

ТЕАТРАЛЬНЫЙ,
МУЗЫКАЛЬНЫЙ и ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ЖУРНАЛЪ
„АРТИСТЪ“.

1893 годъ.

Ноябрь.

№ 31.

Годъ 5-й.

Книга 11-я.



МОСКВА.
Тито-литографія Высочайше утвержденнаго Т-ва И. Н. Кушнеревъ и К^о.
Пименовская улица, собственный домъ.
1893.



СОДЕРЖАНІЕ:

	Стр.
I. МАРИЯ СТЮАРТЪ, трагедія Шиллера, переводъ А. В. Плотнокова. Акты 3-й и 4-й . . .	1
II. ЗОЛОТЫЯ РОЗСЫПИ, романъ В. М. Михеева. (Окончаніе)	24
III. ЭТЮДЫ ПО ВОПРОСАМЪ ИСКУССТВА. (Письма къ читателю), А. А. Киселева. (Письмо 4 е. Наша жизнь и типы въ картинахъ В. Е. Маковского)	48
IV. СНИМКИ СЪ КАРТИНЪ И ПОРТРЕТОВЪ:	
Картини В. Е. Маковского:	
„Оправданная“	49
„Кралъ банка“	51
Портретъ <i>Мольера</i>	100
Группа артистовъ Александринскаго театра: (<i>Полтавецъ, Яблочкинъ, Марковецкій, Леонидовъ, Степановъ, Мартыновъ, Соснинскій, Максимовъ и Бурдинъ</i>)	191
V. „ВРАЖЬЯ СИЛА“ Сѣрова, ст. С. Н. Кругликова	54
VI. ПРЕСТУПЛЕНІЕ, рассказъ Юля Симона	63
VII. ФРЕДЕРИКЪ АРТУРЪ БРИДЖМАНЪ (съ снимками съ рисунковъ и портретовъ)	73
VIII. ТЕАТРАЛЬНЫЯ СВѢТЛА. 4) Отказали и 5) Слишкомъ малъ, очерки Фрейнда, пер. А. А. Веселовской	80
IX. „ФРАНЦУЗСКАЯ КОМЕДИЯ“ ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ ЛѢТЪ ТОМУ НАЗАДЪ, ст. С.—на	87
X. ЧЕГО НЕ ДОСТАЕТЪ НАШЕЙ ЖИВОПИСИ? (Къ вопросу объ ученіи въ живописи), ст. Н. В. Достънина	101
XI. ДВѢ НОЧИ, рассказъ Е. П. Гославскаго	106
XII. ВОПРОСЪ О ТЕАТРѢ ВЪ XVIII ВѢКѢ, ст. И. И. Иванова	113
XIII. МАЗУРКА для ф.-п. П. Веймарна	125
XIV. ОНЪ НЕ ДАРОМЪ ЛЮБИЛЪ И СТРАДАЛЪ, романъ Н. Р. Кочетова	129
XV. ПЕРЕДЪ ДРАМОРАМИ, романъ бар. В. Г. Врангеля	131
XVI. Я ЖДУ ТЕБЯ! стих. М. А. Давидовой	133
XVII. О БУДУЩЕМЪ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА, ст. И. И. Иванова	134
XVIII. РѢЧЬ, СКАЗАННАЯ ВЪ ОБЩЕСТВѢ ЛЮБИТЕЛЕЙ ХУДОЖЕСТВЪ НА ВЕЧЕРѢ, ПОСВЯЩЕННОМЪ ПАМЯТИ К. А. ТРУТОВСКАГО, К. М. Быковскаго	142
XIX. СОВРЕМЕННОЕ ОБОЗРѢНІЕ:	
<i>Москва.</i> Малый театръ: „Расплата“ др. Е. П. Гославскаго, ст. И. И. Иванова.— „Спорный вопросъ“, др. Вл. А. Александрова, ст. Х.— „Венецейскій истуканъ“, картины П. П. Гнѣдича, ст. Я.— „Вѣчность въ мгновеніи“, др. эт. Т. Д. Щепкиной-Куперникъ, ст. К.—на	145
Большой театръ, ст. Н. Н.	157
Русское Музык. Общество, ст. Н. Д. Кашнина	158
Итальянская опера, ст. С. Н. Кругликова	159
Театръ г. Корша: „Двѣнадцатая ночь“, ст. И. И. Иванова.— „Теща“. — „Мышеловка“. — „Ложные итоги“. — „Передъ завтракомъ“. — „Съ мѣста въ карьерѣ“. — „Горячее сердце“, ст. Р. С. Т.—Г-жа Яворская въ др. „Чады жизни“, ст. Н.	161
<i>Петербургъ.</i> Императорскіе театры: „Чѣмъ ушибся, тѣмъ и лѣчись“. — „Мертвая души“. — „Горячее сердце“. — „Въ чужомъ пиру похмѣлье“. — „Коварство и любовь“. — „Компашоны“, ст. Г.	169
<i>Памяти ф. П. И. Чайковскаго</i>	174
„Боабдиль, оп. Мошковскаго. — Открытіе спектаклей т-ва русскихъ артистовъ въ Маломъ театрѣ и Русск. опернаго т-ва въ театрѣ Кононова. — „Тангейзеръ“ въ Мариинскомъ театрѣ.— Концертъ г. Голлiday.— 1-е симфоническ. собраніе Русскаго музык. о-ва.— 1-е собраніе о-ва камерной музыки, ст. Леля	175
<i>Корреспонденци</i> изъ Баку, Бѣлостока, Варшавы, Вильны, Екатеринбурга, Казани, Костромы, Курска, Новочеркасска, Перми, Риги, Рязани, Самары, Саратова, Севастополя, Симбирска, Славянска, Ставрополя-Кавказскаго, Томска и Харькова	178
XX. Ш. ГУНО, ст. С. Н. Кругликова	192
XXI. ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ НОВОСТИ	195
XXII. ХРОНИКА	196

ПРИЛОЖЕНІЯ:

- XXIII. ПРЕДРАЗСУДКИ, ком. въ 4 д. М. И. Чайковскаго.
 XXIV. РАСПЛАТА, драма въ 4 д. Е. П. Гославскаго.

- XXV. НАЕМЪ ГУВЕРНАНТКИ, картина Э. Я. Шамисъ.
 XXVI. К. А. ТРУТОВСКІЙ, портретъ В. Е. Маковского.
 XXVII. ДОБРЫЙ СОВѢТЪ, рисунокъ К. А. Трутвскаго.
 XXVIII. ТОРГОВЕЦЪ ТУФЛЯМИ, картина Бриджмана. Автотипія Ангереръ и Гешль въ Вѣнѣ.
 XXIX. ПОРТРЕТЪ Ш. ГУНО, автотипія П. О. Яблонскаго въ Петербургѣ.

Фототипія К. А. Фишеръ
въ Москвѣ.

Клише снимковъ съ картинъ, заставокъ и вишетоковъ работы фирмъ Ангереръ и Гешль въ Вѣнѣ, Баше въ Парижѣ, Бонгъ въ Берлинѣ и П. О. Яблонскаго въ Петербургѣ.

Чего не достаетъ нашей живописи.

(Къ вопросу объ ученіи въ живописи.)

Двадцать пять лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, какъ образовался истинный очагъ нашей живописи — «Товарищество Передвижныхъ Выставокъ» и за это время не мало произошло перемѣнъ въ положеніи русскаго искусства. Съ тѣхъ поръ оно успѣло очиститься не только отъ академической рутинѣ, но и отъ послѣдовавшей за ней склонности къ такъ называемой «тенденціи».

Искусство наше вышло на вольный воздухъ изъ подъ сводовъ академіи въ тотъ періодъ русской жизни, когда весь центръ ея лежалъ въ интересахъ исключительно общественной жизни, которая, будучи отдѣлена отъ внутренняго, интимнаго міра человѣка, не протѣряемая имъ, можетъ иногда принять крайне болѣзненные формы. Но искусство не терпитъ въ себѣ ничего болѣзненнаго, и два великіе писателя нашего времени—Достоевскій и графъ Толстой оказали наиболѣе сильное вліяніе на поворотъ интересовъ къ внутреннему міру человѣка. Само собой разумѣется, что такой поворотъ могъ быть только къ выгодѣ для искусства и, очищенное отъ всякихъ внѣшнихъ давленій, въ настоящее время оно по праву можетъ принять на себя титулъ «свободнаго» искусства. Въ настоящее время личность художника не является болѣе ни подавленной академической рутинѣ, ни опекаемой и направляемой общественными теченіями; теперь онъ вполне воленъ выбирать себѣ путь въ искусствѣ сообразно своимъ внутреннимъ побужденіямъ и симпатіямъ. Общественное мнѣніе не осудитъ его болѣе за то, что онъ своими работами желаетъ дать зрителямъ минуты отдыха отъ жизни, а не возбуждающія призывы къ жизни въ извѣстномъ направленіи; художникъ болѣе не увлечется темой для картины, ничего художественнаго въ себѣ не заключающей, но лишь вполне современной для данной минуты, и публика наша также начинаетъ привыкать цѣнить въ художникѣ именно художника, а не публициста. Конечно, и въ

настоящее время все еще существуютъ запоздалые художники и цѣнители прошлаго періода. Такъ, напримѣръ, недавно одинъ досужій рецензентъ какой-то петербургской газеты упрекалъ нашихъ художниковъ въ малой отзывчивости къ явленіямъ русской жизни, негодуя, что на выставкахъ этого года не была изображена *холера* (!) Но кромѣ смѣха такое заявленіе, конечно, ничего теперь возбудить не можетъ ни въ средѣ художниковъ, ни между публикой. Повторяемъ: совершившійся переворотъ въ теченіяхъ русской жизни весьма благопріятенъ для свободы искусства. Если же мы прибавимъ, что въ то время, какъ среди нашихъ художниковъ находятъ еще въ полной силѣ очень многіе изъ крупнѣйшихъ именъ прошлаго періода, уже достаточно ярко начинаютъ проявлять себя и будущіе преемники ихъ—то, какъ выражаются медики, «предсказаніе» для русской живописи вполне благопріятно. Воздухъ для нея чистъ, есть силы и остается только раскрывать то, что таится въ этихъ силахъ.

Но, какъ извѣстно, «нѣтъ розы безъ шиповъ», и бутонъ русской живописи имѣетъ ихъ также. Объ одномъ изъ нихъ мы и намѣрены поговорить теперь.

Отвергнутая, по всей справедливости, академическая система преподаванія живописи до сихъ поръ ничѣмъ не замѣнена и, мало того, среди художниковъ, какъ вполне понятное слѣдствіе протеста противъ нея, составлялось убѣжденіе, что учить живописи невозможно и не нужно, а можно только учиться.

Такой взглядъ крайне ложенъ и проведеніемъ его въ жизнь объясняются нѣкоторыя особенности состоянія живописи въ Россіи. Безъ всякаго сомнѣнія, русская живопись въ отношеніи *содержательности* не уступаетъ западной живописи, быть можетъ, даже превосходить ее, но, какъ мы уже упоминали выше, мастерство, первоклассная техника исполненія картинъ

вещь у насъ очень рѣдная. Этого мало, даже та степень умѣнья писать картины, которой владѣють русскіе художники, является сравнительно поздно и, видимо, дается не малымъ трудомъ. Печать ученической робости лежитъ очень долго на картинахъ нашихъ художниковъ, въ иныхъ же случаяхъ не исчезаетъ до самаго конца ихъ дѣятельности. Только къ 35 годамъ жизни нашъ живописецъ приходитъ къ той степени умѣнья, когда вопросы внѣшней передачи для него разрѣшены, не скажемъ вполне, но, по крайней мѣрѣ, настолько, что перестаютъ уже для него быть вопросами. А вѣдь зрѣлая дѣятельность художника только и можетъ начаться за этимъ рубежомъ; только тогда онъ можетъ думать исключительно о томъ, что онъ изображаетъ, когда подають вопросы какъ онъ долженъ и можетъ изобразить желаемое.

Талантъ можетъ проявляться и безъ этихъ условій; тонкій вкусъ и глазъ знатока найдетъ присутствие его и въ робкой ученической мазнѣ, онъ разыщетъ его сквозь «тусклое стекло» неумѣнья, покрывающее какую-либо картину, но искусство существуетъ не для однихъ знатоковъ, все равно какъ природа существуетъ не для однихъ ученыхъ изслѣдователей ея. Искусство существуетъ для всѣхъ, кто чувствуетъ на себѣ его власть и находитъ отраду покоряться ей. Мы полагаемъ, что для людей, простодушно любящихъ искусство, власть его гораздо ощутительнѣе и дороже, и самое эстетическое наслажденіе свѣжѣе и ярче, чѣмъ для людей, привыкшихъ къ аналитическому разбору художественныхъ произведеній, а потому для художниковъ впечатлѣнія первыхъ должны быть дороже, такъ какъ внутреннее ощущение этой власти надъ душой другого человека есть единственная награда художника, не за выполнение своего труда конечно, но за сообщеніе его людямъ. Требовать отъ зрителя, чтобы онъ умѣлъ видѣть сквозь тусклое, закопченное стекло, совершенно несправедливо, такъ какъ заключаетъ въ себѣ прямое противорѣчіе: изощренность глаза, умѣнье видѣть сквозь тусклое стекло дается не даромъ, а неминуемо сопровождается болѣе или менѣе значительной потерей столь дорогого для художника непосредственного чувства зрителя.

Искусство погубило бы съ той минуты, когда всѣ люди обратились бы либо въ художниковъ, либо въ знатоковъ искусства.

Кому изъ насъ не приходилось слышать высокоумѣрные приговоры художниковъ и знатоковъ надъ такъ называемой публикой: она тупа и безвкусна, идетъ лишь на яркія приманки и пропускаетъ безъ вниманія все наиболѣе тонкое и изящное. Приговоры эти далеко не вполне справедливы. Въ средѣ публики, правда, находится очень много людей, посѣщающихъ наши выставки, концерты и проч., безъ малѣйшаго

внутренняго къ тому побужденія, слушающихъ и смотрящихъ исключительно физиологически; странно было бы ожидать, что искусство проявитъ надъ ними свою власть, но ихъ намъ нѣтъ никакой нужды и принимать за зрителей или слушателей.

Зрителемъ можетъ быть названъ только тотъ, кто смотритъ на картину въ силу внутренняго побужденія, и вотъ если такой-то зритель не замѣчаетъ тѣхъ достоинствъ, которыми воспеваются въ какой-либо картинѣ знатоки и художники, то это означаетъ всего чаще вовсе не тупость или безвкусоность его, а *недовыраженность* этихъ достоинствъ. Мы не вѣримъ въ возможность существованія въ искусствѣ непризнанныхъ гениевъ и непонятыхъ гениальныхъ произведеній; всегда это бывають лишь недоразвившіеся гени и недовыраженные произведенія. Судь потомства есть судъ всегда болѣе строгій, нежели признаніе современниковъ, и до сихъ поръ, по крайней мѣрѣ, ему пришлось лишь развѣнчивать гениевъ, а не открывать забытыхъ. Мы можемъ найти гениевъ искусства, несчастныхъ въ семейной жизни, страдающихъ отъ недостатка матеріальныхъ средствъ и, подобно всѣмъ людямъ вообще, испытывающихъ самыя разнообразныя бѣдствія, но никогда не найти намъ генія, не имѣющаго при жизни власти надъ людьми, а потомъ чрезъ нѣсколько десятковъ или сотенъ лѣтъ почему-то вдругъ ее приобрѣтшаго. Все это возможно развѣ только въ области теоретическаго мышленія; въ искусствѣ же, гдѣ художникъ имѣетъ дѣло съ непосредственнымъ чувствомъ людей, — такое положеніе немислимо. Гениальное, т. - е. совершенное выраженіе красоты, съ минуты своего появленія на свѣтъ уже облечено всей своей властью и не вліять ею на людей не можетъ.

Все, сказанное нами относительно творческой дѣятельности генія, остается въ силѣ и въ отношеніи таланта: разъ художественный образъ, созданный имъ, нашелъ для себя внятныи и ясный языкъ, онъ всегда найдетъ себѣ путь въ душу человека; если же рѣчь его страдаетъ косноязычіемъ, то онъ несомнѣнно сильно рискуетъ быть непонятымъ. Чѣмъ же достигается возможность такого общенія творческой мысли съ душой зрителя или слушателя? Безъ сомнѣнія исключительно совершенствомъ средствъ передачи. Въ нашемъ искусствѣ всѣ средства эти заключаются въ различныхъ комбинаціяхъ цвѣтныхъ пятенъ на гладкой поверхности холста. Пятна эти заговариваютъ вполне внятными языкомъ только тогда, если художникъ будетъ полнымъ хозяиномъ ихъ, если подъ руками его они станутъ такъ же послушны, какъ послушенъ нашъ обыкновенный языкъ для выраженія понятій разума. Такова задача ученія въ живописи, задача во всей полнотѣ своей едва-ли достижимая. Мыслить образами и говорить, какъ на своемъ

родномъ языкѣ, пятнами красокъ—вотъ идеальное состояніе процесса творчества живописца.

Въ нашей аналогіи техника живописи, въ широкомъ смыслѣ этого выраженія, занимаетъ мѣсто всего, что въ рѣчи дѣлаетъ таковую правильную и понятную, начиная отъ формальной логики, кончая яснымъ, членораздѣльнымъ произношеніемъ звуковъ.

Возвращаясь къ занимающему насъ вопросу и сравнивая русскую живопись съ западной, по преимуществу французской, мы замѣчаемъ, что мы гораздо хуже ихъ умѣемъ выражать то, что хотимъ, недостаточно полно знаемъ свой языкъ, хотя, повторяемъ, внутреннее содержаніе нашей живописи во всякомъ случаѣ не бѣднѣе.

Покуда задачи нашихъ художниковъ не выходятъ за предѣлы бытового жанра и реального пейзажа, онѣ выполняются болѣе или менѣе удовлетворительно; въ случаяхъ, когда требуется болѣе высокое напряженіе *творческихъ* способностей, недостаточная свобода въ языкѣ живописи сейчасъ же неминуемо сказывается.

Обращаемъ вниманіе нашихъ читателей на то, что мы говоримъ о *задачахъ*, а не о *сюжетахъ*. Можно взять сюжетъ весьма драматическій или тонкій поэтическій и совершенно въ то же время не подозревать, что въ немъ есть своя внутренняя жизнь, передать которую и составляетъ задачу художника. Многие берутъ такіе сюжеты, но въ простотѣ души ограничиваются лишь соблюденіемъ чисто формальныхъ условій его. О такихъ случаяхъ распространяться нѣтъ нужды; это лишь болѣе или менѣе добросовѣстные *живописцы* и—только; все же высказываемое нами относится только къ творческой дѣятельности *художника*. А у насъ есть и такіе.

Все, когда бы то ни было изображенное живописью, изображаемое въ настоящее время и имѣющее быть изображеннымъ въ будущемъ, совершенно естественно можетъ быть раздѣлено, согласно своей внутренней природѣ, на двѣ группы. Къ первой изъ нихъ принадлежитъ все, что художники изобразили изъ видѣннаго ими вокругъ себя, ко второй же—все, что породила ихъ собственная душа, тѣ образы, которые они одни только видѣли въ своемъ творческомъ воображеніи. Само собой разумѣется, что степень *умнѣя* въ живописи должна быть несравненно выше для выполненія задачъ этого послѣдняго вида. Художникъ, изображающій только то, что онъ видитъ передъ собой, является лишь толкователемъ творческой силы природы; задача для него сравнительно простая: природа всегда при немъ, какъ самый совершенный учитель, она не уйдетъ отъ него, всегда дастъ ему указаніе и провѣрку. Кромѣ того, онъ даетъ зрителямъ уже знакомое имъ, помогаетъ только обратить вниманіе на что-ли-

бо въ природѣ, понять красоту или значительность чего-либо въ жизни. Достаточно ясно выраженный намекъ сейчасъ же заставляетъ зрителя припомнить собственные впечатлѣнія и собственный опытъ,—и цѣль реальной картины достигнута. Для этой цѣли достаточно только *умѣть* изображать все желаемое правдиво и гармонично.

Но не таково положеніе художника, взяшаго на себя задачу дать изображеніе образовъ, къ которымъ перенесло его воображеніе «сквозь пылъ вѣковъ», или же ввело его въ чисто фантастическую область того, чего никогда не было и не будетъ, или же показало ему природу сквозь призму сверхъобычныхъ настроеній человѣческой души, въ минуты особаго ея подъема.

Если природѣ было угодно избрать художника какъ бы продолжателемъ своего творчества, то онъ можетъ обойти весь свѣтъ и нигдѣ не найдетъ реального матерьяла для своихъ образовъ. Онъ долженъ все черпать изъ своей души и, облекая въ плоть и кровь, переносить на холстъ.

Эта же цѣль выполнима только тогда, когда художникъ *не умѣетъ* изображать иначе, какъ правдиво и гармонично, т. е. когда всѣ законы правды и гармоніи, при изображеніи того, что онъ желаетъ, даются ему безъ всякаго усилія, дѣйствуютъ въ его работѣ совершенно безсознательно, помимо всякихъ усилій его воли. Только при этихъ условіяхъ онъ можетъ надѣяться на полную довыраженность своего произведенія. Иначе онъ всегда будетъ находиться между двумя положеніями: или ему удастся передать натурально внѣшнія стороны своихъ образовъ, но совершенно не выразитъ ихъ внутренней характеръ, или же дать намекъ на этотъ характеръ, но за то потерять всю правду и гармонію изображенія.

Мы удивляемся иногда на выставкахъ, почему художникъ, котораго мы знаемъ за совершенно умѣлаго живописца, при изображеніи сюжетовъ реальныхъ, почему-то оказывается ученически робкимъ, совершающимъ часто грубые ошибки противъ рисунка, безвкусномъ въ отношеніи колорита, когда дѣло касается изображенія лица Спасителя. А между тѣмъ это совершенно понятно. Въ воображеніи его рисуется образъ, имѣющій для него цѣну своимъ внутреннимъ содержаніемъ, его-то онъ и хочетъ передать, онъ ищетъ его на холстѣ, и во время исканій этихъ забыто все. Наконецъ найдена нѣкоторая близость начертанія съ образомъ, живущимъ въ душѣ художника. Онъ оторвался отъ работы и взглянулъ на свою картину съ цѣлью провѣрить, какъ онъ ее выполнилъ; онъ самъ замѣтилъ свои ошибки въ техническомъ отношеніи, но рѣшиться ли ему ихъ исправить? А что, если въ такой исправля-

ющей работѣ онъ уничтожить самую цѣнную сторону образа?.. И картина остается недовыраженной. Художникъ, конечно, правъ, когда цѣнить намекъ на духовную сущность картины болѣе, чѣмъ изображеніе, правильное, въ смыслѣ натуральности, но лишенное всякаго указанія на его внутреннюю жизнь. Но картины все же нѣтъ, а есть только намекъ на картину. Почему же онъ впалъ въ эти ошибки? Исключительно потому, что его глазъ, рука и самое воображеніе недостаточно воспитаны, и ему требуется всегда нѣкоторое усиліе надъ собой, чтобы быть въ картинахъ своихъ неизмѣнно правдивымъ, по отношенію къ природѣ, и гармоничнымъ въ отношеніи красоты.

У насъ очень распространяется за послѣднее время убѣжденіе, что художественная задача уже выполнена, если въ картинѣ существуетъ такой намекъ. Это вовсе несправедливо: задача ничуть не выполняется, а только показана, въ чемъ состоитъ она, а самое дѣло выполнения иногда даже и не начато въ сущности.

На послѣдней передвижной выставкѣ обращала на себя вниманіе и возбуждала много толковъ, какъ среди публики, такъ и среди художниковъ, одна картина, которая можетъ служить прекраснымъ поясненіемъ нашей мысли. Мы говоримъ о картинѣ Нестерова «Юность преподобнаго Сергія». Художникъ взялъ свой сюжетъ, какъ видно изъ каталога, какъ бы иллюстраціей евангельскаго текста: «Слава въ вышнихъ Богу и на землѣ миръ, въ челоуѣцехъ благоволеніе». Задача высокая, вполне художественная; даже относительное выполненіе ея дало бы драгоцѣнный вкладъ въ сокровищницу русской живописи.

Но какъ она выполнена въ нашей картинѣ! Право, отъ небольшой дощечки съ напечатаннымъ евангельскимъ текстомъ, приколотой къ картинѣ, вѣетъ большей теплотой, нежели отъ этого холста, возбуждающаго въ насъ самыя странныя мысли: неужели для того, чтобы на землѣ чувствовалася «миръ», въ смыслѣ текста Св. Писанія, надлежитъ, чтобы исчезла на землѣ воздушная и линейная перспектива, а челоуѣкъ, ощущающій въ себѣ «благоволеніе», долженъ стоять въ условной и вычурной позѣ?

Между тѣмъ г-на Нестерова нельзя упрекнуть ни въ отсутствіи дарованія, ни въ безграмотности въ живописи, ни въ недостаткѣ серьезнаго отношенія къ своему сюжету. Единственная причина неудовлетворительной трактовки заключается только въ невоспитанности воображенія и глаза художника, благодаря которому все, выходящее за предѣлы обыденной жизни, не находитъ въ его замыслахъ правдивыхъ и гармоничныхъ формъ.

Многіе склонны разсматривать приведенную нами картину г. Нестерова только какъ неудачное подражаніе одному частному направленію

французскихъ художниковъ, особой школою ихъ, во главѣ которой стоитъ Пюви-де-Шаванъ. Такое мнѣніе нѣсколько односторонне. Несомнѣнно, что не г. Нестеровъ первый открылъ приемъ «наивничанья» въ трактовкѣ религиозныхъ сюжетовъ, и что не будъ Пюви-де-Шаванъ и его послѣдователей, — мы бы не имѣли случая быть зрителями дѣйствительно весьма неудачной картины, но при всемъ этомъ для насъ остается непонятной причина, почему г. Нестеровъ вступилъ на столь ложный путь. Нѣкоторыя предшествовавшія работы указываютъ намъ, что у г. Нестерова есть дѣйствительный талантъ и, мало того, талантъ, носящій отпечатокъ нашего національнаго характера, что составляетъ одно изъ драгоцѣннѣйшихъ качествъ художника во всѣхъ сферахъ искусства. Для русской живописи это свойство тѣмъ болѣе дорого, что чисто-живописная сторона ея носитъ на себѣ слишкомъ обще-европейскій характеръ; самостоятельна и національна только одна литературная сторона. Мы ужѣемъ только выбрать по своему сюжетъ, типы, настроеніе, но трактовать ихъ по своему до сихъ поръ еще не научились. Тѣмъ болѣе дѣлается грустно, если люди, отъ которыхъ мы имѣемъ основаніе ждать новаго слова въ этомъ направленіи, начинаютъ намъ повторять слова чужія и, главное, — лживыя.

«Наивничанье» въ живописи, проповѣданіемъ котораго явился у насъ г. Нестеровъ, представляя собой одно изъ печальныхъ заблужденій, такъ какъ неминуемо вноситъ въ дѣятельность художника *неискренность* передъ самимъ собой, не лишено и нѣкоторой комической стороны: художникъ, подверженный этой болѣзни, совершенно серьезно идетъ наперекоръ здравому разуму. Ему представляется задача, для выполненія которой недостаточно обыкновенныхъ средствъ реальной живописи; прямой логическій выводъ изъ подобнаго положенія есть сознание необходимости болѣе высокихъ ступеней умнѣнья, но вмѣсто этого нашъ художникъ прибѣгаетъ подъ покровъ полной *неумѣлости*.

Худшій способъ едва-ли можно придумать. Напрасно нѣкоторые поборники этой болѣзни выставляютъ въ свою защиту до-Рафаэлевскій періодъ искусства въ Италіи и Византійское искусство. Существованіе Фра-Анжелико и его картинъ вовсе не опровергаетъ, а подтверждаетъ одинъ изъ самыхъ основныхъ принциповъ жизни челоуѣка: если онъ хочетъ, чтобы дѣятельность его была наиболѣе плодотворна и цѣнна, онъ долженъ развить до высшихъ предѣловъ всѣ свои силы, воспользоваться всѣмъ, что даетъ ему окружающая жизнь, и не забывать уроковъ, данныхъ прошлымъ. Только находясь *съ вѣкомъ наравнѣ*, по выраженію Пушкина, онъ имѣетъ право надѣяться, что

творческая сила міра избереть его однимъ изъ своихъ органовъ; не умѣющей слушать и разумѣть вѣковые уроки жизни человѣчества не нуженъ ей, и она его немедленно оставитъ. Если же не будетъ въ художникѣ частицы этой единой и живой силы, что же остается ему? Онъ можетъ тогда лишь *придумывать* различные условные знаки вмѣсто того, чтобы *творить живые образы*, столь же конкретные, какъ любое жизненное явленіе, и условными знаками этики увеличить излишній балластъ quasi-художественныхъ произведеній.

Намъ не надо далеко искать примѣра, какъ можетъ художникъ достигнуть возможности изображать сверхъ-обыденное и лирическое, не прибѣгая ни къ какимъ ухищреніямъ, не стараясь перевоплотиться въ дѣтски-неумѣлаго монаха среднихъ вѣковъ. Мы говоримъ о В. М. Васнецовѣ. Кто знакомъ съ послѣдними работами его въ Киевскомъ соборѣ, тотъ съумѣетъ, вѣроятно, оцѣнить какъ художественное достоинство ихъ, такъ и значеніе для нашего родного искусства. В. М. Васнецовъ въ трудахъ своихъ связанъ условіями церковной стѣнной живописи, самымъ стилемъ ихъ; казалось бы, что недостатки, указанные нами въ картинѣ г. Нестерова, неминуемо должны были бы проявиться въ его работѣ, но между тѣмъ какимъ побѣдителемъ онъ вышелъ изъ всѣхъ трудностей своей задачи! Онъ взялъ все лучшее изъ обязательныхъ для него, повидимому, условныхъ формъ и далъ имъ небывалую выразительность и пластичность.

Въ его лицѣ творческая сила сказала намъ одно изъ своихъ словъ въ то время, какъ въ картинѣ г. Нестерова она молчитъ. Правдѣ и искренности слова у послѣдняго мы такъ же мало вѣримъ, какъ мало повѣрили бы взрослому человѣку, если бы онъ вздумалъ увѣрять насъ, картавя по-дѣтски, что онъ еще не умѣетъ ходить, а только еще ползаетъ на четверенькахъ.

Единственное средство противъ этого ложнаго пути — строгое и широкое изученіе языка искусства.

Учить писать картины нельзя, но можно учить, какъ слѣдуетъ и учиться самому. Учить куда слѣдуетъ идти въ живописи, это значитъ — иногда насиловать чужую личность, но указывать болѣе прямой и краткій путь можно и должно. Самый опытный учитель ничего, конечно, не вдохнетъ новаго въ душу и умъ своего ученика, но помочь раскрыть его собственные силы, во много разъ сократить трудъ его ученія, онъ всегда можетъ. Сократъ говорилъ, что онъ исполняетъ при своихъ ученикахъ ту же роль, какую мать его при афинскихъ женщинахъ. Мать его была акушерка. Въ этомъ смыслѣ ученіе никогда не можетъ повредить индивидуальнымъ способностямъ человѣка.

Вмѣстѣ съ поднятіемъ общаго уровня техники, въ широкомъ смыслѣ этого слова, исчезла бы еще одна язва нашего искусства, не столь опасная, какъ язва «невыраженности», такъ какъ поражаетъ преимущественно людей легкомысленныхъ и неглубокихъ, но все же совершенно нежелательная. Язва эта — стремленіе молодыхъ художниковъ, и учениковъ въ особенности, къ псевдомастерству. Такое теченіе начало проявлять себя уже довольно замѣтно. Наша художественная молодежь весьма увлечена бойкостью и, такъ сказать, властностью передачи природы. Эта властность, конечно, неминуемое условіе первоклассной техники, но одно дѣло властность и смѣлость глубокаго знанія, а другое — разнузданность и безшабашность легкомысленнаго отсутствія критики къ самому себѣ.

Хотя въ этотъ потокъ по преимуществу увлекается только *пустоцвѣтъ* русскаго искусства, но совершенно естественно предположить возможность, что и истинно даровитые люди, уступая давленію среды, могутъ затратить не мало лѣтъ на этомъ ложномъ пути.

Въ настоящей замѣткѣ нашей мы желали показать только настоящую нужду поднятія уровня ученія въ живописи и его расширенія, вполнѣдствіи мы коснемся болѣе спеціальныхъ сторонъ этого предмета.

Н. Досткинъ.

