но во всех этих случаях художники старались вложить свое настроение и свое понимание в изображение того или другого евангельского эпизода. Это понимание могло быть ошибочным, но это настроение было искренно, свое. Г. же Нестеров вот уже несколько лет старается выразить не свое, а чужое, примитивно наивное настроение. И глядя на его «Благовещение», я опять-таки вспомнил два вышеприведенных анекдота. А впрочем, я слышал, как один изящнейший кавалерийский офицер, остановившись перед картиной г. Нестерова, обратился к своей спутнице, тоже очень изящной и нарядной даме, с восклицанием: Ah, que c'est beau!²

² Ах, как это прекрасно! (*франц.*).

Передвижная выставка уже не производит того впечатления, какое производила когда-то. Частью потому, что кое-какие ее специальные черты действительно до известной степени перестали быть специальными и усвоены другими учреждениями и обществами. Этим передвижники могут только гордиться. Но есть и другие, печальные стороны дела. Знамя передвижных выставок остается неприкосновенным, но некоторые сильные носители этого знамени покончили свое земное поприще, а «иные ему изменили» и – не скажу «продали кисти свои», но отошли в сторону. А на смену им нарождается что-то мало больших сил (таким казался, например, г. Богданов-Бельский, таков, несомненно, есть г. Касаткин). На нынешней выставке преобладающую роль играют пейзажи, между которыми есть истинно превосходные: не говоря уже о последних произведениях Шишкина, «Везувий» г. Ярошенко, «Осеннее утро» г. Мясоедова, «Перед вечером» г. Волкова, и в особенности изумительный «Тихий вечер» г. Дубовского, – вот ведь тоже «желтые тона», вернее: золотые, а посмотрите, что значит писать не модель для вышивки шерстью, а подлинное пережитое впечатление, воспроизведенное для внушения его же зрителю... Однако пейзаж сам по себе не есть что-нибудь характерное, как род живописи, для передвижной выставки. Он лишь в последние годы стал завоевывать себе относительно большее место, в ущерб жанру и исторической живописи. Там – в жанре и исторической живописи – жизнь и жажда жизни, здесь – в

пейзаже – удаление от жизни и жажда покоя. Любопытно: г. Мясоедов, когда-то блестящий жанрист, лишь изредка обращавшийся к пейзажу, на одной из предыдущих выставок дал картину «Вдали от мира», одинокий монах в лесу или в поле; а на нынешней выставке г. Мясоедов, уже исключительно пейзажист, ушел в лес, в поле, «вдаль от мира». Недостает, чтобы неистошимый, кипящий жизнью г. В. Маковский ушел «вдаль от мира», его жанров на нынешней выставке и меньше прежнего, и как-то они случайны, анекдотичны. Что это значит: личная усталость или наша оскудевшая жизнь не дает достаточного возбуждения?

Читатель пробежал не обзор четырех художественных выставок. Я этой претензии не имел и обошел многое, достойное в разных отношениях внимания. Я не говорил об огромном и вполне безобразном «декоративном панно» г. Врубеля «Утро» на выставке русских и финляндских художников, о картине г. Рубо «Живой мост» (у академиков), представляющей разительный пример несоответствия за сердце хватающего сюжета с холодностью исполнения; об очень интересных, хотя и загадочных маленьких сепиях г. Котарбинского и его же нисколько не интересной огромной «Оргии» и проч. и проч. Я хотел лишь несколькими примерами иллюстрировать вышеизложенные теоретические положения о задачах и пределах искусства.

Н. К. Михайловский. Полн. собр. соч., т. 8. 1914, стр. 835–852