

„АРТИСТЪ“

ЖУРНАЛЪ

ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУССТВЪ

И

ЛИТЕРАТУРЫ.

1894 годъ.

Апрѣль.

№ 36.

Годъ 6-й.

Книга 4-я.



МОСКВА.

Типо-литографія Высочайше утвержденнаго Т-ва И. Н. Кушнеревъ и №,
Питомковская улица, собственный домъ.

1894.

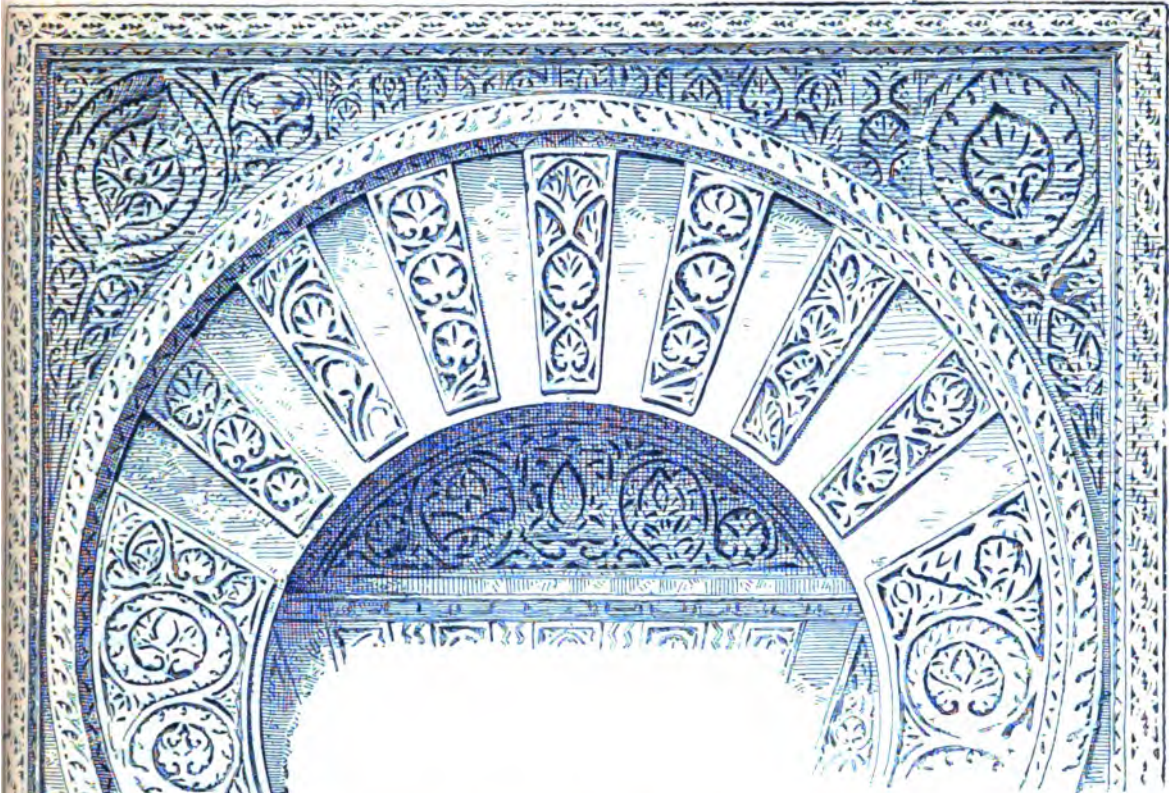


СОДЕРЖАНІЕ.

	Стр.
I. ГОРОДСКАЯ ГАЛЛЕРЕЯ ПАВЛА и СЕРГѢЯ ТРЕТЬЯКОВЫХЪ. Ст. В. М. Михеева	1 ✓
II. СЕЛЬСКІЙ ИКОНОПИСЕЦЪ, разсказъ Ап. Васнецова	17
III. РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ ВЪ XIX ВѢКѢ, глава изъ новаго сочиненія Рихарда Мутера „Исторія живописи XIX вѣка“	39 ✓
IV. АЛЕКСАНДРЪ СЕРГѢВИЧЪ ДАРГОМЫЖСКІЙ, ст. М. Корзукина (продолженіе)	54 ✓
V. РѢШЕНІЕ, повѣсть Л. Ф. Неяловой (продолженіе)	63
VI. СНИМКИ СЪ КАРТИНЪ, ПОРТРЕТОВЪ И РИСУНКОВЪ:	
<i>Добрый буржуа</i> , карт. Бриюта	113
(Парижскій Салонъ 93 г.)	53
<i>Г-жа Лешковская и г. Южизъ</i> въ роляхъ Автоиды и Юренева въ ком. <i>Венеційскій истуканъ</i> , д. 2, явл. 7, съ фот. М. А. Фишера	62
<i>Борьба за существованіе</i> , карт. Делакруа	113
<i>Мать</i> , картина Ландоля. (Парижскій Салонъ)	122
<i>Репетиція съ балетъ</i> , рис. Ф. Фламманга	139
<i>Въ партеръ</i> , рис. Л. О. Пастернака	156
VII. ЗАМѢТКИ АКТЕРА, ст. А. П. Ленскаго	87
VIII. О РАЗСКАЗѢ ВЪ ЖИВОПИСИ, ст. Н. В. Достѣина	103
IX. „ЗИГФРИДЪ“, второй веч. трилогія Р. Вагнера „Кольцо Нибелунга“, ст. Н. Р. Кочетова	114
X. ТАНЦЕВАЛЬНАЯ СЮИТА, для ф.-п. Э. Ф. Направнина, № 2 „Казачекъ“	123
XI. „ЗАДУМЧИВО НА ЛОНѢ ВОДѢ“, романсъ г. Панченко	130
XII. ТРИ ТѢНИ, стих. В. Шуфа	132
XIII. КОКЛЭНЪ, ст. Catherine de C.	133
XIV. ПО ПУТИ, разсказъ Вл. М. Номировича-Данченко	150
XV. ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРѢНІЕ.— <i>Замѣтки читателя</i> .—Эстетикъ и жизнь (Дневникъ Амеля.—Сборники стихотвореній г. Бѣловерскаго.—„Отъ души и сердца“), Федорова (Стихотворенія), Вальмонта („Подъ сѣвернымъ небомъ“). Сочиненія г. Нефедова, томъ первый. „Убыль души“, г. Щеглова). М. И. Иванова	157
XVI. БИБЛИОГРАФІЯ. (П. П. Глѣдичъ. <i>Кавказскіе разсказы</i> . <i>Воспоминанія актера А. А. Алексѣева</i> . Андерсенъ. <i>Собраніе сочиненій</i> , вып. 1, 2, 3, пер. г. Ганзена. С. Васильевъ. <i>Картинки Италіи</i> . И. Саловъ. <i>Уютный улогокъ</i> . Марсель Превъ. <i>Женщины</i> . Казоттъ. <i>Влюбленный дьяволъ</i> . Поль Бурже. <i>Въ безсонныя ночи</i> . Между прочимъ. <i>Сборникъ разсказовъ</i> . Поль Бурже. <i>Святой</i> . В. Подольскій. „ <i>Будни</i> “ разсказы. Иванъ Щегловъ. <i>Сквозь дымку снѣга</i> . Иванъ Щегловъ. <i>Убыль души</i> . <i>Около истины</i> . А. Бинъ. <i>Вопросъ о цвѣтномъ слухѣ</i> . Всев. Чешингъ. <i>Краткое либретто</i> . <i>Содерж. 100 оперъ</i> , современнаго репертуара. Л. Поль. <i>Бетховенъ, его жизнь и творенія</i> , пер. В. Кронбергъ. В. В. Гиляровскій. „ <i>Забитая тетрадь</i> “, стихотворенія. Д. Лобановъ. <i>Драмы и комедіи</i> . Э. Золя. <i>Завѣтъ матери</i> . Д. Коровяковъ. <i>Вокругъ театра</i> . А. Ярцовъ. <i>Возобновленіе и охраненіе забытыхъ мозилъ</i> . З. Исерьянцъ. <i>Законы о печати</i> . — „ <i>Жизнь замѣчательныхъ людей</i> “, биогр. библи. г. Павленкова. Д. А. Александровъ. <i>Царь Иродъ и царица Маріамна</i> . <i>По Юсту</i> . <i>Трагедія съ 5 д. и 9 кар.</i> <i>Періодическая печать о театрѣ и объ искусствѣ вообще</i>)	176
XVII. ТРОНУЛОСЬ-ЛИ ВПЕРЕДЪ ТЕМНОЕ ЦАРСТВО? ст. Ц. М. Балталона (окончаніе)	183
XVIII. ОДИНЪ, романъ И. Н. Потапенко (продолженіе)	202
XIX. ЛИСТКИ ИЗЪ АВТОБИОГРАФІИ САЛЪВИНИ, перев. А. А. Веселовской (продолженіе)	223
XX. СОВРЕМЕННОЕ ОБОЗРѢНІЕ:	
Москва. Театръ г. Корша. „Борьба за счастье“, ст. Театрала	235
Русское Музыкальное Общество. 8, 9 и 10 симфоническія собранія, ст. Н. Д. Нашина	247
Концерты: Концертъ подъ упр. г. Эрдманслерфера. Концерты подъ упр. г. Булдерьяна: 1) Елизаветинскаго Общества. 2) Реквиемъ Брамса. 3) г. Преображенскаго, 5 и 6 концерты подъ упр. г. Дюшена. — Студенческій концертъ. Концертъ Всюм. О—ва приказчиковъ.—Оркестръ фармацевтовъ.—Г. Корещенко.—Г. Рахманиновъ.— Два концерта петербургскаго квартета.—Г. Рейсенауэръ.—Г-жа Тиманова.— Историческія утра г. Шора.—Три вечера г-жи Лавровской.—Г-жа Лаварева и г-жа Аксэна; ст. Н. В. С.	249
Петербургъ. Опера „ <i>Русланъ и Людмила</i> “ на сценѣ Маринскаго театра въ художественномъ отношеніи, ст. А. Р—въ	257
<i>Корреспонденціи</i> изъ Варшавы, Кіева, Нижняго-Новгорода и Риги	259
XXI. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБОЗРѢНІЕ	264
XXII. ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ НОВОСТИ	269
XXIII. ХРОНИКА	274

ПРИЛОЖЕНІЯ:

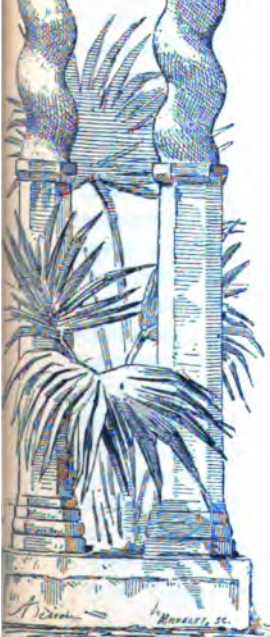
- XXIV. ВЪ ДѢТСКОЙ, карт. въ 1-мъ д. Т. А. Щепиной-Нуперникъ.
- XXV. СКАЗКА О ЗОЛОТОМЪ ПѢТУШКѢ А. С. ПУШКИНА, акварель гр. Ф. А. Соллогуба, л. 9-й.
- XXVI. „ВАРОЛОМЕЕВСКАЯ НОЧЬ“, карт. Гуна, фототипія гг. Шереръ, Набогльцъ и К^о.
- XXVII. ПАВЕЛЪ МИХАЙЛОВИЧЪ ТРЕТЬЯКОВЪ, грав. В. В. Матъ, съ портретами М. Е. Рѣпина.
- XXVIII. СЕРГѢЙ МИХАЙЛОВИЧЪ ТРЕТЬЯКОВЪ, фототипія Шереръ, Набогльцъ и К^о.
- Клише снимковъ съ картинъ, заставокъ и виньетокъ работы фирмъ Ангереръ и Гёшль въ Вѣнѣ, Баше въ Парижѣ, Бонгъ въ Берлинѣ и П. О. Яблонскаго въ Петербургѣ.



О рассказъ въ живописи.

Примѣненіе слова «рассказъ» къ произведеніямъ живописи, или точнѣе выраженія: «передача рассказа», насколько намъ извѣстно, только въ недавнее время приобрѣло значеніе термина, хотя, конечно, выраженіе это употреблялось и раньше. Быть можетъ, именно теперь, когда среди картинъ нашихъ художниковъ стали появляться жанровыя произведенія чисто пластическаго характера взамѣнъ картинъ исключительно литературнаго направленія, господствовавшаго надъ прошлымъ періодомъ русской живописи, самостоятельность элемента «рассказа» выступила наружу и обратила на себя вниманіе. Какъ бы то ни было, приведенное нами выраженіе постоянно употребляется

теперь въ разговорахъ по поводу картинъ, въ критическихъ статьяхъ и даже заняло мѣсто въ одной, такъ сказать, «официально-художественной» бумагѣ. Года три назадъ Товарищество Передвижныхъ художественныхъ выставокъ выпустило въ свѣтъ «Условія для приема картинъ экспонентовъ на выставки Товарищества», гдѣ, на ряду съ практическими свѣдѣніями относительно доставки картинъ, также формулируются и внутреннія художественныя требованія отъ нихъ. «Условія» эти въ виду официальной разсылки ихъ отъ имени Товарищества, конечно, должны быть разсматриваемы такъ же какъ обязательная «инструкція» для жюри, принимающаго картины экспонентовъ. Товарищество, которое завоевало себѣ столь почетное мѣсто благодаря своему живому отношенію къ искусству, могло бы и не связывать себя подобными обязательствами, тѣмъ болѣе, что выполнить ихъ никакой возможности не представляется: по «инструкціи» можно принимать строительные матеріалы, кирпичъ, дрова, обувь для войскъ, но никоимъ образомъ не художественныя произведенія. Но это до насъ не касается и во всякомъ случаѣ если такое значительное художественное учрежденіе, какъ Товарищество, обязуется принимать на свои выставки произ-



веденія, заключающія въ себѣ если не полное осуществленіе, то хотя явную попытку передать *разказъ*, то съ заявленіемъ этимъ мы обязаны считаться. Мы должны попытаться разобранъ: строго или снисходительно предъявляемое условіе, насколько выполненіе его соответствуетъ основнымъ и общимъ законамъ искусства, какъ оно можетъ быть достигнуто и можетъ ли составлять *художественную задачу*.

Хотя «разказъ» есть слово вполне понятное, мы все же во избѣжаніе какихъ бы то ни было недоразумѣній постараемся опредѣлить его по возможности точно.

Какое бы ни былъ предметъ разказа, уже самое употребленіе этого слова всегда указываетъ намъ, что содержаніемъ его должно быть нѣчто развивающееся во времени. Для опредѣленія передачи нашихъ свѣдѣній другимъ о чемъ бы то ни было, помимо отношенія къ послѣдовательности явленій, мы имѣемъ къ услугамъ другое слово—описаніе. Мы *описываемъ* человека какъ съ его внѣшнихъ такъ и съ внутреннихъ сторонъ, и *разказываемъ* о его дѣйствіяхъ, поступкахъ, различныхъ событіяхъ въ его жизни и т. д. Такимъ образомъ въ данномъ случаѣ подъ этимъ словомъ слѣдуетъ понимать изображеніе какого-либо эпизода въ жизни одного или нѣсколькихъ людей, развивающагося въ рядѣ послѣдовательныхъ моментовъ, и, слѣдовательно, «разказъ» въ качествѣ замысла картины непременно долженъ заключать извѣстную цѣпь опредѣленныхъ фактовъ, съ необходимой связью между отдѣльными звеньями. Посмотримъ его роль въ искусствѣ вообще.

Искусство слова для изображенія явленій жизни имѣетъ одно только средство: давая рядъ толчковъ нашему воображенію и заставляя насъ представлять себѣ рядъ извѣстныхъ моментовъ, оно двигаетъ наше воображеніе и въ этомъ движеніи создаетъ предъ нами иллюзію жизни. Такимъ образомъ наши опредѣленія задачи искусства слова и понятія «разказъ» весьма близки между собой; и дѣйствительно, мы не можемъ найти ни одного литературнаго произведенія, которое не было бы въ то же время «разказомъ». Но, съ другой стороны, каждый ли разказъ непременно произведеніе искусства? Безъ сомнѣнія—нѣтъ. Никто изъ насъ не назоветъ таковымъ военную релянцію, хронику репортера, обвинительный актъ, хотя всѣ эти примѣры наши какъ нельзя болѣе удовлетворяютъ требованіямъ разказа. Очевидно, что не разказъ въ качествѣ самостоятельнаго элемента составляетъ сущность художественной задачи въ искусствѣ слова, а нѣчто болѣе глубокое, лежащее внутри произведенія, по отношенію къ чему разказъ является лишь средствомъ его выраженія. Передача внѣшней связи фактовъ и ихъ послѣдовательности есть та канва, по которой

писатель вышиваетъ свои узоры, являя собой лишь необходимое условіе художественной работы, а не ея задачу. Безъ этой канвы арабескамъ не на чемъ было бы держаться, но за вычетомъ ихъ сама по себѣ она есть нѣчто совершенно безразличное въ отношеніи всякаго искусства, способное принять на себя какъ геніальную творческую работу, такъ и бездарное сочинительство. Исторія Шекспировскихъ драмъ служитъ прекраснымъ нагляднымъ подтвержденіемъ нашего положенія: величайшій художникъ слова, какъ извѣстно, не самъ изобрѣталъ разказъ своихъ лучшихъ произведеній, а бралъ его готовымъ у другихъ; нѣкоторые изъ этихъ разказовъ уже въ томъ видѣ, какъ они были обработаны Шекспиромъ, являются вновь въ передѣлкѣ французскаго писателя Дюссиса. Въ результатѣ же оказывается, что дикое и бессмысленное въ первоначальныхъ источникахъ превратилось въ глубокую трагическую правду у одного, а эта правда у другого явилась ходульной и сантиментальной ложью, не смотря на то, что разказъ въ качествѣ самостоятельнаго элемента—одинъ и тотъ же во всѣхъ трехъ фазисахъ.

Это совершенно понятно. Въ художественныхъ произведеніяхъ внѣшняя связь событій для насъ имѣетъ цѣну лишь въ той мѣрѣ, насколько она выражаетъ внутреннюю свою законность. Греческіе трагики видѣли ее въ темномъ и неуловимомъ рокѣ, предъ которымъ бессильны сами боги, новое искусство стремилось вывести всякія жизненные коллизіи изъ законовъ человѣческаго духа, изъ внутреннихъ свойствъ и тяготѣній человѣка. Все искусство такимъ образомъ получило характеръ психологическій по преимуществу. Въ лучшихъ своихъ представителяхъ оно сохраняетъ его и нынѣ, хотя въ области искусства за послѣднее время и появляются произведенія—съ психологическими задачами ничего общаго не имѣющія. Не мало появляется теперь произведеній, въ которыхъ человѣкъ представленъ не какъ живая душа, а исключительно какъ продуктъ сочетанія извѣстныхъ временныхъ и мѣстныхъ факторовъ. То, что у всѣхъ великихъ писателей имѣло лишь значеніе одной органически необходимой, но все же второстепенной стороны, стало въ настоящее время главной и единственной нитью, осмысливающей произведенія теперешней натуральной школы. Если примѣнять такой приемъ осмысливанія жизни къ Шекспиру, Гете, Сервантесу, то сейчас же станетъ ясно, что произведенія этихъ авторовъ обезсмыслятся, потеряютъ весь свой *raison d'être* въ качествѣ величайшихъ произведеній творческой силы человѣка. Отсюда и возникаютъ приговоры въ родѣ того, что Шекспиръ устарѣлъ, что искусство съ тѣхъ поръ далеко двинулось впередъ и т. д. Бромъ произведеній социальнаго харак-

тера, въ настоящее время замѣчается также склонность писателей разсматривать жизнь человѣка со стороны физиологической и писатель является въ качествѣ директора психіатрической клиники, демонстрирующаго слушателямъ своихъ пациентовъ. Реакціей противъ натуралистическаго направленія искусства въ самые послѣдніе годы явилось «декадентство». Хотя натурализмъ ничего общаго съ задачами истиннаго искусства не имѣетъ, такъ какъ не представляетъ собой стремленія дать намъ «живое значеніе» міра явленій, но все же ему нельзя отказать въ нѣкоторой долѣ серьезности, правда, убогой, ограниченной и дешевой, но, тѣмъ не менѣе, стремящейся внести что-то разумное въ свое отношеніе къ міру. Протестующая сторона представляетъ собой явленіе совершенно жалкое, еще болѣе убогое и дешевое. Натуралисты и декаденты равнымъ образомъ возвели въ принципъ отсутствіе *жизни человеческого духа*, свели ее къ *жизни нервовъ*, но если натурализмъ представлялъ собой изображеніе общественнаго животнаго, способнаго къ различнымъ нервнымъ заблѣваніямъ, то декаденты дали искусство для этого психически-большаго общественнаго животнаго. Всѣ явленія эти въ высшей степени характерны и не отмѣтить ихъ мы не можемъ. Но считать ихъ за положительные уроки, безъ сомнѣнія, нельзя, и они имѣютъ единственное значеніе указаній какъ не слѣдуетъ относиться къ искусству. Не говоря уже о великихъ именахъ, живущихъ въ памяти людей, наши соотечественники и современники: гр. Л. Н. Толстой, В. Г. Короленко, А. П. Чеховъ, признаваемые за лучшихъ писателей въ Россіи, своей художественной дѣятельностію не дозволяютъ намъ учиться и выводить законы искусства изъ произведеній Зола, Метерлинка, Верлена и др. Превжніе принципы искусства все остаются непоколебимыми и для насъ по прежнему пребываетъ въ слѣдующемъ положеніи: внѣшняя сторона въ искусствѣ имѣетъ для насъ цѣну выраженіемъ своей внутренней сущности — живого значенія явленія. Если предметомъ изображенія въ искусствѣ является человѣкъ, а по преимуществу бываетъ такъ, то слѣдовательно душевная жизнь его представляетъ собой истинный интересъ для насъ; по отношенію къ ней мы цѣнимъ всѣ его поступки, дѣйствія и различныя случайности его жизни.

Въ литературѣ существуетъ и существовалъ давно особый родъ произведеній, гдѣ не психологія, а именно внѣшняя связь происшествій имѣетъ исключительное первенство. Это такъ называемые сенсационные романы. Смыслъ ихъ существованія объясняется вовсе не художественными потребностями человѣка, а чувствомъ любопытства, особой склонностью людей тѣшить свою фантазію различными вопросами, загадками, неожиданностями. По суще-

ству это игра чисто нервныхъ настроеній, и самыя произведенія отвѣчаютъ лишь самому низшему требованію отъ произведеній искусства слова — *занимательности*. Когда мы бываемъ въ настроеніи, неспособномъ вынести ничего серьезнаго, отъ скуки мы иногда читаемъ эти романы, но разъ вся цѣль событій узнана, весь интересъ и всякая цѣнность ихъ исчезаетъ. Это лучшее доказательство, что на исключительной основѣ интересности фабулы ничего нельзя создать художественнаго: все удовлетворяющее этому послѣднему требованію непременно обладаетъ свойствомъ сохранять свою цѣну навсегда. Первое впечатлѣніе дѣйствительно иногда бываетъ ярче послѣдующихъ, но зато они почти всегда глубже и серьезнѣе. Чѣмъ выше и совершеннѣе художественныя достоинства произведенія, тѣмъ меньшую цѣну имѣетъ для насъ интересъ занимательности. Съ другой стороны, чѣмъ развитѣе мы съ эстетической стороны, тѣмъ меньшую власть имѣетъ она надъ нами. Исключительнымъ достоинствомъ она бываетъ лишь для дѣтей.

Между тѣмъ, въ искусствѣ слова рассказъ, взятый самъ по себѣ, можетъ удовлетворять только требованію «занимательности». Пожалуй, для полноты характеристики слѣдуетъ прибавить, что кромѣ «занимательныхъ» рассказовъ бываютъ еще рассказы «поучительные», гдѣ изъ самой послѣдовательности событій можно вывести нѣчто законное, но здѣсь опять мы имѣемъ дѣло съ литературой дѣтской по преимуществу, менѣе всякой другой способной выдержать художественныя требованія и даже не задающейся ими, а преслѣдующей исключительно дидактическія цѣли. Такимъ образомъ, въ области искусства слова нигдѣ «рассказъ» не бываетъ *художественной задачей*. Въ истинныхъ же произведеніяхъ его онъ служитъ лишь канвой, какъ мы выравались, для изображенія душевной жизни человѣка.

Жизнь и приключенія Донъ-Кихота Ламанскаго, Отелло, Гамлета, Фауста, Павла Ивановича Чичикова потому возбуждаютъ въ насъ живой интересъ, что съ первыхъ же страницъ намъ уже показанъ душевный міръ этихъ людей и, чѣмъ дальше слѣдуемъ мы за гениальнымъ писателемъ, тѣмъ полнѣе и ярче дѣлается наше познаніе изображеннаго. Все равно какъ творцы названныхъ произведеній стремились наиболѣе глубоко постигнуть окружающій міръ, такъ и мы, внимая ихъ рассказу, получаемъ наиболѣе полное удовлетвореніе внутренняго запросовъ, когда мысль наша двигается въ глубину.

Но въ творческихъ произведеніяхъ содержаніе и форма неотдѣлимы другъ отъ друга. Рассказъ, повѣствованіе, является общимъ типомъ формы всѣхъ литературныхъ произведеній (за исключеніемъ, конечно, лирики). Самъ писатель

не может иначе представить себѣ жизнь, какъ въ рядѣ послѣдовательныхъ событій и поступковъ его дѣйствующихъ лицъ, а мы не можемъ узнать объ этой жизни, какъ только выслушавъ рассказъ о смѣнѣ различныхъ явленій въ времени. Въ процессѣ творчества, такимъ образомъ, и въ нашемъ эстетическомъ воспріятіи внѣшнія событія и внутреннее ихъ значеніе, смыслъ изображенныхъ фактовъ сливаются въ нѣчто живое. Въ творческихъ произведеніяхъ ни на минуту рассказъ не превращается въ отвлеченную фэбулу: все время, пока мы читаемъ книгу, предъ нами совершаются явленія жизни, ходятъ и говорятъ живые люди, индивидуальныя какъ и въ дѣйствительности. Иначе не могло бы и быть: вѣдь намъ говорить все время живой человѣкъ и притомъ, благодаря волшебной способности средствъ искусства говорить такимъ языкомъ, при помощи котораго онъ можетъ передать намъ во всей цѣлостности и сложности тотъ психическій моментъ, результатомъ котораго явилось его произведеніе, онъ ведетъ насъ все время рассказа, ни на минуту не давая заснуть жизни нашего воображенія. Благодаря этимъ непремѣннымъ условіямъ, на практикѣ оказывается, что для писателя «рассказывать» значитъ «творить» и «рассказъ» является органической формой его искусства.

Общіе выводы относительно роли «рассказа» въ томъ искусствѣ, изъ котораго онъ заимствованъ въ терминологіи живописи, слѣдовательно будутъ таковы: 1) передача рассказа не можетъ быть художественной задачей, 2) но она служитъ органической внѣшней формой искусства слова.

Перейдемъ теперь къ живописи. Нѣтъ нужды доказывать, что на основаніи тѣхъ же соображеній и здѣсь рассказъ не можетъ составлять художественной задачи, остается, такимъ образомъ, взглянуть, въ какомъ отношеніи онъ находится къ живописи въ качествѣ формы. Само собой разумѣется, что это слово здѣсь слѣдуетъ понимать не въ смыслѣ внѣшней матерьяльной формы, которая для живописи есть лишь холстъ, покрытый красками, а въ смыслѣ болѣе отвлеченномъ, т. е. насколько художникъ, не насилюя средствъ своего искусства и впечатлѣнія зрителя, способенъ передать внутреннюю жизнь изображаемаго, если онъ удобопонятно изложить известную цѣпь событій и человѣческихъ поступковъ при помощи своей картины.

О томъ, что рассказъ можетъ быть столь же органической формой, каковъ онъ въ искусствѣ слова, и рѣчи быть не можетъ. Предъ художникомъ-живописцемъ проходитъ та же самая жизнь, какъ и предъ писателемъ, но въ то время, какъ послѣдній по волѣ своей фантазіи имѣетъ возможность переноситься въ еди-

номъ своемъ произведеніи изъ одного края свѣта въ другой, рассказывать происшествія, совершающіяся въ продолженіе цѣлаго ряда годовъ, живописецъ можетъ дать зрителю всего лишь одинъ моментъ и съ одной перспективно-опредѣленной точки зрѣнія. Вопросъ нашъ о роли рассказа въ живописи сводится, такимъ образомъ, къ слѣдующимъ болѣе точно сформулированнымъ вопросамъ: возможно ли въ одномъ моментѣ сдѣлать яснымъ для зрителя все предшествующее ему и все послѣдующее, а если возможно, то при какихъ условіяхъ, и выгодно ли это для живописи?

Мы бы должны были отвѣтить на первый вопросъ отрицательно, если-бы люди не обладали особой способностью, которою и пользуются живописцы для передачи рассказа. Мы говоримъ о *догадливости*. При помощи ея человѣкъ въ состояніи читать иероглифы, разгадывать ребусы и т. п. Такимъ образомъ, стоитъ только живописцу сдѣлать изъ своей картины, при помощи различныхъ обдуманно построенныхъ деталей, своего рода ребусъ, то окажется, что онъ можетъ заставить зрителя понять даже очень сложный рассказъ. Но, къ сожалѣнію, оказывается, что чѣмъ болѣе внесено этого элемента въ картину, чѣмъ болѣе работы дано догадливости зрителя, тѣмъ меньшее значеніе принимаетъ въ художественномъ впечатлѣніи сама картина, тѣмъ менѣе способенъ зритель отдаваться непосредственному вліянію ея. Въ душевной жизни человѣка совершенно несомнѣстными одновременно два столь противоположныя состоянія, онъ можетъ либо внимать тому, что говоритъ ему художникъ посредствомъ элементовъ, *данныхъ* въ картинахъ, либо на основаніи заключенныхъ въ ней намековъ создавать новыя картины въ своемъ воображеніи. Причемъ въ этой работѣ онъ уже не руководится творческой фантазіей художника, способной оживить внѣшнюю цѣпь событій, а потому въ концѣ концовъ онъ догадывается о «рассказѣ» картины лишь какъ о мертвой его фэбулѣ. Если картина представляетъ намъ какой-либо моментъ, смыслъ котораго обнаруживается только по отношенію его къ цѣлому ряду другихъ моментовъ, то, не уразумѣвъ всей ихъ цѣпи, не удовлетворивъ неминусемо возникающей при этомъ пытливости, мы не можемъ спокойно воспринимать непосредственное впечатлѣніе; продѣлавъ же для этого уразумѣнія необходимую работу догадливости, мы получаемъ крайне вредную для цѣльности и силы художественнаго впечатлѣнія наклонность относиться къ картинѣ аналитически. Такимъ образомъ здѣсь получается заколдованный кругъ, выйти изъ котораго почти невозможно. Почти всегда отъ картинъ, замыселъ которыхъ составляетъ рассказъ, зритель уходитъ съ неудовлетвореннымъ чувст-

вои и нравятся такія картины лишь тѣмъ, кто не чувствуетъ въ себѣ много требованія къ картинѣ, кромѣ *пониманія* ея. Для зрителей этого типа важенъ «сюжетъ» и конечно замыселъ разсказа всего болѣе удовлетворяетъ его требованіямъ. Но человекъ, видящій въ живописи именно ей одной присущіе элементы, знающій ихъ цѣну и силу, осмысливъ съ внѣшней стороны картину, потребуеетъ отъ нея не чужого, взятаго на прокатъ имущества, а ея собственнаго богатства. Богатство это велико, и жаль, что сами художники такъ мало это цѣнятъ. Живопись—это наши глаза. Поскольку въ нашей дѣйствительной жизни для насъ дорога способность зрѣнія, постольку же въ сферѣ жизни эстетической дорога живопись. Обыкновенно цѣнятъ въ живописи, какъ въ таковой, лишь болѣе или менѣе внѣшнія ея способности: передачу формъ, красокъ міра явленій, но она имѣетъ свои внутреннія богатства, которыми талантъ пользуется, достигая эффектовъ, недоступныхъ ни въ какой другой области. Если мы уподобимъ изображеніе жизни въ литературѣ развитію мелодіи, то живопись будетъ изображеніе жизни въ аккордѣ. Внутреннее чувство гармоніи, т. е. одновременнаго сочетанія частныхъ явленій жизни есть истинная основа таланта живописца. Безъ нея всѣ его внѣшнія способности то же, что и красивое тѣло съ ничтожною душой. Отысканіе гармоническаго аккорда является единственной художественной задачей всякаго порядка для живописца, а органической формой его является *законченный въ самомъ себѣ моментъ*. Поэтому «разсказъ», какъ элементъ замысла картины, законенъ въ живописи лишь до той степени, пока онъ не нарушаетъ законченности момента. Условія ея мы постараемся вкратцѣ опредѣлить.

Законченныи въ самомъ себѣ можетъ быть тотъ моментъ, который имѣетъ истинную цѣну для насъ, будучи изображенъ въ искусствѣ, именно тѣмъ, что онъ представляетъ, помимо всякаго отношенія къ какимъ бы то ни было другимъ моментамъ, т. е. когда всѣ изображенныя въ картинѣ явленія именно своей одновременностью и совмѣстностью существованія и своими отношеніями другъ къ другу выражаютъ извѣстный жизненный смыслъ вполне постигаемый нашимъ непосредственнымъ чувствомъ. Таково внѣшнее формальное условіе законченности. Внутреннія требованія заключаются въ томъ, чтобы каждый изъ изображенныхъ въ картинѣ элементовъ былъ вполне выраженъ, представленъ въ яркихъ и пластическихъ формахъ. Только тогда возможно будетъ зрителю уразумѣть взаимное отношеніе ихъ между собой и такимъ образомъ постигнуть живое значеніе изображеннаго. Если условія эти выполнены, то всякая необходимость разъяснять зрителю какъ предшествовашіе, такъ и послѣдующіе

моменты сама собой упраздняется, во-первыхъ потому, что въ зрителѣ большей частью не возбуждаются никакіе вопросы о прошломъ и будущемъ изображеннаго въ картинѣ, такъ какъ онъ весь находится подъ влияніемъ ея настоящаго, а во-вторыхъ, потому, что полнота и жизненность изображеннаго даетъ толчекъ уже не *догадливости* его, а *живому воображенію* и вся внутренняя жизнь картины настолько дѣлается ясна, что сама собой органически развивается, какъ назадъ, такъ и впередъ. Каждый изъ зрителей, конечно, по своему воображаетъ все не данное въ картинѣ, а лишь вытекающее изъ нея, по воображаетъ, во-первыхъ, какъ живую дѣйствительность, а во-вторыхъ въ духѣ, совершенно согласномъ съ тѣмъ, что дано въ ней. Если въ картинѣ такого рода все же есть указанія на нѣкоторый рядъ моментовъ, то они играютъ здѣсь самую незначительную роль; могутъ быть даже не замѣчены зрителемъ: какая нужда ему знать о какихъ-то частныхъ, внѣшнихъ обстоятельствахъ, если ему въ картинѣ дана вся жизнь изображеннаго въ цѣломъ.

Положенія наши, изложенныя нѣсколько отвлеченно, станутъ вполне понятны читателямъ, когда мы разъяснимъ ихъ на примѣрахъ, къ которымъ теперь обратимся.

Возьмемъ всѣмъ извѣстную картину г. Рѣпина «Не ждали», которая находится теперь въ Третьяковской галлерей. Разсмотримъ взятый въ ней моментъ внимательно, насколько вообще онъ благодаренъ для выраженія внутренней жизни участвующихъ въ немъ людей. Для этой цѣли опредѣлимъ, какова должна быть вся цѣпь событій, одно изъ звеньевъ которой оно представляетъ. Жила нѣкая семья; настало время, когда одинъ изъ членовъ, по видимому глава семьи, ее покинулъ; въ теченіе болѣе или менѣе долгаго времени онъ находился вдали отъ нея и затѣмъ, безъ предувѣдомленія, въ то время, когда его «совсѣмъ не ждали», вновь вернулся къ ней. Первая минута его возвращенія и представлена картиной г. Рѣпина. Но безжизненная канва, которую мы сейчасъ привели, сама по себѣ рѣшительно никакого отношенія ни къ искусству, ни къ душѣ зрителя не имѣетъ, и все дѣло въ той *жизни*, которая совершилась въ границахъ этихъ чисто внѣшнихъ условій. Для того, чтобы мы, зрители, представили все совершившееся и совершающееся здѣсь въ своемъ воображеніи, чтобы мы нашимъ чувствомъ вопли въ эту жизнь, отнесли къ *изображенному* не какъ къ *изображенію*, а какъ къ явленіямъ живымъ, необходимо, чтобы художникъ далъ намъ отвѣтъ на нѣкоторые внутренне необходимые запросы наши. Здѣсь не праздно любопытство говорить въ насъ, а законная потребность узнать смыслъ представляемаго явленія, постигнуть живое значеніе его. Запросы эти таковы: каковъ духов-

ный обликъ этихъ людей, каковы взаимныя ихъ отношенія, что удалило его изъ семьи, какъ отразилось удаленіе на его собственной жизни и какое вліяніе произвело въ жизни остальныхъ членовъ семьи и что произойдетъ вслѣдствіе его возвращенія: горе или радость принесено сюда? Весь смыслъ и все значеніе происходящаго предъ нами измѣняется въ зависимости отъ этихъ обстоятельствъ. На все это должна намъ отвѣтить картина однимъ изображеніемъ перваго момента встрѣчи. Таковы *требованія*. Посмотримъ, что дано въ картинѣ, т. е. постигается непосредственно изъ созерцанія ея, безъ помощи догадливости зрителя. Первое впечатлѣніе мы испытываемъ совершенно тождественно съ впечатлѣніемъ горничной, стоящей въ дверяхъ, мы спрашиваемъ себя: зачѣмъ попалъ сюда, въ комнату небогатой, но интеллигентной семьи человѣкъ въ крестьянской одеждѣ? Затѣмъ начинаемъ, мало по малу, понимать въ чемъ дѣло; мы видимъ, что, несмотря на свой костюмъ, обликъ неизвѣстнаго столь же интеллигентенъ, какъ и у остальныхъ дѣйствующихъ лицъ, далѣе мы понимаемъ, что отношеніе окружающихъ его къ нему есть удивленіе, переходящее въ признаніе въ немъ ихъ близкаго человѣка: мальчикъ уже вполне узналъ его, пройдетъ еще минута и его узнаютъ всѣ. Всмотрѣвшись въ обстановку и расположеніе дѣйствующихъ лицъ, мы видимъ, что семья эта до входа неизвѣстнаго выполняла обычный будничныи режимъ: старушка что то работала, молодая женщина играла на рояли, дѣти учились. Все это мы видимъ воочию, догадываться намъ здѣсь не надо. Въ результатъ мы получаемъ дѣйствительно нѣкоторое впечатлѣніе драматической стороны минуты, но почувствовать его въ цѣломъ не можемъ, потому что онъ данъ намъ, такъ сказать, наизнанку, въ обратномъ порядкѣ драматическихъ элементовъ изображеннаго. Въ дѣйствительности, въ повѣсти или же на сценѣ, если бы происходилъ въ жизни этой семьи эпизодъ неожиданнаго возвращенія, прежде всего мы познакомились бы съ этими людьми и тѣмъ обычнымъ будничнымъ настроеніемъ ихъ жизни и обстановки, въ которыхъ они «не ждали» близкаго имъ человѣка: мы бы сами вошли въ ихъ настроеніе и также бы не ждали его, и тогда его возвращеніе стало бы для насъ понятно своимъ живымъ значеніемъ вполне и безъ всякаго усилія мысли. Теперь же, когда мы входимъ въ неизвѣстную намъ семью, одновременно съ неизвѣстнымъ же ея изгнанникомъ, то о предшествующемъ душевномъ состояніи ея узнаемъ лишь послѣ того, какъ непосредственно увидѣли нѣчто его уже нарушившее. Нѣтъ сомнѣнія, чтобы здѣсь можно было обвинять художника за неумѣнье справиться съ задачей: выполненіе ея прямо невозможно для живописи. Положеніе въ высшей степени благодарное для

повѣсти, а въ особенности для драмы, не можетъ быть снято въ одинъ законченный въ самомъ себѣ моментъ, имѣеть два исключаютія другъ друга настроенія, а потому непременно требуетъ двухъ моментовъ въ опредѣленной ихъ послѣдовательности.

Если-бы художникъ построилъ свою картину такъ, что обычный еще ненарушенный ходъ жизни семьи былъ бы на первомъ мѣстѣ и первымъ бы обращалъ на себя вниманіе, что, конечно, возможно, то для него представлялась бы непреодолимая трудность выразить первенствующую значительность появленія неизвѣстнаго, въ то время когда появленіе это не произвело еще никакого эффекта. Тогда бы зритель чувствовалъ, что весь центръ эпизода лежитъ въ послѣдующемъ моментѣ, а такъ какъ его не дано, то онъ былъ бы неудовлетворенъ.

Итакъ не только весь «рассказъ», но и отдѣльный его эпизодъ, дѣйствительно данный въ картинѣ, не производитъ цѣльнаго впечатлѣнія. Что же касается перваго, то достаточно припомнить, сколько всевозможныхъ толковъ и споровъ картина возбуждала на выставкѣ относительно причинъ, удалившихъ неизвѣстнаго изъ семьи, и что значить для окружающихъ его появленіе. Даже семейныя отношенія дѣйствующихъ лицъ толковались совершенно различно. И дѣйствительно, если бы нѣсколько писателей вдохновились картиной г. Рѣпина и задумали написать каждый по повѣсти, одинъ изъ эпизодовъ которой былъ бы представленъ въ ней элементъ, то самыя разнообразнѣйшія положенія, ничего общаго между собой неимѣющія, оказались бы одинаково удовлетворяющими даннымъ разсказа въ картинѣ. Набогѣе постоянной, по всей вѣроятности, оказалась бы характеристика дѣтей, такъ какъ они въ картинѣ живнѣе и глубже остальныхъ ея дѣйствующихъ лицъ, самъ же неизвѣстный подалъ бы поводъ къ самымъ разнорѣчивымъ рѣшеніямъ его личности и судьбы. Онъ самъ взытъ такъ неглубоко, очерченъ такими поверхностными чертами, что мы безъ труда можемъ согласиться и съ тѣмъ, что это — человѣкъ, посланный за подлогъ или растрату, и съ тѣмъ, что онъ — возвратившійся изъ Америки, куда отправлялся съ цѣлью составить себѣ состояніе, но возвратился бѣднѣе, чѣмъ ушелъ, и съ тѣмъ, что онъ бросилъ семью вслѣдствіе семейной драмы, увлекшись какой-нибудь новой любовью, и съ тѣмъ, наконецъ, что онъ просто беспокойный скиталецъ, подверженный самой обычной слабости — пьянству. Такая множественность рѣшеній — плохой знакъ и указываетъ на то, что не выполнено внутреннее требованіе законченности, и художникъ не проникъ до дна души изображеннаго имъ человѣка.

Все это дѣлаетъ картину г. Рѣпина, несмотря на многія черты истиннаго драматизма, жизненныя

фигуры дѣтей и превосходную технику живописи, способной производить лишь смутное, неполное впечатлѣніе. Въмѣсто того, чтобы проникнуть до конца въ жизнь этихъ людей, мы смотримъ на нихъ извнѣ, какъ на случайно замѣченную нами сцену, истинный и глубокий смыслъ которой останется для насъ всегда загадкой.

Возьмемъ теперь картину г. Ярошенко «Всюду жизнь». Окно арестантскаго вагона, остановившагося на станціи; у окна группа пересыльных: женщина съ ребенкомъ, старикъ и молодой арестантъ; ребенокъ кормитъ голубей, слетѣвшихъ подъ окно, остальные любятъся ими. Для цѣльнаго воспріятія впечатлѣнія этой картины нужно ли намъ еще знать какіе бы то ни было предшествующіе или послѣдующіе моменты? Безъ сомнѣнія, нѣтъ. Живое значеніе изображеннаго момента ничуть не измѣнится, каковы бы ни были обстоятельства приведенія этихъ людей въ арестантскій вагонъ, что бы ни было съ ними впоследствии. Значеніе это заключается въ способности людей изъза рѣшетчатаго окна чувствовать отраду вольной жизни, хотя бы она была дана въ удѣлъ голубямъ. Въ картинѣ этой мы имѣемъ прекрасный примѣръ того, какую цѣну въ живописи имѣетъ замыселъ, основа котораго есть одновременное сочетаніе различныхъ элементовъ. Дѣло въ томъ, что если мы сравнимъ затѣмъ картину г. Ярошенко съ картиною г. Рѣпина, въ другихъ отношеніяхъ помимо замысла, то окажется что въ то время, какъ у послѣдняго въ картинѣ дѣйствуютъ настоящие живые люди, имѣющіе для насъ непреложность дѣйствительныхъ явленій, дѣйствующія лица у г. Ярошенко — всего лишь довольно удачно придуманные условные знаки, съ успѣхомъ способные быть замѣненными другими: вмѣсто этого ребенка можно посадить и другого, — картина можетъ даже выиграть; точно также можно замѣнить и мать его и другихъ арестантовъ. Вопросъ этотъ, конечно рѣшается только непосредственнымъ чувствомъ, но мы полагаемъ, что въ настоящемъ случаѣ оно дастъ у всѣхъ одинъ и тотъ же отвѣтъ: самая неудачная фигура въ картинѣ «Не ждали» — неизвѣстный все же настоящий живой человекъ, хотя онъ и изображенъ такъ, что въ глубину его души проникнуть мы не можемъ. О дѣтяхъ и говорить нечего: индивидуальныя ихъ фізіономіи выражены настолько ярко, что если-бы мы вырѣзали ихъ изъ картины, то и тогда они сохранили бы весь живой интересъ для насъ. Попробуйте мысленно произвести эту операцію съ картиною г. Ярошенко, — и отъ нея ничего не останется. А между тѣмъ она производитъ гармоническое впечатлѣніе, очень слабое, правда, и болѣе на разумъ, нежели на непосредственное чувство, такъ какъ здѣсь дана вовсе не самая жизнь, а лишь обобщен-

ный фактъ, нѣкоторое отвлеченіе. Если мы возвратимся къ нашему уподобленію живописи — аккорду, то картина г. Рѣпина будетъ мощный аккордъ оркестра, но промежуточный и диссонирующій, картина же г. Ярошенко представляетъ настоящій консонансъ, но выраженный бѣдно и слабо. «Разсказъ», такимъ образомъ, помѣшалъ г. Рѣпину дать намъ полное гармоническое впечатлѣніе, несмотря на всю силу его таланта, вѣрно же угаданный и въ самомъ себѣ законченный моментъ, т. е. сочетаніе жизненныхъ элементовъ, имѣющее для насъ цѣну одновременностью своего существованія, спасло картину г. Ярошенко.

Таково значеніе законченнаго въ себѣ момента. Даже въ историческихъ картинахъ онъ необходимъ какъ основа ихъ замысла, для того, чтобы художникъ могъ намъ дать самостоятельное художественное произведеніе, а не иллюстрацію — къ всемірной исторіи, хроникамъ или мемуарамъ. Какъ образецъ произведеній послѣдняго типа можно указать картины недавно скончавшагося польскаго художника Яна Матейко. Человѣкъ, недостаточно знакомый съ польской исторіей, рѣшительно ничего не вынесетъ отъ большинства ихъ: настолько мало въ нихъ занимаетъ мѣсто общечеловѣчскій элементъ. Не такова, напримѣръ, «Казнь Стрѣльцовъ» г. Сурикова. Это туманное утро на Красной площади, каждая фигура какъ стрѣльцовъ, готовящихся къ смерти, въ бѣлыхъ рубашкахъ, съ зажженными свѣчами, такъ и прощающихся съ ними близкихъ, и наконецъ желѣзный, несокрушимый обликъ осудившаго ихъ на смерть — все это составляетъ одинъ торжественно грустный аккордъ, живое значеніе котораго понятно для каждаго помимо историческаго смысла. Не можемъ не упомянуть также объ одной картинѣ, которая хотя принадлежитъ кисти иностраннаго художника, но такъ какъ авторское повтореніе ея находится у насъ въ академіи художествъ, то, вѣроятно, она знакома многимъ изъ читателей. Мы говоримъ о картинѣ Поля Делароша «Бромвель у гроба Карла». Представимъ себѣ зрителя, совершенно не знающаго или позабывшаго этотъ эпизодъ англійской исторіи. Что представитъ ему названная картина? Онъ неминуемо увидитъ въ ней изображеніе двухъ враговъ: побѣдителя и побѣжденнаго, плебея и короля, здоровое, исполненное жизненныхъ силъ, грубое, нескладное тѣло и тонкій изящный профиль мертвеца — и такое яркое контрастирующее сочетаніе само по себѣ, безъ всякаго отношенія къ исторіи станетъ понятно непосредственному чувству своимъ живымъ значеніемъ.

Другой примѣръ того, какъ неблагоприятенъ и даже вреденъ можетъ быть элементъ разсказа, представляетъ небольшая картина г. Касаткина, бывшая на Московской періодической выставкѣ этого года.

Предъ нами внутренность комнаты, повидимому, чиновничей семьи; сумерки, лампа зажжена, но свѣтитъ еще слабо. Возлѣ стола, стоящаго посрединѣ комнаты, въ креслахъ сидитъ пожилая дама съ грустно задумчивымъ и въ то же время удивленнымъ выраженіемъ лица; чувствуетъ, безъ сомнѣнія, вызваны какими-то неожиданнымъ и неприятнымъ столкновениемъ окружающихъ ее лицъ. Особа въ розовомъ платьѣ, повидимому молодая дѣвушка, сидитъ далѣе въ глубинѣ сцены за тѣмъ же столомъ, закрывши лицо руками, вѣроятно плача. Ей что-то говорить стоящая подлѣ другая пожилая особа въ шляпкѣ и пальто. Говоритъ она нѣчто укоризненное и указываетъ при этомъ на сидящую также возлѣ стола и также въ пальто и шляпкѣ дѣвицу или молодую даму.

Передъ плачущей дѣвушкой разостлана салфетка, стоитъ приборъ: очевидно, она запоздала къ обѣду и ей только что подаютъ его. Въ глубинѣ кухарка вноситъ суповую миску.

Что можетъ уразумѣть зритель о разсказѣ картины, который составляетъ на первый взглядъ существеннѣйшій элементъ ея замысла? По нашему мнѣнію, конечный выводъ его будетъ таковъ, что онъ видитъ передъ собой иллюстрацію къ нечитанной имъ повѣсти или комедіи; если онъ затѣмъ обратится за справкой къ каталогу, то найдетъ въ немъ лишь имя художника и одно лишь слово «Клевета», но ни обозначенія имени автора, ни указанія гдѣ предполагаемая повѣсть напечатана. Изъ такого обстоятельства можно заключить только одно: передъ нами иллюстрація къ неизданной повѣсти, понять которую довольно мудрено. Но если затѣмъ, примирившись съ непонятностью этой картины, онъ захочетъ внимательнѣе разглядѣть, что дано въ ней сверхъ элемента разсказа, то онъ несомнѣнно почувствуетъ ея высокія художественныя достоинства. Не говоря уже о тонкой передачѣ борьбы вечерняго и дневнаго свѣта, сразу заставляющей насъ почувствовать своеобразное настроеніе этого времени дня, надо взглянуть на фигуру и лицо молодой особы въ шляпкѣ. Мы немного насчитаемъ въ нашей современной живописи столь жизненно изображенныхъ фигуръ. Выраженіе лица ея столь сложно, столь неотдѣлимо отъ всего ея облика, что опредѣлить мы его не беремся—здѣсь надо видѣть самому воочию. Одно несомнѣнно и было бы понятно даже и безъ названія—она лгуна. Здѣсь г. Касаткинъ справился съ такой задачей, выполнения которой а priori нельзя повидимому было и ожидать. Злоба, лицемеріе, гордость, чувственность имѣютъ извѣстныя опредѣленно типическія черты, но живость въ высшей степени трудно уловима. Перовъ въ своихъ «Охотникахъ на привалѣ» представилъ намъ вакъ человекъ жметъ, но молодая особа въ картинѣ г. Касаткина си-

дитъ молча. Вы чувствуете глубокую правду названія этой картины «Клевета». Да, дѣйствительно, клеветница здѣсь на-лицо. Передъ нами здѣсь не условный знакъ, долженствующій изображать извѣстный человѣческій типъ въ извѣстномъ желательномъ для цѣлей художника душевномъ состояніи, а настоящій реальный живой человекъ, со всей полнотой и сложностью дѣйствительности, такъ же какъ и въ жизни неисчерпывающійся никакими опредѣленіями и никакимъ анализомъ не разложимый. Вредитъ картинѣ только разсказъ: зритель прежде всего оказывается заинтересованнымъ внѣшней цѣпью событій, не получаетъ отвѣтовъ на свои вопросы и, только примирившись съ тѣмъ, что онъ никогда не узнаетъ въ чемъ здѣсь дѣло съ фактической стороны, онъ начинаетъ чувствовать на себѣ власть элементовъ данныхъ въ самомъ моментѣ картины.

Такое примиреніе зрителя не остается безъ ущерба для впечатлѣнія. Какъ мы уже говорили, сама по себѣ внѣшняя связь событій, фактическая сторона разсказа является лишь канвой, но разъ она оживлена хотя въ одномъ своемъ моментѣ, у насъ невольно вызывается потребность узнать и весь рядъ ихъ. Художникъ долженъ помнить, что пока онъ даетъ намъ схемы, обобщенные факты, условные знаки, общіе типы, для насъ въ нихъ нѣтъ еще живого значенія и нѣтъ къ нимъ живого интереса, и мы охотно простимъ ему всевозможныя недомолвки; но если изображенное имъ есть явленіе живое, то мы къ нему и отнесемъ какъ къ таковому. Если онъ сдѣлаетъ *близкими* для насъ своихъ дѣйствующихъ лицъ, и въ то же время, возбудивъ какой либо вопросъ относительно ихъ участи, не дастъ намъ на него отвѣта, то для насъ это вовсе не все равно. Живописецъ, берущій въ основу своего замысла «разсказъ» и изображающій одинъ срединный моментъ его, дѣлаетъ то же, что сдѣлалъ бы драматургъ, написавшій пьесу въ 5 актахъ, но показавшій публикѣ лишь одинъ 3-й. Конечно, чѣмъ меньше таланта въ его произведеніи, тѣмъ меньше и потери для зрителя въ томъ, что онъ не видитъ остальныхъ актовъ, но если произведеніе гениально, то вѣдь потери эта очень велика.

Всѣ люди, конечно, знаютъ, что произведенія искусства не *фактическая* дѣйствительность, а вымыселъ. Но возможно ли было бы сказать Пушкину: «надъ вымысломъ слезами обольюсь», если бы человекъ не было свойственно въ минуты непосредственнаго общенія съ искусствомъ, въ процессѣ ли творчества художника или же въ созерцаніи произведенія зрителемъ вѣрить въ живую дѣйствительность изображеннаго? Мнѣніе, что художникъ будто бы никогда не подвергается этой иллюзіи по отношенію къ своимъ собственнымъ произведе-

деніямъ, въ высшей степени ошибочно. Если процессъ его труда есть дѣйствительно *творческій* процессъ, а не придумываніе, — онъ во все теченіе его непремѣнно находится подъ ея вліяніемъ. Поэтому если художникъ, несмотря на неразрѣшенность въ своей картинѣ какого нибудь важнаго вопроса судьбы его дѣйствующихъ лицъ, тѣмъ не менѣе пишетъ ее, то въ большинствѣ случаевъ это указываетъ на отсутствіе творческихъ элементовъ въ его процессѣ. Положимъ, художникъ изображаетъ намъ скарью подсудимыхъ: обвиняемый сидитъ въ томительномъ ожиданіи приговора въ то время какъ присяжные ушли для совѣщанія. Больше въ картинѣ ничего не дано, и зрителю остается неизвѣстнымъ ни преступленіе, приведшее его сюда, ни будущій приговоръ. Если подсудимый въ картинѣ есть лишь условный знакъ для сообщенія зрителямъ обобщеннаго факта, что ожиданіе приговора очень непріятное и даже мучительное состояніе, то зритель, убѣдившись въ этомъ, конечно ничего больше и не потребуетъ отъ картины; ему и въ голову не придетъ заинтересоваться ни прошлой, ни будущей судьбой «условнаго знака». Но если фигура подсудимаго станетъ для насъ индивидуальной и затронетъ живое чувство въ нашемъ сердцѣ, то неудовлетворительность сейчасъ ошутительно отзовется на впечатлѣніи. Каждый потребуетъ отъ картины того же, что ему даетъ дѣйствительность: если мы зайдёмъ случайно въ залу суда и лицо подсудимаго возбудитъ въ насъ сочувствіе его судьбѣ, то неужели мы ограничимся тѣмъ, что будемъ наблюдать, какъ тяжело ему ожидать приговора, и уйдёмъ, не дождавшись его и не разузнавъ, какимъ образомъ попалъ сюда этотъ человѣкъ?

Со всякими вопросительными знаками въ искусствѣ слѣдуетъ обходиться крайне осторожно. Не мало существуетъ произведеній, въ которыхъ вопросъ, оставленный безъ отвѣта, составляетъ самую основу замысла, но по большей части это произведенія, рассчитанныя на эффектъ нервовъ: возбудивъ ихъ преднамѣренно рассчитанной интригой, авторъ или художникъ сразу обрываетъ нить ея «на самомъ интересномъ мѣстѣ». Въ истинномъ искусствѣ этого не бываетъ: оно терпитъ лишь тѣ вопросы, на которые не можетъ быть отвѣта.

Изъ этихъ соображеній мы можемъ вывести слѣдующее условіе: для того, чтобы рассказъ не вредилъ законченности въ себѣ момента, надо, чтобы онъ или былъ безразличенъ къ перемѣнамъ судьбы дѣйствующихъ въ немъ лицъ, либо давалъ матеріалъ для полнаго представленія о нихъ.

Практическая провѣрка какъ нельзя больше подтверждаетъ наши положенія. Лучшія картины жанра, производящія наиболѣе цѣльное впечатлѣніе, всегда имѣютъ содержаніемъ обыч-

ный ходъ жизни людей, въ законченныхъ ея моментахъ. Таковы произведенія Фетотова, Пришпинова, В. Маковского и Перова. Послѣдній далъ намъ своего «Учителя рисованія», сидящимъ въ ожиданіи ученика. Въ этомъ «фактѣ» (такъ какъ здѣсь рассказъ настолько сжужень, что употребленное нами слово должно замѣнить его) онъ сумѣлъ до конца показать намъ какъ весь духовный обликъ изображеннаго имъ человѣка, такъ и его судьбу. Фетотовъ изображаетъ намъ, какъ чиновникъ съ папильотками въ волосахъ, съ гордостью и величіемъ указываетъ кухаркѣ на приколотый къ его халату орденъ, чему послѣдняя противопоставляетъ стоптанные сапоги своего хозяина. Взять, повидимому, очень незначительный моментъ въ жизни человѣка, но однако оказывается, что здѣсь намъ данъ весь человѣкъ: мы знаемъ этого чиновника во всѣхъ перипетіяхъ его жизни. Мы знаемъ его, какъ онъ ухаживаетъ за барышнями, какъ выпиваетъ рюмку водки въ трактирѣ съ товарищами, какъ поздравляетъ съ праздникомъ начальство; какое бы положеніе мы ни взяли, психологія его, манеры, интонація голоса, жесты, привычки — все намъ извѣстно, безъ всякихъ догадокъ, дано намъ самимъ авторомъ цѣлостностью и полнотой живого образа и законченностью въ себѣ момента.

Такова волшебная сила живописца, если онъ сумѣетъ дать намъ самую жизнь. Художнику, владѣющему этимъ даромъ, не придетъ и въ мысль взять на себя задачу, выходящую за предѣлы средствъ его искусства и пытаться писать красками романы, повѣсти или рассказы. Истинный талантъ всегда всегда существуетъ въ духѣ законовъ своего искусства, будучи отъ природы воспитанъ въ нихъ. Живописецъ, если онъ владѣетъ не только внѣшними способностями натуральнаго и красиваго изображенія, но и умѣнемъ создавать живые образы, не можетъ не знать, что изображенный имъ моментъ имѣетъ для зрителя значеніе полной и непреложной характеристики людей и судьбы ихъ. Зритель не можетъ и не смѣетъ вообразить ничего не находящагося въ гармоніи съ элементами, данными въ картинѣ. Пусть попытается читатель представить себѣ трагическое событіе хотя бы съ тѣмъ же Фетотовскимъ чиновникомъ, — и онъ убѣдится, что для этого онъ долженъ насиловать свое воображеніе и все же въ концѣ концовъ никакого реального представленія не получитъ. Настроеніе момента картины всегда настолько господствуетъ надъ воображеніемъ зрителя, что даже и менѣе рѣзкія сочетанія, чѣмъ приведенное нами, подтверждаютъ невозможность произвола въ построеніяхъ его фантазіи. На прошлой передвижной выставкѣ всѣ любовались картиной В. Маковского «Деспотъ семьи». Несмотря на непріятный «ни-

цидентъ» съ маленькимъ деспотомъ, простодушное мѣщанское счастье, разлитое во всей картинѣ, совершенно не дозволяетъ намъ представить что бы то ни было нарушающее его, хотя всѣ мы прекрасно знаемъ, что эти люди не застрахованы отъ всевозможныхъ бѣдствій. Если читатели наши хорошо помнятъ названную нами картину, а также упомянутую нами раньше картину Перова «Учитель рисованья», то они могутъ произвестъ интересный опытъ надъ своимъ непосредственнымъ чувствомъ. «Учитель рисованья» и дѣдушка въ «Деспотѣ семьи» приблизительно одного возраста и находятся приблизительно въ одинаковомъ общественномъ положеніи. Оба старика эти въ одинаковой мѣрѣ могутъ подвергнуться такому несчастію: переходя черезъ улицу, растерявшись въ сутолокѣ, упасть подъ колеса быстро мчащейся кареты. Хотя фактическое положеніе это возможно для обоихъ, наше непосредственное чувство скажетъ, что такой конецъ жизни «Учителя рисованья» гораздо легче представить нежели дѣдушка «Деспота семьи».

Эти обстоятельства указываютъ намъ, что самый рассказъ развивается изъ настоящаго момента въ прошломъ отчасти, а въ будущемъ *безусловно*. Относительно будущаго картинный моментъ имѣетъ то же самое значеніе, какъ заключительныя событія повѣсти или комедіи. Въ сущности такъ онъ и долженъ быть рассматриваемъ въ отношеніи «рассказа», для котораго онъ всегда будетъ финальной сценой.

Итакъ мы имѣемъ въ изображеніи прошлаго въ живописи, не прибѣгая къ догадливости зрителя, единственное средство: наивозможно глубокое проникновеніе въ жизнь изображаемыхъ людей и наивозможно яркое выраженіе въ пластическихъ формахъ ихъ духовнаго облика; для изображенія будущаго же настроеніе самаго момента, — служащаго настоящимъ для картины. Настроеніе это есть какъ бы равнодѣйствующая душевныхъ состояній изображенныхъ лицъ. Иныхъ органическихъ средствъ живопись не имѣетъ и не нуждается въ нихъ. Ея собственныя средства даютъ лишь толчекъ воображенію, не связывая его определенными фактами, но заставляя работать какъ относительно прошлаго, такъ и будущаго въ духѣ настоящаго, даннаго въ самой картинѣ.

Задачи живописца такимъ образомъ сводятся къ отысканію законченнаго въ самомъ себѣ момента и въ наиболѣе полномъ и яркомъ изображеніи всѣхъ его элементовъ. При выполненіи этихъ требованій связь картины съ прошлымъ и будущимъ возникаетъ сама собой. Замыселъ «рассказа» *) въ картинѣ обличаетъ

*) Мы просимъ читателей не забывать, что мы опредѣлили его какъ передачу ряда *определенныхъ* событій, фактовъ, моментовъ и въ этомъ, конечно, смыслъ это слово только и могло быть

въ живописцѣ недостатокъ внутренняго сознанія основныхъ законовъ его искусства.

Рассказъ никогда не можетъ способствовать усиленію художественнаго впечатлѣнія, но мѣшаетъ часто, увлекая зрителя въ область догадливости, и въ концѣ все же оставляя неполное впечатлѣніе. Въ тѣхъ случаяхъ когда картина съ замысломъ рассказа производитъ нѣкоторое, иногда даже высокое художественное впечатлѣніе, оказывается, что причина его заключается въ элементахъ, остающихся за вычетомъ рассказа. Законенъ и выгоденъ этотъ послѣдній только въ томъ случаѣ, когда изображенный въ картинѣ эпизодъ представляетъ его заключительную сцену, совпадая въ то же время съ законченнымъ въ самомъ себѣ моментомъ.

Таковы общіе выводы наши относительно этого элемента въ живописи.

Въ заключеніе мы должны прибавить одно соображеніе болѣе практическаго характера. Дѣло въ томъ, что для живописца иногда бываетъ довольно затруднительно опредѣлить насколько законченъ въ самомъ себѣ изображаемый имъ моментъ. Въ этомъ отношеніи ему можетъ помочь принципъ очень старый, всѣмъ извѣстный, но однако почему-то пренебрегаемый: картина должна быть *столько* понятна помимо названія ея. У насъ, къ сожалѣнію, развился даже особый вкусъ къ изысканнымъ названіямъ всевозможнаго характера: философски — глубокоумнаго, игриво-коклетливаго, мечтательно-поэтическаго и т. д. Мода эта оказала самое развращающее вліяніе какъ на критику, такъ и на публику. У насъ крайне рѣдко можно встрѣтить человѣка, который умѣлъ бы подходить къ картинѣ съ намѣреніемъ оцѣнить художественныя элементы, данные художникомъ; въ огромномъ большинствѣ случаевъ оцѣнка производится сопоставленіемъ требованій, которыя возникаютъ въ зрителѣ при чтеніи названія картины, съ изображеннымъ въ ней. Если къ понятію «безсмыслія» возможенъ эпитетъ «глубокое», то этотъ приемъ являетъ собой одинъ изъ самыхъ глубоко-безсмысленныхъ приемовъ. Конечно примѣняютъ его только люди эстетически неразвитые, не способные идти дальше пониманія фактической стороны изображеннаго въ картинѣ и шаблонныхъ требованій рутинны, но сами художники какъ бы узаконили приговоры этого типа, снабжая свои картины претенціозными названіями.

У насъ завелось такъ, что хотя бы художникъ далъ во много разъ больше, чѣмъ обѣщаетъ названіе, но чего-нибудь не хватаетъ въ его картинѣ для полнаго соотвѣтствія съ нимъ,

употреблено въ „условіяхъ“ Товарищества Передвижныхъ выставокъ.

по мнѣнію «цѣнителя», задача художника признается неудовлѣворительно выполненной.

На передвижной выставкѣ 1893 г. былъ изумительно жизненный портретъ дѣвушки въ коричневомъ беретѣ, работы г. Рѣпина. Къ сожалѣнію вмѣсто того, чтобы обозначить эту картину какъ портретъ г-жи NN, художникъ далъ ей кокетливое названіе: «Осенній букетъ». И что же? — этотъ, такъ сказать, неосмотрительно привязанный къ рамѣ бантикъ оказался высшей мѣрой для оцѣнки картины, подавъ поводъ нѣкоторымъ рецензентамъ наговорить всевозможнаго вздора, а мастерство живописи и жизненность выраженія, способныя выдержать съ честью сравненіе съ любымъ изъ нынѣ живущихъ портретистовъ всего нашего времени, прошло незамѣченнымъ. Положимъ, гг. газетныхъ рецензентовъ слѣдуетъ считать *они* конкурса въ области эстетическаго сужденія, но приведенный нами примѣръ въ высшей степени типиченъ и для публики, которая совершенно не привыкла *видѣть* въ картинѣ картину, т. е. произведеніе живописи, а все еще ищетъ занимательнаго «сюжета».

Бому же, какъ не самимъ художникамъ, научить публику умѣть цѣнить въ живописи живопись?

Но для этого имъ нужно самимъ быть *живописцами*, не забывая однако, что задача ихъ искусства вовсе не исчерпывается натуральнымъ и красивымъ изображеніемъ всего, что попадется имъ на глаза. Такихъ живописцевъ у насъ за послѣднее время начало появляться не мало, съ легкой руки французовъ, но имъ, конечно, не подл силу бороться съ литературнымъ направленіемъ, такъ какъ у послѣдняго есть все же настоящее содержаніе, душевная жизнь человѣка, хотя и въ формахъ, несоответствующихъ средствамъ ихъ искусства, у первыхъ же, кромѣ вкуса, ничего нѣтъ. Душу живописи представляютъ не краски, не тонъ и не форма, — это лишь ея тѣло, а одновременность и совмѣстность различныхъ явленій жизни, дѣйствующихъ на нашъ духъ взаимными своими отношеніями.

Здѣсь ей нѣтъ соперницъ и въ этомъ ея высшая задача, возвышающая ее надъ скульптурой, которой въ удѣлъ дано лишь исключительно пластическое изображеніе.

Пренебрегши ею и занявшись не подлежащимъ его разрѣшенію, художникъ неминуемо долженъ стать въ печальное положеніе: его собственное искусство ему измѣнить, а чужое не спасти.

Н. Достѣинъ.



Борба за существованіе, картина Делакруа (Парижск. „Салонъ“).