

Издание товарищества „ЗНАНИЕ“ (Спб., Невскій, 92).

Р. МУТЕРЪ.

ИСТОРИЯ ЖИВОПИСИ
ВЪ XIX ВѢКѢ.

II т.

Переводъ *В. Венгеровой.*



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Спб. акц. общ. печатнаго дѣла въ Россіи Е. Евдокимовъ. Троицкая, 18.

1900.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 14 апрѣля 1900 года.



Ф. Отто Рунге: Дѣтскій портретъ.

Повинуется-ли исторія законамъ логики? Всегда ли тѣ, кого зовутъ историческими личностями, творятъ исторію? Всякое развитіе обозначаетъ борьбу. Прежніе догматы отступаютъ, новые завоевываютъ ихъ мѣсто. Побѣдные лавры достаются на долю тѣхъ, кто съ побѣднымъ крикомъ овладѣваетъ укрѣпленіями, занятыми непріателемъ. Но тѣ несчастные, которые пали на пути, обрѣтаютъ могилу и забвеніе. А часто бываетъ, что они то и подали сигналъ къ атакѣ и какъ болѣе смѣлые опередили своихъ товарищей. Геній и талантъ еще не все въ искусствѣ. Погибаютъ даже самые богато одаренные люди, если наряду съ художественнымъ талантомъ у нихъ нѣтъ совокупности всего того, чего требуетъ „общество“—умѣнья расчистить себѣ дорогу и тѣмъ заставить себя слушать. Такія натуры почти всегда—по крайней мѣрѣ при жизни—бываютъ побѣждены болѣе или менѣе ловкими посредственностями, въ которыхъ толпа признаетъ плоть отъ своей плоти, кровь отъ своей крови. Другіе, и не изъ худшихъ, умираютъ молодыми. Судьба даетъ имъ время намѣтить смѣлой рукой то, что они хотятъ создать, и какойнибудь послѣдователь, которому дана болѣе долгая жизнь, воздвигаетъ на твердо обрисованныхъ линіяхъ фундамента высокое зданіе. Иные погибаютъ отъ того, что провозглашенное ими новое слово прозвучало на десятки лѣтъ раньше своего времени. Въ мірѣ не погибаетъ никакая сила, она иногда останавливается надолго, но потомъ снова движется впередъ. Такимъ образомъ и отъ произведеній преждевременныхъ новаторовъ подни-



М. Дролингъ.

мается какъ бы тонкая цвѣточная пыль; сѣмена долго носятся въ воздухъ надъ міромъ и наконецъ падаютъ куда нибудь на плодородную почву. Но откуда явились сѣмена—этого никто не помнитъ.

Въ Гамбургской Kunsthalle виситъ замѣчательная картина: на ней изображены трое дѣтей, озаренные яркимъ солнечнымъ свѣтомъ. Мальчикъ лѣтъ восьми и дѣвочка нѣсколько старше его остановились у выкрашеннаго въ сѣрый цвѣтъ забора; они вдвоемъ везутъ тѣлежку, въ которой сидитъ маленькій, здоровый ребенокъ. Они готовы тронуться: мальчикъ поднялъ правой рукой свой кнутъ, заботливая дѣвочка еще разъ обернулась къ маленькому, который дѣтски-пристально смотритъ въ пространство. По другую сторону забора, между балясинами котораго просовываютъ свои нѣжныя вѣтки густые кусты бирючины, тянется длинный

лугъ, окаймленный садами подгороднихъ дачъ; а еще дальше, сквозь кусты и деревья, виднѣются высокія башни гамбургскаго предмѣстья. Мягкій свѣтъ лѣтнаго дня ярко озаряетъ всю картину, теплый воздухъ дрожитъ надъ лугами, листья деревьевъ какъ бы купаются въ ароматномъ ласкающемъ воздухѣ. Всюду солнце, переливы свѣта. Только на красное платье сидящаго въ тѣлѣжкѣ ребенка, на его голыя ножки и полосатую подушку падаетъ тѣнь отъ большаго, стоящаго у дороги подсолнечника,—маленькая ручка ребенка машинально ухватилась за одинъ изъ его листьевъ. Какъ свѣтлы, какъ прозрачны тѣни! Со времени Возрожденія художники систематически усиливали густоту тѣней ради картинности общаго впечатлѣнія. Здѣсь-же, въ этой картинѣ, дана формула одного изъ важнѣйшихъ открытій новаго искусства: чѣмъ больше свѣта, тѣмъ тѣни не гуще, а слабѣе. Зеленое платье мальчика бросаетъ легкіе зеленые отсвѣты на бѣлыя одежды дѣвочки и на линіи ея шеи. Внизу, на складкахъ платья играетъ холодное отраженіе свѣтло-коричневой дорожки, на которой выступаютъ желтые башмаки мальчика и зеленые у дѣвочки. Художникъ стремился не только къ воспроизведенію красокъ и формъ при посредствѣ свѣта и рѣзкихъ тѣней—какъ это дѣлалось въ прежней живописи; его задача—возсоздать также и прозрачный сіяющій свѣтъ, который льется на формы и краски, впитывается ими и отражается. Прежніе художники приковывали свѣтъ къ поверхности, онъ же вѣрится въ то, что свѣтъ все проникаетъ; онъ видитъ въ свѣтѣ источникъ всей жизни, всего разнообразія явленій, а также слѣдовательно и красокъ.

Это замѣчательная картина. Гармонія воздуха и свѣта съ тѣмъ, что они вызываютъ къ жизни—великая задача современной живописи, и здѣсь она не только поставлена, но и мастерски разрѣшена. А между тѣмъ картина помѣчена 1805 годомъ. Работа трехъ послѣдующихъ поколѣній едва-ли подвинула искусство далѣе того, что уже достигнуто въ этой картинѣ.

Повинуется-ли исторія законамъ логики? Можетъ-ли надѣяться историкъ, что ему удастся прослѣдить съ помощью филологическихъ изысканій разви-



Буалли. Театръ марионетокъ.

тіе художественнаго творчества, художественной мысли и художественной фантазіи на ихъ странно запутанныхъ путяхъ? Можетъ-ли нѣчто столь неосознаемое, какъ духъ времени, объяснить индивидуальность художника? Духъ времени создаетъ дюжинныхъ людей, воплощающихъ то, что приносится имъ широкимъ теченіемъ. Истинно великія природы, хотя и захвачены общимъ теченіемъ, но къ нимъ какъ-бы притекаютъ изъ неизвѣстныхъ источниковъ новыя силы. Онѣ поднимаются надъ окружающимъ и становятся чѣмъ то совершенно новымъ; онѣ воплощаютъ духъ времени и всетаки различны отъ всего, что жило до нихъ и живетъ рядомъ съ ними. Потомъ уже изслѣдователи пытаются раскрыть источникъ непонятной силы путемъ археологическихъ изысканій и думаютъ, что узнали почему то или иное произошло именно такъ, какъ оно было въ дѣйствительности. Но въ концѣ концовъ вопросъ остается неразрѣшеннымъ и начинается широкая область непредвидѣннаго; въ ней же царитъ та сила, которую Фридрихъ Великій называлъ могущественной вершительницей битвъ. Эта сила — случай — *Sa Majesté le hasard*. Нельзя безъ волненія читать на первыхъ страницахъ „*Wahrheit und Dichtung*“ Гёте слѣдующее мѣсто: „по неловкости акушерки я родился на свѣтъ почти мертвымъ, и только долгими усиліями былъ возвращенъ къ жизни“. А что если-бы онъ умеръ при рожденіи? Какъ бы совершенно иначе пошло развитіе нѣмецкой литературы. Или что было-бы съ нѣмецкимъ искусствомъ, если-бы не было на свѣтъ Азма Якоба Карстенса, а вмѣсто него главенство принадлежало бы Филиппу Отто Рунге? Карстенсъ былъ человѣкомъ своей эпохи. Онъ воплощалъ духъ времени. А въ произведеніяхъ Рунге никто не подозрѣвалъ новыхъ сѣмянъ. А въ томъ, что онъ сѣялъ, скрывалось, между тѣмъ, все будущее нѣмецкаго искусства.



Буалли: Туалетъ.

Не въ Римѣ и не въ Мюнхенѣ слѣдуетъ искать начала новой живописи,—и вообще ни въ одномъ изъ городовъ, въ которыхъ искусство опиралось на академическія традиции и на изученіе картинныхъ галлерей. Академіи и картинныя галлерей воспитывали специалистовъ, которые пользовались старымъ искусствомъ для удовлетворенія общаго спроса на художественныя произведенія. Самобытные таланты, создававшіе въ искусствѣ нѣчто новое, выросли вдали отъ центровъ. Ихъ произведенія еще скрыты отъ общаго вниманія, но будущія поколѣнія вновь откроютъ ихъ и на нихъ будутъ изучать исторію развитія искусства самаго начала XIX вѣка.

Филиппъ Отто Рунге родился 23-го іюня 1777 года въ Вольгастѣ, и пройдя курсъ ученія въ дрезденской и копенгагенской ака-

деміяхъ, работалъ въ Гамбургѣ. Въ руководствахъ по исторіи искусства имя его не упоминается потому, что онъ не примыкалъ ни къ одной изъ господствующихъ школъ. Но даже если-бы на него обратили вниманіе, то его историческое значеніе трудно было-бы выяснитъ: лучшія его вещи попали въ частныя руки, и судить о немъ приходится главнымъ образомъ по одному произведенію—по циклу, „*Tageszeiten*“ „*Времена дня*“. Изданныя въ видѣ гравюръ они вызвали оживленные толки и оказали большое вліяніе на развитіе декоративнаго стиля. Но все-таки они не давали представленія о всей силѣ таланта Рунге и о новизнѣ его цѣлей.

Филиппъ Отто Рунге первый нѣмецкій художникъ XIX вѣка, нарушившій традиціи академичности и эклектизма. Съ полнымъ пониманіемъ необходимости этого шага, онъ настаивалъ на непосредственномъ изученіи природы. Его творчество не укладывалось ни въ какую замкнутую область. Въ немъ воскресъ художникъ эпохи Возрожденія, но вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ глубоко связанъ съ современностью, въ немъ есть самобытность и величіе, онъ приступалъ ко всякимъ задачамъ, какъ самымъ высокимъ, такъ и скромнымъ. Наброски для стѣнной живописи смѣнялись узорами для диванныхъ подушекъ, жанровыя картины—портретами, изображенія святыхъ—иллюстраціями. И во всемъ онъ давалъ нѣчто новое. Гордая односторонность Корнеліуса и Карстенса, для которыхъ историческая живопись была единственно достойной художника, была-бы невысказана для его всеобъемлющаго генія. Все, что художникъ видитъ, онъ долженъ уметь воспроизводить въ краскахъ. Гамбургъ—цвѣточный садъ сѣверной Германіи, и въ любви къ садамъ и цвѣтамъ, а не въ изученіи музеевъ и художественныхъ галлерей источникъ творчества Рунге. Однимъ изъ его любимыхъ занятій было вырѣзываніе силуэтовъ. Съ ножницами и кускомъ бѣлой бумаги въ рукахъ онъ вырѣзывалъ растенія и цвѣты съ безпримѣрной во всемъ западно-европейскомъ искусствѣ свѣжестью, нѣжностью и тонкимъ пониманіемъ природы. Обыкно-

венно на произведеніяхъ рукъ человѣческихъ лежитъ отпечатокъ времени и мѣста ихъ происхожденія. Относительно Рунге всякое такое опредѣленіе становится невозможнымъ. Самыя трудныя задачи у него разрѣшены шутя; нѣсколько колосьевъ, букетъ фиалокъ, цвѣтокъ мака, вѣтка гвоздики — даютъ художнику достаточный матеріалъ для созданія шедевровъ полныхъ поэзіи и граціи. Незнающій ихъ творца можетъ ихъ приписать рукѣ японца, или декоративнымъ рисовальщикамъ школы англійскихъ префаэлитовъ — Вальтеру Крану или Вильяму Моррису.

И въ четырехъ композиціяхъ которыя Рунге называетъ „временами дня“ или „возрастами жизни“, дѣти и растенія главныя составныя части своеобразнаго замысла. Рунге создалъ декоративный стиль, творцомъ котораго



Буалли. Продавецъ газетъ.

обыкновенно признаютъ Евгенія Нейрейтера. Главную роль у него играютъ всегда формы растеній; изученіе природы получило совершенно новый характеръ, вполне чуждый классицизма. Развитие формъ у растеній очень тонко намѣчено, совершенно въ духѣ японскаго искусства. Интересно и философское содержаніе цикла; оно во многихъ отношеніяхъ соприкасается съ современнымъ символизмомъ. Но только исполненіе въ краскахъ одной изъ композицій, „День“ (Гамбургская галлерей) даетъ представленіе о намѣреніяхъ художника. Въ незаполненныхъ линіяхъ контура многое остается непонятнымъ; на картинѣ все пріобрѣтаетъ жизнь и значеніе, воплощается въ краскахъ, свѣтѣ, воздухѣ и пространствѣ. Рунге задумывалъ свой циклъ не въ видѣ сухихъ гравюръ; ему хотѣлось создать рядъ монументальныхъ фресокъ. Философскія мысли мало занимали его, а между тѣмъ только о нихъ и говорятъ его комментаторы; онъ хотѣлъ воплотить блестящія фантастическія видѣнія свѣта. Его „обученіе соловьевъ“ — предвозвѣщеніе Бѣклина: настоящее живое тѣло съ зелеными отвѣтами листьевъ, ландшафтъ проникнутый современнымъ настроеніемъ и сочныя зеленыя вѣтви, смѣло поднимающіяся въ глубокую синеву неба.

И въ портретахъ его столько же интересовало изученіе воздуха, какъ и характеръ лица. Портретовъ у него не много — онъ писалъ только людей близкихъ ему по духу или близкихъ его сердцу — но они принадлежатъ къ самымъ оригинальнымъ произведеніямъ того времени, не только въ Германіи, но и во всей Европѣ. Они совершенно своеобразны, написаны очень стильно и вмѣстѣ съ тѣмъ въ нихъ есть исключительная для того времени интимность. Какъ старо-германскій художникъ, но безъ всякаго подражанія кому-либо, Рунге пытался изображать людей въ ихъ будничной обстановкѣ, дать картину всей ихъ домашней жизни. И при этомъ онъ съ удивительной твердостью избѣгалъ жанровыхъ прикрасъ. Въ его картинахъ есть поэзія привычныхъ подробностей

жизни, онѣ дѣйствуютъ какъ воспоминаніе о чемъ-то близкомъ и родномъ, прочувствованномъ и пережитомъ, а не намѣренно составленномъ и нарисованномъ. Семейная группа, написанная въ 1800 году въ Копенгагенѣ, первая изъ портретныхъ группъ. Семья сидитъ въ саду у веранды, около чайнаго стола, въ тѣни высокихъ деревьевъ, Рунге, въ дорожномъ плащѣ, возвращаясь на каникулы изъ академіи, спѣшитъ на встрѣчу отцу и радостно обнимаетъ его. На второй картинѣ 1805 года онъ стоитъ въ саду, разговаривая со своимъ братомъ; около него его молодая жена; сумерки яснаго лѣтняго дня озаряютъ картину. Портреты его родителей относятся къ 1806 году. Они входятъ въ садъ, возвращаясь съ прогулки. Двое мальчиковъ, ихъ внуки, бѣгутъ впереди нихъ, одинъ хочетъ сорвать лилію, другой, старшій, смотритъ на бабушку, какъ бы спрашивая у нея позволенія. Холодный, сѣрый, дневной, свѣтъ освѣщаетъ картину. Рунге не признавалъ традиціонной коричневой градациі тѣней. Его цѣлью было передавать видѣнное вѣрно и добросовѣстно, отражать природу, какъ она отразилась бы въ зеркалѣ. Онъ считаетъ свою работу неудачной, если, „подъ вліяніемъ различнаго освѣщенія, иногда болѣе свѣтлаго, иногда болѣе тусклаго, ему не удастся сохранить то настроеніе атмосферы, которое онъ намѣревался передать“. Колоритъ долженъ вполне совпадать со временемъ и мѣстомъ представленнымъ на картинѣ—этотъ принципъ *plein air* онъ проводилъ, какъ въ своихъ картинахъ, такъ и въ теоретическихъ сочиненіяхъ.

Филиппъ Рунге былъ не только живописцемъ, но и писателемъ, симпатичнымъ человѣкомъ и выдающимся умомъ; лучшіе люди того времени искали общенія съ нимъ. Онъ былъ въ дружбѣ съ Тикомъ, и Гёте обмѣнивался съ нимъ письмами. Композиторы писали музыку къ его стихамъ. Среди сказокъ Гримма ему принадлежитъ поэтической разсказъ о миндальномъ деревѣ, изящно иллюстрированный Швинтомъ. Его „Теорія красокъ“ имѣла вліяніе на Гёте. Въ посмертныхъ сочиненіяхъ, изданныхъ его братомъ въ 1842 году, есть мѣста, показывающія какъ далеко онъ опередилъ свое время. Разнообразныя задачи, которыя занимали художниковъ послѣдующихъ поколѣній, уже составляли предметъ его изслѣдованій. Въ то время старые мастера были еще вождями и путеводными звѣздами классическаго или романтическаго эклектизма въ живописи; онъ же возсталъ противъ ученія говорившаго, что живыя произведенія искусства могутъ быть созданы копированіемъ древнихъ мастеровъ. Онъ ясными словами указываетъ на содержаніе искусства въ будущемъ. Великія идеи и красота формъ, говоритъ онъ, исчерпаны прежней живописью, но изученіемъ свѣта и красокъ еще не занимались серьезно въ старыхъ школахъ. Вотъ что должно стать поэтому исходнымъ пунктомъ для новыхъ художниковъ. Переворотъ долженъ прежде всего совершиться въ ландшафтной живописи. Такъ какъ XIX вѣкъ не можетъ больше создать никакихъ новыхъ сюжетовъ, то ландшафтъ составитъ главное содержаніе новаго искусства.

По художественнымъ произведеніямъ различныхъ эпохъ мы яснѣе всего видимъ, до чего человѣчество постоянно мѣняется; мы видимъ, что минувшее никогда не повторяется. Откуда же взялась пагубная мысль о возможности воскресить старое искусство? Мы пришли къ концу всѣхъ религій, отвлеченности кончились, все стало болѣе воздушнымъ и легкимъ чѣмъ прежде. Въ искусствѣ начинается тяготѣніе къ пейзажу, исканіе чего-нибудь опредѣленнаго среди неопредѣленности. А между тѣмъ наши художники все возвращаются къ исторіи и запутываются въ ней. Развѣ въ новомъ искусствѣ, т. е. въ пейзажѣ, нельзя тоже достигнуть вершинъ? Быть можетъ онѣ даже будутъ прекраснѣе прежнихъ. Говорятъ, что нужно учиться въ Италіи. Но, быть можетъ, великія произведенія, которыя тамъ собраны отвлекаютъ новыя поколѣнія отъ ихъ собственныхъ



Роландсонъ: Сора въ гостинницѣ.

мыслей и подавляютъ то, что стоитъ живымъ въ ихъ воображеніи. *Гораздо лучше питать искусство, чѣмъ питаться имъ... Мы должны стать снова дѣтьми, если хотимъ достигнуть лучшаго*“.

Здѣсь все сказано совершенно ясно. Рунге хочетъ создать новое искусство не повтореніемъ того, что уже раньше было, а путемъ самостоятельнаго изученія природы, оно же должно состоять не въ механическомъ сочетаніи элементовъ, данныхъ природой, а въ отраженіи самобытныхъ сильныхъ переживаній. Этимъ провозглашеніемъ новыхъ цѣлей Рунге похоронилъ и пустое академическое искусство, не знающее самостоятельныхъ ощущеній и назарейство, которое обращено назадъ и отказывается отъ самобытнаго пониманія природы, а также и слѣдующую эпоху, искавшую интересныхъ сюжетовъ въ исторической, жанровой и ландшафтной живописи.

„Скажемъ нѣсколько словъ о художественныхъ воззрѣніяхъ и намѣреніяхъ этого человѣка. Онъ появился на нашемъ горизонтѣ какъ метеоръ, и также скоро исчезъ—надѣмся не безъ вліянія на будущее. Онъ ясно понялъ по развитію своего собственнаго таланта, что со времени разцвѣта греческаго искусства совершенство, правильность и строгость формъ, а также жизнь и красота очертаній были исчерпаны флорентинцами и Рафаэлемъ. *Напротивъ того, краски, свѣтъ и движеніе жизни* многіе глубоко чувствовали и схватывали, нѣкоторые живо воспринимали, а Корреджіо и еще другіе, ясно видѣли, понимали, но до сихъ поръ никто не позналъ ихъ въ словахъ и законахъ, никто не выразилъ въ дѣйствіи и въ рѣчи“.

Михаилъ Спектеръ написалъ эти слова въ „Niederelbischer Merkur“ въ 1815 году, т. е. пять лѣтъ спустя послѣ смерти Рунге. Онъ умеръ 2-го декабря 1810 года въ Гамбургѣ, 33-хъ отъ лѣтъ роду, отъ чахотки. Имя его было забыто, потому что онъ не принадлежалъ ни къ одному изъ признанныхъ кри-

тикой направлеиъ въ искусствѣ. Альфредъ Лихтваркъ первый воскресилъ его память и воздвигъ ему памятникъ. Когда достали упомянутый выше дѣтскій портретъ изъ кладовой гамбургской галлерей и выставили его, всѣмъ стало ясно, какой великій геній преждевременно погибъ въ Рунге. Теперь онъ уже болѣе не будетъ забытъ исторіей искусства. „Свѣтъ, краски и движеніе жизни“— вотъ великая задача, великая тайна и великая побѣда новаго искусства, цѣль всѣхъ творческихъ умовъ нашего вѣка въ искусствѣ. Три поколѣнія академикомъ усиленно старались примкнуть сначала къ рисовальщикамъ, потомъ къ колористамъ всѣхъ прошлыхъ временъ, думая такимъ образомъ создать новое искусство. Въ блестящихъ и безумныхъ попыткахъ заимствовать у древнихъ сначала ихъ формы, потомъ ихъ краски, истощились силы самыхъ блестящихъ талантовъ, и они погибали ничего не создавъ. А когда этотъ циклъ завершился, а искусство все-таки не подвинулось впередъ, тогда только возникла новая живопись; возникла же она только благодаря тому, что систематически пошла по пути, указанному Рунге. Своими картинами и теоретическими произведеніями онъ предначерталъ развитіе новой живописи. Различныя этапы, черезъ которые она прошла, привели въ 1865 году къ первымъ произведеніямъ Манэ. Въ нихъ достигнута была цѣль, пророчески указанная въ дѣтской группѣ 1805 года. Описаніе всѣхъ этаповъ долгаго пути составить содержаніе настоящаго тома.





Д. Личъ: Уличныя дѣти.

XVII.

Рисовальщики.

Искусство XIX вѣка началось съ подражанія мастерамъ минувшихъ вѣковъ— это его отличительная черта отъ всѣхъ прежнихъ великихъ эпохъ. Всѣ памятники исторіи искусства, начиная отъ алтарной картины Стефана Лохнера и до произведеній пріемниковъ Ватто, тѣсно связаны со своимъ временемъ и народомъ. Кто изучаетъ Дюрера, знакомится по неволѣ и съ его домашней жизнью, семьею, съ Нюрнбергомъ XVI вѣка, его тѣсными улицами и узкими фасадами домовъ. Карандашъ одного этого художника полнѣе и вѣрнѣе передаетъ характеръ эпохи, чѣмъ самый добросовѣстный историкъ. Дюреръ и его современники въ Италіи стояли такъ близко къ дѣйствительности, что даже въ своихъ религіозныхъ картинахъ пренебрегали исторической правдоподобностью. Библейскія и евангельскія чудеса они передавали такъ, какъ будто это были обыденныя событія XV вѣка. Съ какой осязательной реальностью выступаетъ въ произведеніяхъ Остада, Броузера и Стина вся эпоха, изъ которой эти великіе художники черпали силы и жизнь, и съ которой они связаны духомъ, чувствами, нравами и костюмами. Всякій, чье имя чтится потомствомъ, выращенъ своимъ временемъ, и какъ дерево всѣми своими корнями вросъ въ родную почву. Вѣтви его шумѣли въ воздухъ родной страны, солнце, освѣщавшее его цвѣты, и на которомъ зрѣли его плоды, было солнцемъ Италіи и Германіи, Испаніи или Голландіи той или другой эпохи; никогда оно не было слабымъ отраженіемъ созвѣздія, свѣтившаго когда то на другихъ горизонтахъ.

Только въ началѣ XIX вѣка живопись утратила связь съ дѣйствительной жизнью и съ родной почвой. Будущія поколѣнія не могутъ составить себѣ предста-



Д. Личъ: Уличныя дѣти.

вления о жизни XIX вѣка по картинамъ этой эпохи, не найдутъ въ нихъ даже приблизительно такихъ же документовъ для изученія нашего времени, какъ въ произведеніяхъ Дюрера, Беллини, Рубенса или Рембрандта для исторіи XVI и XVII вѣковъ. Старые мастера были всецѣло дѣтьми своего времени. Они жили его идеалами и стремленіями, и сами въ свою очередь обогащали свое время своими собственными идеалами и стремленіями. Если же войти въ картинную галерею, содержащую произведенія XIX вѣка, и искать въ ней картинъ, написанныхъ до 1850 года, то кажется, что онѣ относятся къ прежнимъ вѣкамъ. Въ нихъ нѣтъ связи съ окружающей жизнью, нѣтъ пониманія ея.

Уже Давидъ, первый изъ художниковъ новаго типа, не оставилъ за исключеніемъ своего „Марата“, — ни одного произведенія, органически связаннаго

съ эпохой, которую онъ пережилъ съ французской революціей. Чтобы воплотить паевось борьбы за свободу, онъ пользовался образами римскихъ героевъ. Завоеванную народомъ политическую свободу онъ представлялъ въ примѣрахъ изъ римской исторіи. А позднѣе, когда союзныя войска вступили въ Парижъ, онъ изобразилъ исторію Леонида при Фермопилахъ. Только въ портретахъ мастеровъ „высокаго стиля“ признавались права живой дѣйствительности. Лишь нѣсколько малоизвѣстныхъ художниковъ, работавшихъ для торговцевъ картинами, почти украдкой писали незамѣтныя картинки, въ которыхъ передавали окружающую жизнь, домашній бытъ и архитектуру своего времени. Бѣдный Эльзасскій живописецъ Мартинъ Дроллингъ, прозванный въ насмѣшку „кастрюльнымъ мастеромъ“, доказываетъ своими сценами въ кухняхъ, что несмотря на Давида, во французскомъ искусствѣ сохранился еще отчасти духъ Шардена и великихъ голландцевъ. Людямъ, утвари и овощамъ онъ придавалъ сухость линий и церемонность классической школы. Но гораздо лучше и нѣжнѣе нѣсколько его портретовъ, въ особенности портретъ актера Батиста. На выставкѣ 1889 года онъ казался по твердости, мѣткости и характерности какъ бы картиной Гольбейна, написанной въ 1802 году. Другой второстепенный художникъ, Гране (Granet), изображалъ живописныя развалины, узкія залы и церковные своды; онъ внимательно изучалъ эффекты свѣта, падающаго во внутрь зданій; Давидъ упрекалъ его за то, что „въ его рисункахъ чувствуется вкусъ краски“. Леопольдъ Буалли (Boilly) вѣрный лѣтописецъ и нѣсколько буржуазный бытописатель жизни Парижа, тогда еще небольшого города, писалъ картины: прибытіе почты, уличная жизнь, рынки. Во время революціи онъ написалъ „Торжество Марата“: послѣ горячей рѣчи, толпа выноситъ на плечахъ народнаго трибуна изъ зданія суда. Въ 1807 году, когда выставленная Давидомъ „Коронація Наполеона“ волновала весь Парижъ, Буалли пришла мысль изобразить залъ выставки съ картиной, окруженной толпящимися зрителями. Специальность Буалли—маленькія портретныя группы добропорядочныхъ буржуа, одѣтыхъ по праздничному. Буалли отлично зналъ костюмы своего времени, изучилъ платья и прически актрисъ, и, не заботясь о правилахъ эстетики, воспроизводилъ дѣйствительность съ возможной точностью и



Дю-Морье. Урокъ танцевъ.

полнотой. Онъ поэтому имѣетъ историческое значеніе, несмотря на отсутствіе чисто художественныхъ качествъ въ его произведеніяхъ. Исполненіе картинъ робкое и мелкое; его прилизанная, аккуратная манера напоминаетъ живопись на форфорѣ или эмали, но въ ней нѣтъ и слѣда блестящей и остроумной легкости, съ которой XVIII вѣкъ трактовалъ подобные сюжеты. У его женщинъ кукольные головки, шелкъ ихъ платьевъ походитъ на сталь. Онъ примыкаетъ не къ голландцамъ времени разцвѣта, Терборгу и Метсю, а къ современникамъ ванъ деръ Верфа. У него какъ и у Дроллинга и Гране—слышатся еще отголоски старой, великой голландской школы, они скорѣе эпигоны Шардена, чѣмъ начинатели новыхъ путей; а изъ болѣе молодыхъ никто не рѣшался сдѣлать новыя сѣмена на полѣ, опустошенномъ классиками. Правда Жерико вдохновился въ своей „Гибели Медузы“ не эпизодомъ изъ Ливіа или Плутарха, а современнымъ событіемъ, вычитаннымъ изъ газетъ; онъ отважился изобразить обыкновенное кораблекрушеніе, вмѣсто потопа или морской битвы, представить неизвѣстныхъ людей, вмѣсто римскихъ героевъ. Но его картина стоитъ совершенно обособленной среди произведеній романтиковъ; да и ей на столько приданъ классическій отпечатокъ, что нельзя еѣ причислить къ изображеніямъ дѣйствительной жизни.

Въ своемъ увлеченіи движеніемъ и красками романтизмъ противопоставилъ неподвижному, холодному нео-греческому и нео-римскому идеалу—страстность и живописность среднихъ вѣковъ; но онъ сходилъ съ классицизмомъ въ презрѣннѣйшій къ современности. Даже политическое движеніе въ концѣ реставраціи, также какъ и іюльская революція—оказали мало вліянія на лучшихъ художниковъ. Они привыкли искать сюжетовъ для живописи въ религіозныхъ мифахъ, въ разказахъ поэтовъ и въ событіяхъ историческаго прошлаго, и потому не замѣчали происходящей вокругъ нихъ великой соціальной драмы. Пламенный Делакроа, правда, написалъ „сцену на баррикадахъ“, но его вдохновила не дѣйствительность, а ода Августа Барбье; къ тому же онъ придавалъ изображенной сценѣ аллегорическій и романтическій отпечатокъ, помѣстивъ въ центрѣ ея фигуру Свободы. Въ немъ самомъ бушевали такія пламенные страсти, что вся окружающая борьба казалась въ сравненіи съ ними мелкой и чисто матеріальной. Поэтому онъ ни прямымъ, ни косвеннымъ образомъ ничего не черпалъ изъ окружающаго. Онъ изображалъ душу, а не жизнь своей эпохи. Его привлекали германскіе поэты и средніе вѣка. Онъ освободилъ искусство отъ греческихъ сюжетовъ, отъ итальянскихъ формъ, но зато сталъ заимствовать идеи у англичанъ и нѣмцевъ, а краски у фламандцевъ. Относительно французскаго общества XIX вѣка онъ хранитъ глубокое молчаніе.

Эта отрѣшенность отъ дѣйствительности еще болѣе сказывается у Энгра. „Месса Пія VII въ Сикстинской капеллѣ“—единственная картина Энгра изъ современной жизни; и то критика сильно порицала его за отступленіе отъ высокаго стиля. Энгръ писалъ историческія картины и лишь иногда портреты. Въ своихъ ледяныхъ произведеніяхъ онъ превратилъ въ холодные кристаллы живое прошлое; въ срединѣ XIX вѣка онъ былъ чудеснымъ, но бесплоднымъ сфинксомъ. Въ его творчествѣ не чувствуются страсти, надежды, интересовъ живыхъ людей. Его вѣкъ мучился, страдалъ и боролся, создавалъ новыя идеи—онъ ничего этого какъ-бы не замѣчалъ, и во всякомъ случаѣ не отражалъ.

Деларошъ нѣсколько ближе подходитъ къ современности; отъ античнаго міра и среднихъ вѣковъ онъ перешелъ къ XVII вѣку. Созданный имъ историческій жанръ господствовалъ вмѣстѣ съ пережитками классицизма во французскомъ искусствѣ еще при Наполеонѣ III. И тогда еще художники не рѣшались изображать нравы и типы своего времени со свѣжестью и безпощадной



Дю-Морье: На морскомъ берегу.

наблюдательностью Бальзака. Жизнь столицы, контрасты роскоши и нищеты, становились содержанием драмы и романа, но еще не проникали въ живопись.

Такая-же отчужденность отъ дѣйствительности господствовала и въ бельгійскомъ искусствѣ. Паденіе живописи въ эпоху классицизма—отъ 1800 до 1830 года сдѣлало неограниченными диктаторами въ фигурной живописи Франсуа, Пеллинга, ванъ Ганзелера, Одвере, Дювивье и т. д., съ ихъ разрисованными греческими статуями, а изъ послѣдующаго поколѣнія историческихъ живописцевъ—одинъ только Ваперсъ вдохновился современностью въ своемъ „Эпизодѣ“. Въ Бельгii хотѣли возродить Рубенса. Декенъ, Ваперсъ, де-Кейзеръ, Бьевъ, Галле зажигали свои свѣтильники солнцемъ его гения; за это ихъ чествовали какъ священное воинство, которое приведетъ бельгійское искусство къ славнымъ побѣдамъ. Но ихъ первоначально національное направленіе не вело ихъ къ жизни, а уводило отъ нея. Только для того, чтобы имѣть случай изобразить латы и шлемы они стали прославлять самыхъ неизвѣстныхъ національныхъ героевъ, т. е. поступали совершенно такъ же, какъ классики съ греками и римлянами. Нѣмецкая живопись еще безцѣльнѣ блуждала въ прошломъ, заимствуя сюжеты даже не изъ своей исторіи, а больше изъ французской, англійской и фламандской. Начиная съ Карстенса и вплоть до Макарта лучшие художники отворачивались отъ дѣйствительности, закрывали ставни, чтобы не видѣть уличной жизни со всей ея грязью и блескомъ, ея радостями и страданіями, низостью и благородствомъ. И эта отрѣшенность отъ жизни вполне понятна съ исторической точки зрѣнія.

Для Франціи, какъ и для другихъ странъ, конецъ ancien régime'a, бури революціи и перемѣна всей жизни—чувствъ, привычекъ, взглядовъ, костюма и условій общественной жизни были слишкомъ крутымъ переворотомъ; естественно, что художники совершенно растерялись. Еще живы были художники времени Людовика XVI, граціозные представители мелкаго стиля, бывшіе великими мастерами той жизнерадостной эпохи, когда монархія, не переставая улыбаться, боролась въ смертельномъ бою; они внезапно сдѣлались свидѣтелями переворота, подобнаго которому міръ никогда не видалъ. Дикая толпа врывалась въ сады, дворцы, салоны, съ копьями въ рукахъ, съ красными колпаками на головахъ. Грубая рѣчь раздавалась во всѣхъ стѣнахъ, ораторы проповѣдывали, какъ древне-римскіе народные трибуны, свободу и братство. Все, что было вчера, сразу забылось, густой пороховою дымъ отдѣлилъ прошлое отъ настоящаго. Но и настоящее еще не приобрѣло твердыхъ очертаній, а колебалось между формами древней и новой культуры. Бури революціи положили конецъ уютности частной жизни. Поэтому для искусства готовые и ясно осязаемые образы и формы уже похороненнаго міра казались безконечно значительнѣ нарождающихся новыхъ; съ прошлымъ художники чувствовали духовное родство. Живописцы стали классиками; новый вѣкъ еще находился въ періодѣ броженія и живопись не *рѣшилась* подступить къ нему.

Романтики же презирали настоящее, потому что бродившее молодое вино оказалось не пламеннымъ напиткомъ, а слабымъ лимонадомъ. Художникъ долженъ переживать прекрасное, создавать истинно художественныя произведенія. Чѣмъ жизнь народа богаче, блестящѣе и красивѣе, тѣмъ больше пищи можетъ извлечь изъ нея искусство. Романтики же при своемъ вступленіи въ жизнь нашли все,—кромя дѣйствительности, достойной отраженія въ искусствѣ. Во Франціи, какъ и въ Германіи, вся жизнь представлялась имъ обнаженной и ничтожной, костюмы карикатурными и нехудожественными, условія жизни мелкими и жалкими: изображеніе ихъ въ поэзіи или живописи казалось невыносимымъ. Это было время страстнаго исканія какого нибудь кумира и

только въ прошломъ надѣялись его найти. Вялой, бездѣятельной современности противопоставляли сильныя страсти среднихъ вѣковъ.

Къ этому еще присоединилось неотразимое вліяніе старыхъ мастеровъ. Послѣ Давида и Карстенса, убившихъ традиціи колорита, нужно было прежде всего возродить художественные принципы древнихъ мастеровъ, такъ же какъ ихъ техническіе приемы въ живописи. Для этого казалось необходимымъ и возвращеніе къ древнимъ сюжетамъ; нужны были пышныя одежды венеціанцевъ для того, чтобы испробовать на нихъ новые приемы кисти. Живописцы еще не находили себя, колеблясь между различными вліяніями древнихъ мастеровъ, но во всякомъ случаѣ не считали возможнымъ



Ж. дю-Морь.

создавать истинно-художественныхъ произведеній изъ того, что открывалъ ихъ взору начинающійся вѣкъ. Искусство еще нуждалось въ венеціанской или фламандской кормилицѣ прежде чѣмъ стать твердо на ноги.

Эстетику того времени поддерживали своими теоріями подражательность въ живописи. Романтиковъ привело къ обоготворенію, прошлаго и къ исторической живописи отвращеніе отъ безцвѣтной сѣрой дѣйствительности; слѣдующее поколѣніе продолжало тоже жить въ прошломъ, слѣдуя ученіямъ эстетиковъ о преимуществахъ исторической живописи. Изображеніе своего времени считалось преступнымъ; только далекое прошлое признавалось достойнымъ предметомъ живописи. Учрежденъ былъ Prix de Rome для поощренія исторической живописи. Картины Кабанеля и Бугро проникнуты еще духомъ Давида, который утверждалъ въ письмѣ къ Гро, что битвы имперіи могутъ быть предметомъ лишь случайныхъ картинъ, а не серьезныхъ художественныхъ произведеній историческаго жанра. Въ искусствѣ все еще продолжали думать, что каковъ бы ни былъ сюжетъ, каковы бы ни были изображаемыя лица—если они принадлежать современности, то картина превращается въ чисто жанровую. Въ то время, какъ вокругъ нихъ плакали или смѣялись, живописцы напрягали все свое умѣніе, чтобы не казаться людьми своего времени. Никто не обращалъ вниманія на изысканность и грацію, испорченность и развращенность тогдашней столичной жизни. Никто не касался въ живописи великихъ общественныхъ задачъ, выдвинутыхъ начинающимся вѣкомъ. Для того, чтобы узнать—какъ жили и вели себя люди того времени, какія у нихъ были надежды и заботы, какъ складывалась жизнь вѣка, нужно обратиться къ рисовальщикамъ, къ иллюстраціямъ въ журналахъ. Въ XIX вѣкѣ происходило то же, что въ средніе вѣка. Въ то время живопись связана была съ церковью, а медленно просыпающееся чутье природы и радость жизни сказались прежде всего въ миниатюрахъ и въ гравюрахъ на деревѣ и на мѣди. Точно также въ XIX вѣкѣ первыя попытки включить въ область искусства современную жизнь и ея содержаніе сдѣланы были не живописцами, а рисовальщиками; они отражали какъ въ зеркалѣ окру-



Дю-Морье: Вечеръ.

жающую жизнь и стали писать сокращенную летопись своего века. В качестве карикатуристов они изучали подробности живой действительности, и в то время, как повсюду еще господствовали академическія правила, они съ легкостью находили средства для непосредственной передачи видѣннаго. Имъ приходилось изображать предметы, на которые при господствующих тогда эстетическихъ воззрѣніяхъ художники не обращали вниманія. Благодаря

этому они открывали красоту въ жизненныхъ явленіяхъ, которыя при другихъ обстоятельствахъ оттолкнули бы ихъ отъ себя.

Особенно благоприятной почвой для карикатуры былъ Лондонъ, столица свободнаго, могущественнаго народа, городъ съ миллионнымъ населеніемъ; въ его извилистыхъ старыхъ улицахъ и уголкахъ можно было чаще, чѣмъ гдѣ либо, встрѣтить старыхъ чудаковъ всякаго рода и шарлатановъ пережившихъ свое время. Англія поэтому занимаетъ въ области карикатуры первое мѣсто.

По прямой линіи отъ Гогарта ведетъ свое начало группа политическихъ карикатуристовъ; желчный озлобленный темпераментъ Джона Булля проявляется въ нихъ болѣе облагороженнымъ. Художники вродѣ Гильрея играли видную роль въ политической жизни своего времени. Это были смѣлые либералы. Они боролись за свободу съ рѣзкой ироніей и священнымъ гнѣвомъ и были въ то же время первоклассными рисовальщиками; въ ихъ стилѣ грубость соединялась съ большой силой. Но интересъ политической карикатуры имѣетъ всегда переходящій характеръ. Борьба Питта противъ Фокса, Шельборна противъ Бѣрка, скупость и глупость Георга II, Ирландская унія, супружескія невзгоды принца Уэльскаго, англо-французская война—все это не представляетъ теперь никакого интереса. *Роландсонъ* (Rowlandson), не занимавшійся исключительно политикой, интересенъ и понятенъ даже черезъ сто лѣтъ людямъ нашего времени.

Подобно Гогарту, онъ не обладалъ природнымъ юморомъ. Горечь и мрачный пессимизмъ чувствуется во всемъ, чего касалась его рука. Въ немъ много грубости, стихійной силы и цинизма. Онъ смѣется безъ всякой сдержанности, издѣвается. Изъ широко раскрытыхъ устъ его пѣвицы слышатся раздражающіе звуки, крупныя слезы текутъ изъ глазъ его вантментальныхъ старыхъ дамъ, когда онѣ слушаютъ декламацию трагической актрисы. Комическихъ эффектовъ онъ достигаетъ самыми простыми средствами. Обыкновенно онъ удовлетворяется простыми контрастами: толщина и худоба, высокой и малый ростъ, молодая женщина рядомъ со старикомъ, молодой человекъ въ обществѣ со старухой, пугливая лошадь и безпомощный неумѣлый сѣдокъ. Или же онъ представлялъ контрастъ между физическими и нравственными чертами людей съ ихъ возрастомъ, профессіей и манерами: музыканты на его рисункахъ глухи, учителя танцевъ—кривоногіе, лакеи наряжены въ костюмы лордовъ и увѣшаны орденами; уродливыя старыя дѣвы кокетничаютъ, священники напиваются и серьезные государственные люди канканируютъ. Но зато лакеевъ колотятъ, кокетки на-

талкиваются на отказъ, дипломаты теряютъ орденъ при неловкомъ паденіи; они наказаны за то, что выступили изъ своей сферы. Это „скользкіе пути“ и „заслуженныя наказанія“ въ духѣ Гогарта. Но Роландсонъ былъ совершенно инымъ когда изображалъ бытъ своего времени.

Онъ родился въ іюлѣ 1756 года, въ узкой улицѣ стараго Лондона и зналъ жизнь народа съ дѣтства. Въ молодости онъ побывалъ въ Парижѣ, въ Германіи, въ Голландіи. Во всѣхъ клубахъ, гдѣ велась крупная



Дю-Морье: Прогулка.

игра, онъ былъ постояннымъ гостемъ. Жизнь интересовала его и въ дѣйствительности, и въ искусствѣ. Онъ любилъ изображать сцены уличной жизни Парижа и Лондона, въ особенности сады лондонскаго Vauxhall'a, гдѣ собиралось свѣтское общество; есть нѣчто напоминающее Менцеля въ правдивости и яркости этихъ сценъ, во всѣхъ этихъ лордахъ, знатныхъ дамахъ, уличныхъ пѣвцахъ и щеголяхъ, гуляющихъ густой толпой по аллеямъ сада. Роландсонъ рисовалъ солдатъ, рабочихъ, домашній бытъ, таверны, городъ и деревню, театръ и закулисные нравы, маскарады и сцены въ парламентѣ. Онъ умеръ семидесяти лѣтъ, 22 апрѣля 1827 г.; въ некрологахъ справедливо утверждали, что за время отъ 1774 до 1809 года онъ нарисовалъ всю Англію. И всѣ его рисунки изъ жизни матросовъ и крестьянъ, мессы и рынки, нищіе, охотники, кузнецы, рабочіе и поденщики — не карикатуры, а рѣзко представленныя, схваченныя на лету сцены живой дѣйствительности. Его крестьяне напоминаютъ фигуры Милля, по силѣ жизни и движеньямъ. Онъ часто подолгу жилъ въ модныхъ курортахъ и наблюдалъ тамъ свѣтскую жизнь. Но главнымъ предметомъ изученія были для него лондонскіе рабочіе кварталы. Англійскіе рабочіе въ изображеніи Роландсона — живыя картины. На ихъ лицахъ печать терпѣнія и упорства. У женщинъ худыя возбужденныя лица. Глубоко впавшіе глаза, носъ заостренъ, на лицѣ красныя пятна. Онъ много страдали, имѣли много дѣтей; всѣ онъ усталыя, подавленные, отцвѣтшія; видно, что онъ много вынесли и могутъ вынести еще больше. Разрушительное вліяніе джина дѣлаетъ лица еще болѣе страшными. Роландсонъ рисуеъ жалкихъ женщинъ, продающихъ себя вечеромъ на Страндѣ, чтобы заплатить за квартиру, страшныя лондонскія улицы, гдѣ блѣдныя дѣти просятъ подаеніе и оборванные бродяги шатаются по виннымъ лавкамъ въ разорванномъ бѣльѣ и отрепьяхъ. Роландсонъ первый увидѣлъ, сколько горя гнѣздится въ столицахъ; его рисунки изъ жизни нищенскаго населенія Лондона своего рода пляска смерти, страшная въ своей жизненной правдѣ. Но страннымъ образомъ этотъ человекъ, выказавшій такую беспощадность наблюденія, достигавшій такой грубости и рѣзкости въ карикатурѣ, нѣжно понималъ привлекательность женщины. Его иллюстраціи нѣмецкаго вальса дышатъ рыцарскимъ изяществомъ временъ Вертера и чисто англійской граціей, напоминающей Гэнсборо. Его молодыя дѣвушки обаятельно граціозны подъ своими круглыми



Ч. Кинь.

соломенными шляпами съ широкими лентами; его аккуратныя хозяйки въ бѣлыхъ передничкахъ и кокетливыхъ чепчикахъ напоминаютъ Шардена. Онъ бывалъ въ Парижъ и тамъ его коснулось вліяніе изысканнаго Ватто. На этотъ путь вступили вслѣдъ за Роландсономъ и другіе художники.

Георгъ Круикшанкъ (George Cruikshank) своими политическими карикатурами имѣетъ такое же значеніе для Англии, какъ Анри Монье для Франціи; рисунки Монье во многихъ отношеніяхъ прямое подражаніе великому англійскому рисовальщику. Но Круикшанкъ началъ свою дѣятельность въ 1815 году, съ иллюстраціи дѣтскихъ книгъ, и эти простыя изображенія изъ жизни дѣтей и жизни общества сохранили его имя болѣе, чѣмъ политическія карикатуры. Въ нихъ

сатирической оттѣнокъ еще мало замѣтенъ. Дамы Круикшанка, страдающія подъ бременемъ тяжелыхъ шиньоновъ, его серьезныя, скучныя лэди, которыя угощаютъ чаемъ столь же церемонныхъ джентельменовъ, молодыя дѣвушки, галопирующія на породистыхъ лошадяхъ по Гайдъ-Парку въ сопровожденіи блестящей свиты знатныхъ молодыхъ людей—все это не столько карикатуры, какъ свѣжія бытовья картины. Круикшанкъ любилъ костюмы, балныя сцены. Кромѣ того онъ съ пониманіемъ и нѣжнымъ чувствомъ передавалъ лепетъ дѣтскихъ устъ и блескъ дѣтскихъ глазъ, робкую, довѣрчивость, любопытство и привѣтливость дѣтей. Этимъ онъ открывалъ путь, по которому съ такимъ успѣхомъ пошло слѣдующее поколѣніе художниковъ.

Иллюстрація примѣнилась къ измѣнившемуся характеру англійской жизни. Оригинальность англійскихъ карикатуристовъ состояла сначала въ ѣдкости сатиры. Все представлялось въ преувеличенныхъ краскахъ. Художники пользовались всѣмъ, что придаетъ замыслу комическую или грубую рельефность—изображеніемъ большихъ головъ на маленькихъ тѣлахъ, смѣшнымъ сходствомъ людей и звѣрей, эксцентричностью костюма. Вступаясь за трудящихся и страдающихъ, художники бичевали немилосердно эксплуататоровъ и шарлатановъ. Грубая насмѣшка, бьющая черезъ край сила и неприкрытая грубость были чрезвычайно въ ходу. Неистовый аристофановскій смѣхъ обуялъ людей. Когда моды временъ имперіи проникли въ Англию, Гильрей отважился представить извѣстныхъ лондонскихъ красавицъ въ откровенныхъ костюмахъ въ духѣ прекрасно сложенной мадамъ Тальенъ; при этомъ художникъ сохранялъ полное сходство своихъ карикатуръ съ дѣйствительными лицами. Подобныя приемы стали уже



Кингъ: Рисунокъ изъ альбома „Нашъ народъ“.

невозможными съ тѣхъ поръ, какъ Англія остепенилась. Со времени Гильрея произошла полная метаморфоза въ англійской карикатурѣ. Грубость и личные нападкы исчезли. Клоунъ одѣлся во фракъ и бѣлыя перчатки, Джонъ Буллъ сталъ джентельменомъ. Уже Круикшанкъ внесъ въ карикатуру серьезность и благовоспитанность. Послѣдователи же его почти совершенно отказались отъ карикатуры и перешли къ поэтической передачѣ дѣйствительности. Имъ уже чужды грубая сила и горькій смѣхъ Роландсона, угрюмый юморъ и дикость Гогарта. Это—любезные, изящные и нѣжные наблюдатели; рисунки ихъ не сатиры, а красивыя бытовыя картины.

Основанный въ 1841 году юмористическій журналъ „Punch“ наиболѣе художественно и тонко передалъ общественный и политическій бытъ Англіи середины XIX вѣка. Это семейный журналъ, пригодный даже для чтенія молодымъ дѣвушкамъ. Всякая пикантность парижскихъ изданій такого рода совершенно исключена изъ программы Punch'a. Онъ тщательно избѣгаетъ той области, изъ которой Journal Amusant черпаетъ почти все свое содержаніе. Въ каждомъ номерѣ есть одна большая политическая карикатура, все остальное исключительно посвящено семейной жизни. Студенты, ухаживающіе за красивой буфетчицей, хорошенькія модистки съ тяжелыми картонками шляпъ, старички, идущіе за ними слѣдомъ — даже уже такія сцены нѣсколько нарушаютъ салонный тонъ журнала.

Рядомъ съ Круикшанкомъ, Несторомъ карикатуры, однимъ изъ главныхъ рисовальщиковъ Punch'a былъ отъ 1841 до 1864 года *Джонъ Личъ* (John Leech). Въ его рисункахъ уже чувствуется изысканная воздушность англійской живописи нашихъ дней. Они такъ-же противоположны фантастическимъ, энергичнымъ произведеніямъ Роландсона, какъ тонкій насмѣшливый умъ аббата временъ рококо здоровому, грубому остроумію Раблэ. Въ его рисункахъ отражается мягкость его собственнаго темперамента. У другихъ рисовальщиковъ было больше юмора



Кинг: Рисунокъ изъ альбома „Нашъ народъ“.

онъ-же любилъ главнымъ образомъ красоту и чистоту. Онъ рѣдко рисовалъ мужчинъ, а когда рисовалъ, то выбиралъ всегда красавцевъ или породистыхъ аристократовъ. Его молодая женщины не отличаются кокетствомъ и граціей; онъ опрятны, просты и естественны. Старая англійская грубость и рѣзкость превратилась у Джона Лича въ любезность, утонченную мягкость и обаятельность. Въ сравненіи съ упитаннымъ гигантомъ Гогартомъ и Роландсономъ онъ поражаетъ своей нѣжностью и воздушностью. Болѣе всего его занимаетъ спортъ и гребныя гонки, свѣтская жизнь и моды; на общественныхъ гуляньяхъ, на балахъ и въ театрѣ онъ чувствуетъ себя какъ дома. Граціозный бѣби гуляетъ въ Гайдъ Паркѣ со своей изящной бонной, прехорошенькая дѣвочка—подростокъ идетъ подъ руку съ матерью и съ ней восторженно раскланиваются

красивые гимназисты, молодая женщина сидитъ у камина съ романомъ въ рукахъ, она скинула маленькую туфлю и задумчиво глядитъ на догорающій огонь; молодая дѣвушка въ большой соломенной шляпѣ стоитъ на берегу моря, прикрываетъ глаза рукой и вѣтеръ ласково теревитъ ея платье. Даже его „children of the mobility“ не смотря на свои жалкія лохмотья—ангелы по граціи и чистоплотности. Обстановка—комната, улица или ландшафтъ—намѣчена немногими штрихами, но необычайно красиво. Каждый рисунокъ Лича воздушенъ, легко набросанъ. Послѣ него одинъ только Фредерикъ Уокеръ (Walker) достигалъ такой тонкости линий. Простота его рисунка напоминаетъ старо венеціанскія гравюры на деревѣ. Нѣтъ ни одного лишняго штриха, все необходимо, все имѣетъ значеніе.

Жоржъ-дю Морье, (George du Maurier), преемникъ Лича менѣе изысканъ, не такъ эстетиченъ. Онъ не уходитъ исключительно въ область поэзіи, а любить жизнь; рѣзкій воздухъ дѣйствительности не страшенъ для него. Въмѣстѣ съ тѣмъ его рисунки болѣе характерны и опредѣленны, въ нихъ чувствуется французская школа. Дю-Морье былъ, въ 1857 году, ученикомъ Глэра и вернулся въ Англію какъ разъ въ то время, когда Punch нуждался въ замѣстителѣ только что умершаго Лича. Дю-Морье сталъ главою англійской школы рисовальщиковъ, хроникеромъ общества, которое во время сезона появляется въ Гайдъ-Паркѣ, въ дорогихъ ресторанахъ, въ прекрасныхъ англійскихъ паркахъ, гдѣ устраиваются партіи тенниса. Снобы дю-Морье соперничаютъ съ теккереевскими, но съ наибольшей любовью онъ рисуетъ красивыхъ женщинъ и молодыхъ дѣвушекъ: онъ играютъ въ мячъ на лугу, въ свѣтлыхъ платьяхъ и съ огромными шляпами на головахъ, сидятъ у камина въ изящно обставленныхъ комнатахъ, или-же въ свѣтлыхъ воздушныхъ платьяхъ несутся по залѣ подъ звуки вальса. Обаятельно кокетство его малютокъ, или комическая надменность дѣтей, воспи-



Клейнъ: Казачій пикетъ.

танныхъ въ эстетическомъ духѣ и не желающихъ играть съ дѣтьми менѣе „эстетичными“ чѣмъ они сами.

Наиболѣе національнымъ изъ всѣхъ англійскихъ рисовальщиковъ того времени былъ *Чарльсъ Кинъ* (Charles Keene). Англичане сохраняютъ на его рисункахъ всѣ тѣ особенности, которыя отличаютъ ихъ отъ прочихъ смертныхъ. Какъ рисовальщикъ и юмористъ, Кинъ равенъ лучшимъ мастерамъ XIX вѣка; онъ не уступаетъ ни Домье, ни Гюкусаи. Онъ былъ старымъ холостякомъ, чудачкомъ, провинціаломъ въ столицѣ съ миллионнымъ населеніемъ. Больше всего онъ любилъ бродить въ толпѣ, садился въ омнибусѣ рядомъ съ кучеромъ, заходилъ въ дома бѣдныхъ уличныхъ торговцевъ и сидѣлъ въ дымныхъ тавернахъ лондонскихъ предмѣстій. Онъ велъ жизнь богемы, и не смотря на это былъ весьма почтеннымъ, экономнымъ и боязливымъ челоукомъ. Наибольшее удовольствіе доставляли ему поѣздки за городъ и скромные ужины съ друзьями. Онъ состоялъ членомъ разныхъ пѣвческихъ обществъ и дома, къ ужасу всѣхъ сосѣдей, игралъ на волынкѣ. Въ послѣдніе годы жизни единственнымъ его обществомъ была старая собака, къ которой онъ питалъ трогательную нѣжность. Онъ очень не любилъ такъ называемый свѣтъ. Въ его рисункахъ напрасно искать изящества и красоты. Общество для него не существовало. Дю-Морье изображалъ жизнь салоновъ, Кинъ былъ тонкимъ, никѣмъ не превзойденнымъ наблюдателемъ народной жизни и скромныхъ лондонскихъ горожанъ; къ нимъ онъ относился съ братскимъ участіемъ, ласковой доброжелательностью и оптимизмомъ. Въ его произведеніяхъ сохранился рядъ самыхъ разнообразныхъ типовъ: огромные гвардейцы, важно разгуливающіе съ короткой тросточкой въ рукахъ, кучера,



Эггардъ: Крестьянская семья.

простые горожане, прислуга, цирюльники изъ предмѣстій, мускулистые горцы, толстые лавочники изъ Сити, населеніе Уайтъ-Чэпеля, и на ряду съ ними неподражаемая старья жены купцовъ и плотныя, здоровыя трактирщицы горныхъ деревень. Кинъ необычайно естествененъ и простъ въ своихъ рисункахъ, въ нихъ все является какъ бы само собой. Трудно даже дать себѣ ясно отчетъ какое мастерство требуется чтобы такъ рисовать. Изъ художниковъ нашего времени одинъ только Менцель приближается къ нему. И взаимное тяготѣніе этихъ двухъ художниковъ, несмотря на полное различіе талантовъ, далеко не случайно. Кинъ покупалъ каждый рисунокъ Менцеля, который только могъ раздобыть, а Менцель и теперь еще имѣетъ большую коллекцію рисунковъ Кина.

Въ Германіи въ началѣ вѣка не было ни одного рисовальщика, который могъ бы сравниться съ Роландсономъ по силѣ реализма. Въ то время когда живопись высокаго стиля была въ оковахъ классицизма, рисованіе тоже слѣдовало традиціоннымъ формамъ. Никто не рѣшался рисовать такъ, какъ хотѣлось, такъ же какъ никто не считалъ себя вправѣ воспроизводить въ краскахъ живую дѣйствительность; и въ томъ, и въ другомъ случаѣ необходимо было подчиняться правиламъ. Почти всѣ произведенія тѣхъ лѣтъ кажутся теперь слабыми и поверхностными; композиція условна, рисунокъ дилетанскій. Роландсонъ напоминалъ своими рѣзкими нервными штрихами Микель-Анжелло или Рембрандта, а у нѣмецкихъ художниковъ чувствуется кропотливость, блѣдность, робость. Только два скромныхъ живописца гравера внесли нѣкоторое оживленіе въ пустыню академическаго искусства. Современники ихъ мало цѣнили, но въ ихъ непритязательныхъ рисункахъ больше классичности, чѣмъ во всѣхъ



Л. Риттеръ: На дворъ.

произведеніяхъ художниковъ, наряжавшихся для вѣчности въ классическія одѣянья. Живописцы, какъ и цѣнители искусства требовавшіе идейности, пренебрегали бытописательными сюжетами, считая ихъ слишкомъ ничтожными по содержанію, слишкомъ обыденными по формѣ. Сцены изъ военной жизни Германіи и другихъ странъ, типичныя фигуры солдатъ великой эпохи освободительныхъ войнъ, народную жизнь, будничныя событія—всю эту отвергаемую живописцами дѣйствительность, двое друзей изъ Нюрнберга *Иоганнъ Адамъ Клейнъ* (Johann Adam Klein) и *Иоганнъ Христіанъ Эргардъ* (Johan Christian Erhard) тщательно вырѣзывали на мѣди, и оставили такимъ образомъ потомству картину нѣмецкой жизни начала вѣка. Произведенія ихъ тѣмъ болѣе искренни, что они совершенно не заботились ни о стилѣ своихъ композицій, ни о требованіяхъ идеализма. Талантливый Клейнъ былъ здоровымъ, правдивымъ реалистомъ; эстетическія теоріи его времени не оказали на него никакого вліянія, онъ хотѣлъ только вѣрно передавать то, что видѣлъ. Уже въ Вѣнѣ, куда онъ пріѣхалъ въ 1811 году, еще совершенно молодымъ человѣкомъ, его первые опыты въ живописи вызваны были не изученіемъ картинныхъ галлерей, а видомъ живописныхъ національныхъ костюмовъ молдаванъ, венгерцевъ и поляковъ, ихъ оригинальными повозками и конской сбруей. Потомъ онъ долго жилъ въ штирійскихъ помѣстьяхъ и писалъ тамъ красивые эскизы сельской жизни. Въ 1813—14 году онъ проводилъ цѣлыя дни въ обществѣ солдатъ, на бивуакахъ, принимая участіе въ походахъ, дѣлая множество рисунковъ. Даже въ Римѣ вниманіе его приковывали не статуи, а пестрая уличныя сцены, церковныя процессіи, живописныя группы сельскихъ жителей. Вернувшись въ Нюрнбергъ, а потомъ поселившись въ Мюнхенѣ, онъ продолжалъ быть отзывчивымъ ко всѣму про-



Л. Рихтеръ: Идиллія.

исходящему вокругъ него. Основой его творчества была любовь къ жизни, умѣніе все подмѣчать, наивная радость истиннаго художника, которому хочется превратить въ картину все, что онъ видитъ.

Бѣдный Эргардъ, кончившій жизнь самоубійствомъ въ двадцать шесть лѣтъ, былъ еще болѣе чуткой и тонкой натурой. Его первыя работы тоже написаны были подъ впечатлѣніемъ русскихъ войскъ, проходившихъ черезъ его родной городъ, и уже въ этихъ военныхъ и лагерныхъ сценахъ онъ обнаружилъ необычайную точность и наблюдательность. Одежды, мундиры, упряжь нарисованы вѣрно и твердо. Изъ Вѣны онъ совершилъ путешествіе пѣшкомъ въ живописныя горныя мѣстности, былъ въ Зальцбургѣ и Пинцгау, любовался идиллической прелестью природы, уютными крестьянскими домами съ большими изразцовыми печами, загорѣлыми лицами жителей; онъ любилъ природу, питалъ глубокую поэтическую привязанность ко всему уютному и небольшому—къ роднымъ лугамъ, деревьямъ и ручьямъ, къ бесѣдкамъ и заборамъ, къ тихимъ садикамъ и тѣнистымъ уголкамъ. Онъ ко всему подступалъ съ дѣтской непосредственностью и большой наблюдательностью. Онъ и Клейнъ стремились къ тому, чтобы ясно понять какой-нибудь отдѣльный уголокъ природы, ничего въ немъ не обобщая и не измѣняя. Это свѣжее, неприкрашенное, чисто германское пониманіе природы—даетъ имъ болѣе нежели Менгсу и Карстенсу право считаться предками новаго нѣмецкаго искусства.

Послѣ Клейна и Эргарда многіе другіе, Галлеръ фонъ-Галлерштейнъ, Л. К. Вагнеръ, Ф. Рехбергеръ, И. Месмеръ, К. Вагнеръ, Е. А. Лепшъ и Августъ Гейстъ, стали каждый по своему открывать новыя черты въ природѣ своей



Л. Рихтеръ: Обѣдать!

родины. Но самый выдающийся преемникъ Эргарда, наиболѣе родственнй ему по духу, молодой дрезденскій художникъ *Людвигъ Рихтеръ* (Ludwig Richter); самое имя его кажется какъ бы звукомъ старой колыбельной пѣсни, услышанной среди житейской суеты. Рихтеръ говорилъ, что поэтическая любовь къ природѣ въ рисункахъ Ходовецкаго, Геснера и Эргарда открыла ему его собственное призваніе. То, чѣмъ для Англіи былъ Личъ, обаятельный рисовальщикъ дѣтскаго міра, тѣмъ сталъ Людвигъ Рихтеръ для Германіи. По таланту и совершенству исполненія его нельзя сравнить съ Личемъ. Его работы на ряду съ произведеніями англійскаго художника кажутся упражненіями даровитаго дилетанта; въ нихъ неприятно поражаетъ мелкая корректность и шаблонная вырисованность линий. Но нѣмцы перестаютъ быть строгими критиками, когда рѣчь идетъ о Людвигѣ Рихтерѣ. Онъ такъ обаятеленъ своей солнечной ясностью, что не хочется замѣчать его художественныхъ недочетовъ. Пресловутая нѣмецкая „сердечность“ (gemüth), которою такъ часто злоупотребляютъ, въ его произведеніяхъ въ самомъ дѣлѣ побѣждаетъ своей полнотой.

„Я живу хотя и тѣсно, но уютно за городомъ и пишу тебѣ это письмо (воскресенье днемъ), сидя въ тѣнистой бесѣдкѣ. Передо мною рядъ цвѣтущихъ розовыхъ кустовъ; отъ времени до времени ихъ колеблетъ вѣтеръ, и онъ же вдругъ перевернулъ страницу моего письма—вотъ почему на немъ большое чернильное пятно“. Это мѣсто изъ частнаго письма даетъ полное представленіе о художникѣ. Можно-ли себѣ представить Людвигъ Рихтера въ другомъ мѣстѣ, а не именно въ Дрезденѣ, сидящимъ въ халатѣ, въ ясный воскресный день, въ тѣнистой бесѣдкѣ передъ цвѣтущими розами, въ кругу смѣющихся дѣтей? Глубокое семейное чувство, проникающее всѣ его произведенія отразилось и въ собственной жизни художника. Онъ всю свою жизнь оставался большимъ неопытнымъ ребенкомъ, и его автобіографія по своей патриархальной простотѣ кажется живительной струей чистаго горнаго источника. Рихтеръ жилъ въ наше время чудакомъ, принадлежащимъ давно исчезнувшей эпохѣ. Онъ въ дѣтствѣ былъ окруженъ курьезными фигурами стариковъ, его дѣдъ былъ граверомъ



Л. Рихтеръ: Праздничная вечерь.

на мѣди и въ свободные часы занимался алхиміей; въ его темномъ кабинетѣ висѣло множество часовъ, которые своимъ постояннымъ тиканьемъ, боемъ, кукованьемъ занимали мальчика; столь же интересна была и его слѣпая словоохотливая бабушка; она собирала вокругъ себя дѣтей и соѣдокъ съ наслажденіемъ внимавшихъ ея сказкамъ; это было въ 1810 году; черезъ много десятковъ лѣтъ послѣ того Рихтеръ снова очутился уже старикомъ среди своихъ внучатъ, но опять въ той-же старой веселой обстановкѣ дѣтскаго міра. И въ рождественскіе вечера толпа дѣтей ликуя окружаетъ пряничный домикъ; дѣдушка сооружаетъ его изъ настоящихъ пряниковъ по собственному рисунку. Это тоже воспоминаніе о добромъ старомъ времени.

„Мое искусство не цвѣтетъ среди лилій и розъ на вершинѣ Парнаса, но все таки оно украшаетъ пути и дорожки, луга и изгороди, и путники радуются ему, когда отдыхаютъ на пути, дѣти

плетутъ вѣнки изъ моихъ цвѣтовъ, одинокіе друзья природы радуются благоуханію, которое какъ молитва восходитъ къ небу“. Рихтеръ имѣлъ право вписать эти слова въ свой дневникъ, когда ему исполнилось восемьдесятъ лѣтъ.

Всѣ его произведенія полны звуковъ дѣтской радости и пѣніемъ птицъ. Даже пейзажи проникнуты блаженно-праздничнымъ настроеніемъ, которое возникаетъ во время одинокой прогулки по полямъ и лугамъ въ воскресное весеннее утро. Укромность и сердечность нѣмецкой семейной жизни и романтизмъ, проникающій ее, могъ быть любовно воспроизведенъ только этимъ старикомъ въ халатѣ, съ лицомъ сельскаго учителя. Только сохранивъ какъ онъ до старости дѣтскую душу—ей и въ искусствѣ принадлежитъ царство небесное—можно изображать дѣтскій міръ съ такой наивностью и обаятельностью, непревзойденной въ Германіи ни однимъ изъ позднѣйшихъ художниковъ.

Его иллюстраціи даютъ почти исчерпывающую картину нѣмецкой народной жизни дома и на улицѣ, во время работы и отдыха, радости и печали. Онъ изображаетъ дѣтскій міръ всѣхъ возрастовъ и въ разныя времена года. Ребенокъ играетъ брызгами воды въ ваннѣ, мальчикъ ликуетъ, лоя первая снѣжинки въ подставленную шапку, влюбленные шепчутся въ уютной комнатѣ, или проходятъ подъ руку черезъ поле ржи, освѣщенное золотистымъ свѣтомъ заката. Дѣвушка у прялки и охотникъ въ лѣсу, странствующій юноша, нищій, богатый бюргеръ—все это взято изъ жизни. Дѣйствіе происходитъ въ дѣтской или столовой, въ тѣнистой бесѣдкѣ, у воротъ дома, на улицѣ со ста-

ринными башенками и выступами домовъ, въ поляхъ и въ лѣсу съ чарующимъ видомъ въ даль. Дѣти прыгаютъ вокругъ большаго дерева, рабочіе возвращаются съ поля, или семья отдыхаетъ послѣ работы. Вокругъ царитъ мирная тишина и святая чистота. Рисунокъ Рихтера тоже страдаетъ педантичностью, отсутствіемъ индивидуальности, закругленностью, указывающей на безсиліе. Сравнительно съ рѣзкими нервными чертами старыхъ мастеровъ, эта манера кажется геніальностью учителя рисованія. Но во всемъ, что онъ рисовалъ, видна любовь и наблюдательность и поэтому онъ никогда не отступаетъ отъ правды. Онъ не умѣетъ возсоздать все, что даетъ природа, но и не идетъ противъ природы. До него нѣмецкіе художники намѣренно отрицали или передѣлывали дѣйствительность.



Вильгельмъ Бушъ.

Рихтеръ же одинъ изъ первыхъ съ любовью углубился въ изученіе природы и стремился къ поэтическому ея одухотворенію. Въ пятидесятыхъ годахъ, живя лѣтомъ въ живописномъ Лошвицѣ, онъ писалъ въ своемъ дневникѣ: „О Боже, какой изумительный видъ на даль изъ моего горнаго мѣстечка. Какая божественная глубокая красота въ синемъ небѣ, въ широко раскинутомъ зеленомъ мѣрѣ, въ прекрасномъ свѣтломъ майскомъ пейзажѣ оживленномъ тысячей голосовъ“.

Поколѣнію, къ которому принадлежалъ Рихтеръ, жизнь представлялась мрачной; онъ же одинъ изъ немногихъ любившихъ все земное; окружающая дѣйствительность казалась ему самымъ лучшимъ и благодатнымъ источникомъ вдохновенія для художника. Это видно по одному рисунку, озаглавленному „Принципъ искусства“ (Kunstregel). Передъ нами далекій пейзажъ, могучіе дубы у обрыва, бѣжитъ ручей; молодая дѣвушка черпаетъ изъ него воду; широкая дорога, по которой проходятъ старики и юноши, ведетъ черезъ долины и холмы въ солнечную даль. Среди этого радостнаго свободного міра сидитъ живописецъ съ карандашемъ въ рукахъ. Рукой Рихтера написанъ на картинѣ девизъ: „Солнце Гомера и намъ улыбается“.

Успѣхи Рихтера побудили нѣкоторыхъ его младшихъ современниковъ вступить на тотъ-же путь, но ни одинъ изъ нихъ не обладалъ сердечными качествами Рихтера и не могъ поэтому стать ему равнымъ. Менѣе всего этого достигъ Оскаръ Плетчъ; его самодовольная улыбка отражаетъ душевную пустоту. Все, что у Рихтера непосредственно и искренно, стало у него выдуманымъ, плоскимъ, искусственнымъ. Его пейзажи, иногда довольно красивые, под-



Адольфъ Оберлендеръ.

сатирическіе журналы; въ нихъ выступили нѣсколько выдающихся карикатуристовъ. Въ Берлинѣ основанъ былъ Kladderadatsch, а въ Мюнхенѣ Fliegende Blätter и Münchener Bilderbogen. Этими изданіями должны будутъ руководствоваться будущія поколѣнія, когда захотятъ составить себѣ представленіе о нѣмецкой жизни XIX вѣка. Здѣсь изображено все, что живописцы той поры забыли передать потомству; исторія нѣмецкихъ нравовъ рассказана рисовальщиками исчерпывающимъ образомъ. Съ самаго начала въ число сотрудниковъ этихъ изданій вошли всѣ выдающіеся рисовальщики. Швиндъ, Шпицвегъ, юмористъ съ отзывчивой душой и многіе другіе, которые никогда не забудутся въ Германіи, начали свою дѣятельность съ карикатуръ и были неистощимы въ придумываніи театральныхъ сценъ, въ сатирахъ на нѣмецкое и итальянское пѣніе, въ прозктахъ памятниковъ Фанни Эльслеръ, изобрѣтателю фрака и т. д.; они потѣшали весь міръ своими забавными выдумками. Но и первые рисовальщики Fliegende Blätter не были свободны отъ шаблонныхъ типовъ. Путешествующій англичанинъ, польскій еврей, франтоватый приказчикъ, молодой художникъ, недоступный богачъ, теща, горничная и нервная графиня всегда одинаково изображались въ первые годы. Въ карикатурѣ, какъ и въ живописи высокаго искусства художники придерживались правилъ и шаблоновъ. Умѣніе объективно смотрѣть на жизнь и схватывать всю ея подвижность принадлежитъ позднѣйшему поколѣнію.

Разцвѣтъ нѣмецкой карикатуры начался тогда, когда выступили два вели-

ражаніе Р. Шустеру; все что есть хорошаго въ его дѣтяхъ, взято у Рихтера, прибавки же самаго Плетча крайне банальны. Альбертъ Генчль тоже подражатель Рихтера, но его популярность болѣе справедлива. И теперь еще можно съ удовольствіемъ перелистывать альбомы его этюдовъ; въ нихъ онъ прекрасно увѣковѣчилъ радости и печали молодости. Мюнхенскій художникъ Евгений Нейрейтеръ занимался гравированіемъ очаровательныхъ арабесковъ, декоративныхъ узоровъ и кромѣ того любилъ изображать красивыя сцены изъ баварской народной жизни.

Разцвѣтъ карикатуры начался въ Германіи только съ 1848 года. Отъ первой трети вѣка остались лишь разрозненныя случайныя карикатуры, не имѣющія художественнаго значенія; но въ 1848 году среди политическихъ бурь стали выходить



Макартъ.



Габриель Максъ.



Альма Тадема.

Оберлендеръ: Вариации на тему „Поцѣлуй“.



Ретель.



Генелли.

Оберлендеръ: *Вариации на тему „Поцѣлуй“.*

дѣ на него становится понятнымъ опредѣленіе юмора, какъ смѣха сквозь слезы

Въ молодости Бушъ ежегодно прѣзжалъ въ Мюнхенъ и работалъ въ мастерской Ленбаха. И тогда онъ былъ угрюмымъ, застѣнчивымъ человѣкомъ, который оживлялся только въ тѣсномъ дружескомъ кругу. Теперь онъ окончательно уединился, поселившись въ маленькомъ мѣстечкѣ Ганноверской провинціи, въ Видензалѣ, имѣющемъ по географическому лексикону Риттера 828 жителей. Онъ живетъ въ домѣ своего шурина—мѣстнаго священника, и занимается пчеловодствомъ. Смѣхъ его умолкъ и онъ состоитъ сотрудникомъ лишь въ специальной газетѣ пчеловодовъ. А между тѣмъ какія удивительныя произведенія создавалъ теперешній отшельникъ, когда переселился изъ Дюссельдорфа и Антверпена въ Мюнхенъ и началъ тамъ, въ 1859 году, серію своихъ рисунковъ для *Fliegende Blätter*. Первые рисунки были еще неуклюжи, текстъ написанъ былъ прозой и не отличался остроуміемъ. Но уже первая иллюстрація къ поэмѣ „Крестьянинъ и мельникъ“ содержитъ въ зародышѣ всѣ качества

чайшихъ юмористическихъ рисовальщика въ мірѣ — *Вильгельмъ Бушъ* (Wilhelm Busch) и *Адольфъ Оберлендеръ* (Adolf Oberländer). Они охватили своимъ острымъ взоромъ всю общественную жизнь нашего времени и воссоздали бытъ цѣлой эпохи; ихъ остроумные рисунки будутъ для потомства болѣе живымъ и полезнымъ матеріаломъ, чѣмъ многотомныя произведенія историковъ. Лица обоихъ художниковъ извѣстны по Ленбаху. У одного изъ нихъ необычайно умныя, выразительныя черты настоящаго живописца. Юмористъ называется въ своеобразно-прищуренныхъ глазахъ, чувствуется, что онъ все видѣлъ, все понималъ и умѣлъ схватывать всякій оттѣнокъ комизма въ движеніяхъ, всякую особенность въ людскихъ лицахъ. Таковъ Вильгельмъ Бушъ. Въ большихъ глазахъ другого художника, которые какъ бы расширяются, если на нихъ долго смотрѣть, не видно лукавой усмѣшки; трудно соединить съ этимъ угрюмымъ и своеобразно-робкимъ круглымъ лицомъ имя Оберлендера. При взгля-



Дебюкуръ: У дверей богача.

позднѣйшихъ произведеній Буша: „Максъ и Морицъ“, „Святой Антоній“, „Скромная Елена“, „Приключенія холостяка Кноппа“. Во всѣхъ нихъ бьетъ неистощимый волшебный родникъ веселья.

Бушъ соединяетъ необыкновенную остроту зора съ чрезвычайной легкостью исполненія. При большомъ разнообразіи дѣйствій на его рисункахъ, величайшія трудности побѣждены самымъ простымъ образомъ. Его герои изображены большей частью въ затруднительныхъ положеніяхъ, заставляющихъ ихъ принимать неудобныя для разныхъ частей тѣла положенія. Они кого-нибудь колотятъ или ихъ колотятъ, они спотыкаются или падаютъ—и съ какимъ мастерствомъ схвачены всѣ нарушенія равновѣсія, въ какихъ смѣлыхъ ракурсахъ переданы самыя мимолетныя движенія. Неопытный глазъ видитъ въ рисункахъ Буша только кое-какъ нацарапанные штрихи, но для настоящихъ цѣнителей ясно, что рисунки Буша—сама жизнь, освобожденная отъ безразличныхъ и лишннихъ подробностей, и представленная въ большихъ характерныхъ линіяхъ. Для такого упрощенія требуется огромное знаніе, для кажущейся небрежности чрезвычайно тонкая наблюдательность. Бушъ и гораздо проще и гораздо изобрѣтательнѣе англійскихъ художниковъ. Изъ хаоса фантастически закрученныхъ линій, изъ нѣсколькихъ точекъ и пятенъ онъ составляетъ картину насквозь проникнутую жизнью. Самыми элементарными средствами онъ достигаетъ наибольшаго существеннаго, и потому Гранъ Картере справедливо называлъ его классикомъ карикатуры, *le roi de la charge et de la bouffonnerie*.

Оберлендеръ, безъ котораго нельзя себѣ вообразить „*Fliegende Blätter*“, не замолкъ и до сихъ поръ; онъ продолжаетъ работать съ такою же свѣжестью и мастерствомъ, какъ работалъ съ самаго начала. Одаренный природнымъ талантомъ какъ и Бушъ, онъ кромѣ того чрезвычайно продуктивенъ. „У даровитаго художника“ говорилъ Дюреръ, „душа всегда полна образовъ, и если бы было возможно вѣчно жить, то благодаря внутреннимъ идеямъ, о которыхъ говоритъ Платонъ, онъ бы всегда выражалъ нѣчто новое въ своихъ произведеніяхъ“. Уже прошло тридцать лѣтъ, съ тѣхъ поръ какъ Оберлендеръ началъ работать



Дебукуръ: Въ кухню.

доводить каждую черту характера до абсурда. Въмѣстѣ съ тѣмъ онъ поэтъ, сочиняющій стихотворный текстъ къ своимъ рисункамъ. Они немыслимы безъ стиховъ, безъ искусственно подготовленнаго драматизма смѣняющихся положеній, ведущихъ къ неминуемой катастрофѣ. Оберлендеръ ограничивается только чисто художественными средствами. Онъ достигаетъ комизма безъ гримасъ, карикатурности или преувеличеннаго упрощенія—онъ только съ большой тонкостью обостряетъ характеры. Проницательность его непостижима, почти страшна. Онъ умѣетъ отличить во всякомъ человѣкѣ основу его существа. Слегка преувеличивая и поясняя самое характерное, онъ придаетъ своимъ рисункамъ такую убѣдительность, какой ни одинъ изъ прежнихъ карикатуристовъ не достигалъ столь утонченно художественными средствами. Комизмъ оберлендеровскихъ людей, звѣрей и даже растений никѣмъ не превзойденъ. Онъ рисуетъ, то въ стилѣ Макарта, то Макса, Ретеля, Геннели или Пилоти, охоты въ пустынь и театральныя представленія, обезумѣвшую архитектуру ренессанса и самыхъ модныхъ европейскихъ франтовъ. Камерунъ ему также хорошо знакомъ, какъ Мюнхенъ, и онъ классиченъ въ изображеніи смѣшныхъ сценъ человѣческой жизни, перенесенныхъ въ міръ животныхъ. Онъ играетъ курицами, селедками, собаками, воронами, медвѣдями и слонами, какъ Гokusай лягушками. Рейнеке-Лисъ Вильгельма Каульбаха кажется въ сравненіи съ его созданіями, какъ бы „рисунками изъ тетрадей маленькаго Морица“. И всѣ животныя Оберлендера движутся на фонѣ пейзажей, напоминающихъ по своей нѣжной

для *Fliegende Blätter* и почти каждую недѣлю появляется его рисунокъ, веселящій всѣхъ и каждого. Кантъ говорилъ, что Провидѣніе дало людямъ для утѣшенія въ ихъ скорбяхъ три вещи: надежду, сонъ и смѣхъ. Если онъ правъ, то Оберлендеръ принадлежитъ къ величайшимъ благодѣтелямъ человѣчества. Каждый его новый рисунокъ обнаруживаетъ неуываеемость прежнихъ качествъ. Рядомъ съ юмористомъ Бушемъ Оберлендеръ кажется серьезнымъ психологомъ. Вильгельмъ Бушъ сосредоточиваетъ все на комизмѣ простыхъ линій. Онъ мастерски умѣетъ свести каждое явленіе къ его основнымъ линіямъ, которыя уже смѣшны своей эпиграмматической пластичностью и выразительностью. Онъ вызываетъ громкій смѣхъ своими комическими вымыслами и смѣлостью, съ которой онъ

вдумчивости Казена. Нѣкоторые рисунки этого серьезнаго спокойнаго художника будутъ въ послѣдствіи причислены къ лучшимъ произведеніямъ рисовальнаго искусства всѣхъ временъ.

На ряду съ англійскимъ Punch'омъ и мюнхенскими Fliegende Blätter стоитъ французскій юмористическій журналъ „Charivari“.

И на родинѣ Раблэ карикатура процвѣтала съ самаго начала вѣка на зло официальнымъ мастерамъ живописи, считавшимъ ее оскверненіемъ храма искусства, и на зло полиціи, которая преслѣдовала и сажала въ тюрьму карикатуристовъ. И во Франціи рисовальщики первые побѣдили предрасудки эстетики, и стали созерцать смѣшныя и печальныя стороны жизни не предубѣжденнымъ взоромъ.



Г. Моніе.

Вскорѣ послѣ того какъ стихли бури революціи, появились первыя работы двухъ карикатуристовъ—Дебюкура и Карла Верне. Эти остроумные, симпатичные художники стали изящно изображать салонныя развлечения и соперничали остротой рисунка съ великими англійскими сатириками; часто даже они превосходили ихъ красотой колорита.

Карль Верне (Charles Vernet) занимался сначала исторической живописью, но ему не давала покоя мысль, что онъ женатъ на дочери Моро младшаго, онъ сталъ поэтому изображать въ своихъ Incroyables и Merveilleuses жизнь золотой молодежи конца XVIII вѣка. Эксцентричный, сумасшедшій, суевѣрный, онъ сталъ потомъ проводить время или съ женщинами, или съ товарищами по клубу, любилъ лошадей и собакъ. Онъ имѣетъ значеніе какъ историкъ спорта, охотъ, скачекъ, сценъ изъ жизни салоновъ и cafés.

Луи Филиберъ Дебюкуръ (Louis Philibert Debucourt) былъ ученикомъ Вьена и писалъ жанровыя картины въ духѣ Греза, пока не занялся хромо-гравированіемъ. Въ 1785 году появилась его гравюра „мѣнуетъ молодой“: красивая хозяйка замка открываетъ балъ со своимъ молодымъ супругомъ и вокругъ нихъ танцуютъ нѣсколько паръ крестьянъ. Съ тѣхъ поръ Дебюкуръ отдался своей специальности, и въ послѣднемъ десятилѣтіи XVIII вѣка появились лучшія изъ его гравюръ въ краскахъ. Къ 1792 году относится знаменитое гулянье въ галлерей Пале-Рояля, гдѣ изображена цѣлая толпа молодыхъ офицеровъ, священниковъ, студентовъ, кокотокъ и продавщицъ. Въ 1797 году появились „День рожденія бабушки“, „Парижская биржа въ пятницу утромъ“ и многія другія. Техническое совершенство его хромо-гравюръ необыкновенно высо-

*Je m'assieds sur un banc, et d'un air sérieux
 j'examine d'un air sérieux, il me dit: monsieur, vous êtes*



Monie; Monsieur Proudhomme.

ко. Въ этихъ желтыхъ, соломенныхъ шляпахъ, слегка разбуряченныхъ щекахъ и розовыхъ плечахъ чувствуется свѣжесть акварелей. Если бы отъ всего искусства XVIII вѣка не осталось ничего, кромѣ произведеній Дебюкура, то этого одного было бы достаточно, чтобы составить себѣ представление о характерѣ всей эпохи. Не доставало бы только одной ноты — интимной простоты Шардена. Улыбающаяся грація Греза, изящество Ватто и чувственность Буше вошли въ творчество Дебюкура хотя и въ болѣе слабой степени; нѣкоторая аффектированность рисунка дѣлаетъ его истиннымъ сыномъ своего времени. Толпа, которая гуляетъ подъ деревьями Пале-Рояля на его картинѣ 1792 года совершенно иная, чѣмъ та, которая наполняетъ версальскіе салоны и маленькій Трианонъ на рисункахъ Кошена. Лица стали болѣе грубыми и плебейскими.

Красные жилеты, крупныя брелоки, палки съ огромными золотыми набалдашниками придаютъ мужскимъ костюмамъ грубое чванство богатствомъ, а женщины въ широкихъ шаляхъ и высокихъ прическахъ кажутся скорѣе расфранченными, нежели изящными. Но Дебюкуръ придаетъ всетаки этой демократической толпѣ нѣкоторый отпечатокъ изысканности. Продажныя женщины кажутся герцогинями. Въ его картинахъ сохранился слабый отголосокъ времени рококо. Въ немъ воплотился декадансъ и еще разъ воплотилась грація и изящество XVIII вѣка, хотя и ставшая уже болѣе буржуазной.

Время имперіи было менѣе благоприятно для карикатуры. Матеріала было достаточно, но цензура строго оберегала Францію. Съ другой стороны художники, выступившіе послѣ Давида, жили на Олимпѣ и чуждались мелочей жизни. Ни рисовальщики, ни граверы не могли создать ничего новаго; склонившись надъ бумагой или надъ мѣдной пластинкой, они чувствовали себя во власти греко-римскихъ идеаловъ и считали своей обязанностью намѣчать и подъ складками новомодныхъ костюмовъ застывшій рисунокъ античныхъ статуй.

Бозіо (Bosio) типичный образчикъ этого стиля. Отъ всѣхъ его рисунковъ вѣетъ скукой, вслѣдствіе того, что онъ непреклонно держался ложно понятаго классицизма. Рисуя гризетку, онъ глядѣлъ на нее глазами Давида. Его фигуры лишены поэтому всякаго интереса и естественности. Въ нихъ чувствуется благовоспитанный тонъ начальницы института. Грація его слишкомъ классична,

веселье — слишком сдержанно, композиция искусственна и быстрое движение жизни не передается на его картинах. Непосредственность наблюдения замѣнена у него красотой линий, рисунокъ теряется среди педантичнаго изящества, придающаго всему однообразную красоту вялыхъ волнистыхъ линий.

Только тогда, когда классическая школа съ ея культомъ формы смѣнилась романтизмомъ, во Франціи появились новые великіе рисовальщики; отрѣшившись отъ прежнихъ эстетическихъ формулъ, они стали смѣло черпать изъ полноты окружающей ихъ жизни. Анри Монье (Henri Monnier) первый изъ нихъ, родился черезъ годъ послѣ провозглашенія имперіи. Развѣвающіеся султаны, сабли и ментики были первыми впечатлѣніями его юности: онъ видѣлъ возвращеніе побѣдныхъ войскъ и слышалъ торжествующіе звуки трубъ. Старая гвардія осталась навсегда его идеаломъ, и безславное время реставраціи было ему ненавистно. Онъ служилъ сверхштатнымъ писцомъ въ министерствѣ юстиціи, когда въ 1828 году появился первый выпускъ его „Moeurs administratives, dessinées d'après nature par Henri Monnier“. Его начальство убѣдилось тогда, что бѣдный молодой человѣкъ, служившій въ министерствѣ видѣлъ тамъ гораздо больше, чѣмъ слѣдовало. Лишившись мѣста, онъ долженъ былъ зарабатывать себѣ пропитаніе своими рисунками и благодаря этому сталъ лѣтописцемъ своего времени. Въ рисункахъ Монье живетъ и дышетъ счастливый Парижъ стараго времени; такіе нравы теперь нельзя наблюдать и въ провинціи. Его Жозефъ Прюдомъ безсмертенъ, какъ нѣмецкіе Шульце и Мюллеръ, или молевровскій мѣщанинъ въ дворянствѣ. Онъ сохранился навсегда цѣликомъ — отъ пряжки на сапогахъ, до туго накрахмаленнаго воротника, бѣлаго галстука и синихъ очковъ. Монье самъ своего рода Прюдомъ — провинціалъ въ гигантской столицѣ, наслаждающійся съ буржуазнымъ довольствомъ идиллическими уголками Парижа. Для него нѣтъ разницы между прекраснымъ и уродливымъ: онъ пользуется всѣмъ, что есть въ природѣ. Какъ хорошо представлены въ его „quartiers de Paris“ различные классы парижскаго общества. Какъ тонко очертилъ онъ въ своихъ „Moeurs parisiennes“ тогдашнюю гризетку, окруженную молодыми коммерсантами и бѣдными студентами. Это еще не изящная дама, не пышная скучающая кокетка слѣдующаго поколѣнія, а скромная модистка или портниха разсказовъ Поль-де-Кока, красивая дѣвочка въ коротенькомъ платьѣ; она живетъ въ мансардѣ и наряжается только по воскресеньямъ, отправляясь въ театръ или на прогулку за городъ. Монье придаетъ ей нѣчто добродушное, какую то обаятельную простоту. Въ обществѣ своихъ ухаживателей она довольствуется самыми скромными развлечениями, пьетъ сидръ, ѣстъ пряники,



Монье. Рисунокъ.



Домье.

катается на ослѣ или завтракаетъ на лугу и лишь очень скромно кокетничаетъ, когда на бульварахъ ее провожаетъ какой-нибудь старый толстый господинъ. Это невинное кокетство также мало напоминаетъ позднѣйшихъ лоретокъ Гаварни, какъ послѣднія далеки отъ пьяныхъ дерзкихъ грѣшницъ, которыхъ впоследствии стали изображать Ропсъ.

При воцареніи Луи-Филиппа карикатура пышно разцвѣла во Франціи; ею стали заниматься истинно великіе художники. Никогда карикатура не стояла такъ высоко, какъ при этомъ королѣ-гражданинѣ. Его голова, походящая на луковицу, сдѣлалась мишенью безпощадныхъ насмѣшекъ Филиппона. Никогда у ка-

рикатуры не было такихъ могущественныхъ средствъ, никогда она не наносила болѣе страшныхъ ударовъ. Знаменитый журналъ Шарля Филиппона, „La Caricature“ былъ самымъ сильнымъ оружіемъ республиканцевъ противъ іюльской монархіи; его одинаково боялись министерство, буржуазія и дворъ. Только въ 1832 году, когда „Caricature“ смѣнилась „Charivari“, политическія карикатуры стали все болѣе переходить въ простыя картинки нравовъ. Тяжелой артиллеріей стали пользоваться для безобидныхъ фейерверковъ.

Художниковъ Домье (Daumier) и Гаварни (Gavarni) называютъ обыкновенно карикатуристами, но въ сущности они были великими историками своего времени. Только благодаря имъ жизнь французскаго общества XIX вѣка отразилась въ искусствѣ. Въ теченіе долгихъ лѣтъ они созидали еженедѣльно, почти что ежедневно свой великій историческій трудъ, состоящій изъ цѣлыхъ тысячей главъ. Это своего рода зоологія челоуѣчества; ихъ рисунки, разсѣянные въ видѣ гравюръ по журналамъ, характеризуютъ ихъ не только какъ добросовѣстныхъ историковъ, но и какъ художниковъ, стоящихъ наряду съ самыми выдающимися талантами.

Когда Добиньи въ молодости вошелъ въ первый разъ въ Сикстинскую Капеллу въ Римѣ, онъ сказалъ изумленный: „да вѣдь все это, какъ будто написано Домье“. Съ тѣхъ поръ Домье справедливо называли Микэль-Анжело карикатуры. Въ самомъ его юморѣ есть чисто флорентинскій ужасъ, пагось смѣха и величіе стиля Микэль-Анжело. Въ періодъ, предшествующій 1848 году, онъ наносилъ своимъ карандашомъ страшные удары конституціонному правительству. „Le Ventre Legislatif“—лучшее изъ всего, что политическая карикатура

создала во Франціи. Но когда Домье освободился отъ вліянія Филиппона и отошелъ отъ политики, онъ сталъ изображать нравы своего времени въ цѣломъ рядѣ изумительныхъ рисунковъ. Его „Robert Macaire“— воплощеніе буржуазной монархіи, грандіозная сатира на всемогущество денегъ. Онъ рисуеъ своего героя то лавочникомъ, дающимъ инструкціи своимъ служащимъ, то врачомъ, который посылаетъ своимъ больнымъ безсовѣстные счета, то банкиромъ, царящимъ на биржѣ, или же продажнымъ заговорщикомъ, сборщикомъ податей. Онъ рисовалъ политикановъ, чиновниковъ, художниковъ, актеровъ, честныхъ гражданъ, старьевщиковъ, обѣднѣвшихъ живописцевъ, продавцовъ газетъ и всѣ его рисунки поражаютъ вѣрностью и глубиной наблюденія. Вѣкъ Луи-Филиппа изображенъ съ



Домье. Пяцы.

фотографической точностью въ его литографіяхъ и каждая изъ нихъ составляетъ видную страницу въ великой книгѣ трагикомедіи жизни. Въ „Emotions parisiennes“ и „Bohémiens de Paris“ онъ рисовалъ нищету, голодь, наглость порока и ужасы нищеты. Въ „Histoire ancienne“ онъ высмѣивалъ классицизмъ Давида въ то время, когда еще считалось святотатствомъ касаться этого кумира. Его пародіи на картины Давида— современные люди въ классическихкихъ позахъ— первыя указали современникамъ на взвинченность и неестественность классической школы. Онъ же внушилъ Оффенбаху самыя удачныя изъ его идей. Домье былъ кромѣ того первокласснымъ пейзажистомъ. Никто не передавалъ лучше его фізіономію мостовъ и домовъ, набережныхъ, улицъ подъ дождемъ и скудной городской природы въ стѣнахъ Парижа. Домье неподражаемъ въ своихъ моментальныхъ снимкахъ; такимъ пониманіемъ челоувѣческаго лица обладали только Брюгелъ въ XVI вѣкѣ, Жанъ Стинъ и Броуеръ въ XVII, а въ XVIII Ходовецкій. Разница лишь въ томъ, что манера Домье поражаетъ широтой и силой, а рисунки Ходовецкаго отличались нѣжностью и тонкостью. Стихійная сила штриха придаетъ рисункамъ Домье высокое художественное значеніе, а по содержанію они являются драгоцѣнными историческими документами. При всей упрощенности очертаній и исполненіи, на рисункахъ Домье мимика, жесты и положенія чрезвычайно выразительны и его вліяніе на многихъ художниковъ несомнѣнно. Въ особенности Милля, великій изобразитель крестьянской жизни, многимъ обязанъ этому бытописателю



Домье: *Любители картинъ.*

въ 1801 году, былъ сыномъ бѣдныхъ родителей, въ молодости учился механикѣ, а съ 1835 года занимался рисованіемъ костюмовъ и модныхъ картинокъ. Онъ взялъ на себя редактированіе моднаго журнала „Les Gens du monde“ и сталъ помѣщать въ немъ литографіи изъ жизни золотой молодежи. Одна за другой напечатаны были серіи: „лоретки“, „актрисы“, „модные фаты“, „артисты“, „парижскіе студенты“, „маскарады“, „сцены карнавала“, „жизнь молодыхъ людей“. Въ нихъ художникъ дерзко и смѣло раскрылъ новый невѣдомый міръ. Женщины Домье — добродушныя толстыя матери, всегда чрезвычайно занятая, съ завидно здоровымъ тѣлосложеніемъ, остроумныя, или же хозяйки, которыя сами ходятъ на рынокъ и если нужно, даже замѣняютъ своихъ мужей въ конторѣ. Женщины Гаварни пикантны и капризны, затянута въ шелковые корсажи, закутаны въ мягкія бархатныя ретонды. Онъ любитъ ужинать въ отдѣльныхъ кабинетахъ и царапать на зеркалахъ имена своихъ мѣняющихся поклонниковъ. Гаварни первый отмѣтилъ свѣтскую сторону современной жизни, внесъ особый блескъ въ изображеніе изящныхъ людей и одлекъ ихъ въ безукоризненные костюмы. Онъ самъ любилъ одѣваться щеголемъ и наслаждался парижской жизнью, которая кружится въ водоворотѣ развлеченій. Для нашего времени ароматъ его устарѣвшихъ модныхъ картинокъ уже выдохся. Въ каждомъ художественномъ произведеніи есть, на ряду съ тѣмъ, что остается навсегда, тонкій запахъ, который исчезаетъ уже черезъ нѣсколько лѣтъ и неуловимъ для потомства. То, что сегодня кажется свѣжимъ и новымъ, будетъ завтра засохшимъ цвѣткомъ изъ гербарія. Воспроизводя моды своего времени художникъ особенно подверженъ быстрому увяданію. Многія литографіи Гаварни уже кажутся теперь блѣдными отраженіями исчезнувшаго міра. Но поколѣніе 1830 года также восхищалось обольстительнымъ Гаварни, поклонни-

буржуазии. Самыя характерныя черты Миллэ—крупныя линіи, упрощенность, освобожденіе отъ безразличныхъ и ненужныхъ подробностей, унаслѣдованы отъ Домье.

Гаварни (Gavarni)—въ тѣ года, когда онъ тоже работалъ въ „Charivari“—былъ полной противоположностью Домье. У того все проникнуто силой—у Гаварни тонкая грація; рѣзкость наблюденія, грубая сила штриховъ и грозный саркастическій тонъ Домье смѣнились у Гаварни капризностью мотылька, легкомысленно перелетающаго съ цвѣтка на цвѣтокъ. Домье можно сравнить съ Раблэ; Гаварни, остроумнаго бытописателя свѣта и полусвѣта, изобретателя изящества, щеголей и лоретокъ, можно уподобить Мольеру. Онъ родился

комъ изящества и блеска, какъ общество середины XVIII вѣка увлекалось Ватто. Гаварни былъ моднымъ костюмеромъ, и портной Гуманъ—Вортъ временъ июльской монархіи—считалъ его своимъ соперникомъ. Ему поручали устройство феерій, оживлявшихъ театральныя представленія и маскарады. Онъ тонкій цѣнитель женской красоты, умѣвшій съ утонченнымъ пониманіемъ и любовью знатока передавать движеніе женскаго платья, обаятельную грацію красиво сложенной ноги, кокетливость новой прически. Его называли Балзакомъ карикатуры. Такой же капризной веселостью, какъ и самые рисунки отличался и текстъ къ нимъ, тоже сочиняемый самимъ художникомъ. На одномъ рисункѣ серіи „Жизнь молодежи“ мо-



Домье. *Сцена въ судѣ.*

лодой щеголь стоитъ со своей подругой въ антропологическомъ музеѣ передъ скелетомъ и молодая женщина говоритъ содрогаясь: „какъ страшно подумать, что это мужчина, и что вотъ то, что нравится женщинамъ“. На другомъ рисункѣ одинъ знакомый говоритъ другому: „конечно, если ты ссоришься со всѣми любовниками твоей жены, у тебя никогда не будетъ друга“.

Но въ этихъ рисункахъ видна лишь одна сторона загадочнаго художника. Гаварни не только хроникеръ изящныхъ дамскихъ модъ, веселой жизни и легкомысленной граціи полусвѣта. Въ глубинѣ души онъ вовсе не былъ беззаботно порхающимъ мотылькомъ, а пессимистомъ съ мрачной фантазіей; его тревожили тайны жизни. Всѣ смѣлыя задачи, поднятыя XIX вѣкомъ, носились въ его умѣ ввидѣ мрачныхъ вопросовъ.

Поэтому, когда его собственная молодость миновала, онъ сталъ показывать въ своихъ рисункахъ какое холодное, трезвое пробужденіе наступаетъ послѣ безумныхъ ночей. По этому пути уже шелъ до него *Константинъ Гюисъ* (Constantin Guys), несчастный больной человекъ, который подобно Верлену провелъ почти всю жизнь въ больницѣ и умеръ въ богадѣльнѣ. Послѣ смерти Гюиса осталось не много произведеній, но и въ этомъ немногомъ онъ истинный предшественникъ современности; если Бодлэръ, родоначальникъ декаданса, воздвигъ памятникъ Гюису, то это не простая случайность. Женщины Гюиса съ ихъ скучающими движеніями и тусклыми, сгорѣвшими отъ абсента глазами, бродятъ нетвердыми шагами по улицамъ, носятся какъ летучія мыши по бальной залѣ; въ нихъ нѣтъ ничего общаго съ невинной прелестью гризетокъ Монье; онѣ страшныя вѣстницы смерти, мрачныя невѣсты сатаны. Подъ влияніемъ Гюиса возникли и нѣсколько серій рисунковъ Гаварни: „Invalides du



Домье: Менелай побѣдитель.

*Sur les remparts fumants de la superbe Troie
Ménélas, fils des Dieux, comme une riche proie.
Revit sa blonde Hélène et l'emmena à sa cour
Plus belle que jamais de pudeur et d'amour.*

моихъ дочерей". Домье рисовалъ преимущественно мужчинъ, Гаварни знали лучше чѣмъ кто либо женщину. У него нѣтъ такой силы въ рисунокѣ какъ у Домье, онъ не умѣетъ передавать движенія, но какая страшная правдивость въ лицахъ его женщинъ. Онъ рисовалъ женщинъ всѣхъ возрастовъ и всѣхъ классовъ общества, отъ юности до разложенія, отъ блестящаго богатства до грязной нищеты; поэма жизни лоретки написана имъ въ незабвенныхъ строфахъ: публичные балы, виллы въ Елисейскихъ поляхъ, экипажи, грумы, Булонскій лѣсъ, переходъ къ роли сводницы, уродство болѣзни — послѣдняя ступень жизни лоретки.

Гаварни продолжалъ идти по этому пути. Взоръ его дѣлался все болѣе острымъ, серьезность зрѣлища жизни побѣждала веселость, онъ сталъ изучать свое время съ беспощадностью анатома. Онъ самъ испыталъ на себѣ что значитъ бороться за существованіе. Въ тридцатыхъ годахъ, затѣявъ изданіе журнала, онъ впалъ въ неоплатные долги и въ 1835 году сидѣлъ въ тюрьмѣ Клиши; съ тѣхъ поръ онъ сталъ смотрѣть другими глазами на одѣтыхъ въ лохмотья бѣдняковъ. Онъ изучалъ рабочій классъ, посѣщалъ кабаки и притоны, бывалъ въ обществѣ воровъ и сутенеровъ. А то, чего ему не удалось видѣть въ Парижѣ, онъ увидѣлъ въ 1849 году въ Лондонѣ. И туда онъ явился не первымъ. Путь былъ указанъ Жерико, который уже въ 1821 году издалъ цѣлую серію литографій, изображающихъ нищету Лондона. Онъ вывезъ изъ Англій множество сценъ уличной жизни: нищіе, изнемогая отъ голода лежатъ передъ булочной; музыканты въ лохмотьяхъ бродятъ со своими волынками по пустыннымъ

sentiment", „Lorettes vieilles“ „Fourberies des femmes“. Въ этихъ созданіяхъ сладострастіе соединено съ горечью". Изъ легкомысленнаго свѣтскаго чловѣка Гаварни превратился въ мизантропа, которому открыты всѣ грязныя тайны столицы. Онъ сталъ пессимистомъ, увидѣлъ въ уличной развратницѣ, также какъ и въ салонной дамѣ болотный цвѣтокъ перезрѣвшей культуры, звѣря въ чловѣкѣ, „горькій плодъ, въ сердцевинѣ котораго пепель". „Онъ сталъ понимать только одинъ родъ любви, наслажденіе, за которое платятъ смертельнымъ трепетомъ. Его произведеній нельзя показывать женщинамъ, а между тѣмъ въ нихъ нѣтъ ничего игриваго—онѣ пуритански строги и страшны. Сколько демонизма напр. въ одномъ изъ рисунковъ серіи Lorettes vieilles: уродливая женщина, вся въ болячкахъ, благодаритъ стараго господина за милостыню словами: „благодарю васъ, добрый господинъ. Да хранить Богъ вашихъ сыновей отъ



Домъе. Вотъ она... моя дача.

улицамъ; бѣдныхъ паралитическихъ женщинъ везутъ люди съ потухшимъ взоромъ мимо великолѣпныхъ дворцовъ, а вокругъ движутся блестящіе экипажи. Но Гаварни превосходитъ своей рѣзкостью Жерико.

„То, что можно видѣть въ Лондонѣ даромъ“—такое заглавіе цѣлаго ряда картинъ, въ которыхъ онъ съ ужающей смѣлостью передалъ на бумагѣ всѣ новые ужасы, созданные нашимъ временемъ: голодъ, нужду, безграничное страданіе, которое ютится дрожа въ различныхъ углахъ столицы. Онъ изучилъ Уайтчэплъ въ Лондонѣ, видѣлъ, какіе размѣры принимаютъ тамъ пьянство и порокъ. Насколько его фигуры характернѣе нищихъ Калло. Грандіозная серія „Thomas Vireloque“ своего рода пляска смерти среди жизни, и въ ней намѣчены всѣ задачи, которыя послѣ того стали волновать наше время. Благодаря этому произведенію Гаварни сталъ нашимъ современникомъ, предвозвѣстникомъ нашего времени. Теперь на каждомъ шагу выступаетъ передъ нами загадочная фигура Вирелока, уличнаго философа, оборванца съ динамитомъ въ карманѣ, воплощеніе человѣка—звѣря, человѣческой нужды и порока. Этимъ типомъ Гаварни высоко поднялся надъ Гогартомъ и Калло. Соціально—политическіе идеалы первой половины XIX вѣка воплотились въ Вирелокъ.

Вступленіе на престолъ Наполеона III измѣнило характеръ французской карикатуры. Она стала шире и общечеловѣчнѣе. Пикантность и блескъ, дерзость и извращенность, прелесть и непорочность, веселье и условность утонченной столичной жизни, ослѣплявшей тогда всю Европу своимъ блескомъ, нашла чуткихъ выразителей и среди молодыхъ рисовальщиковъ. Въ 1848 году основался *Journal pour rire*; въ 1856 году онъ принялъ заглавіе *Journal Amusant*, подъ которымъ существуетъ и до сихъ поръ.



Гаварни.

Густавъ Доре (Gustave Doré) къ большому вреду для себя только въ самомъ началѣ своей дѣятельности работалъ въ этой области. Ему едва исполнилось шестнадцать лѣтъ, и онъ еще учился въ гимназiи своего роднаго городка Бурга въ Эльзасѣ, когда заключилъ договоръ съ Филиппономъ, пригласившимъ его на три года въ сотрудники *Journal pour rire*. Въ 1844 году вышли его первые рисунки „*Les animaux socialistes*“, напоминающіе Гранвиля и „*Désagréments d'un voyage d'agrément*“. Они обратили на себя большое вниманіе эксцентричностью юмора. Въ серіяхъ „*Les différents publics de Paris*“ и „*La menagerie Parisienne*“ онъ съ большей рѣзкостью высмѣивалъ оперу, итальянскій театръ, циркъ, Одеонъ, зоологическій садъ. Но съ тѣхъ поръ ему не давали спать лавры исторической жи-

вописи. Онъ отказался отъ карикатуры, отъ современности, сталъ дѣлать экскурсіи во всѣ времена и во всѣ страны, побывалъ вмѣстѣ съ Данте въ аду, съ ветхозавѣтными патриархами въ Палестинѣ, съ Пьерро въ сказочномъ мiрѣ. Онъ отличался изумительной легкостью вымысла и умѣніемъ выбирать изъ всѣхъ писателей самую эффектную для иллюстраціи сцены. Но въ немъ слишкомъ много переживаній классицизма, онъ не можетъ поэтому надолго приковывать вниманіе. Композиціи его подкупаютъ кажущимся величіемъ стили, но въ нихъ нѣтъ ничего кромѣ внѣшней декоративности. Всѣ его фигуры—академическія варіаціи идеаловъ, созданныхъ греками и художниками Ренесанса. Насилуя свой талантъ, онъ пытался подниматься на высоты—и все-таки не могъ удержаться на нихъ, не опираясь на своихъ предшественниковъ. Даже въ „Донъ-Кихотѣ“ фигуры его лишаются характерности, по мiрѣ того, какъ становятся болѣе грандіозными. Все у него корректно, понятно, но лишено индивидуальности, движенія и жизни, все исполнено по извѣстнымъ установленнымъ правиламъ. Въ талантѣ его было нѣчто напоминающее Вюрца, какъ по фантазiи, такъ и по замыслу. Дольше всего еще сохранять значеніе его юношескія произведенія, какъ на примѣръ, путешествіе въ Швейцарію; въ нихъ онъ еще изображалъ безъ всякихъ стилистическихъ претензій то, что видѣлъ.

Наибольше истощающим образом изображена хроника модной парижской жизни за периодъ отъ 1848 до 1878 года на литографіяхъ и прелестныхъ гравюрахъ *Шама* (Cham). Знаменитый карикатуристъ — его называли самымъ остроумнымъ человѣкомъ во Франціи въ царствованіе Наполеона III — работалъ вмѣстѣ съ Жаномъ Франсуа Миллэ у Делароша. Въ 1842 году онъ выступилъ подъ псевдонимомъ Шамъ (его настоящее имя графъ Амадей де-Ноз) и его рисунки сдѣлали его вскорѣ однимъ изъ самыхъ любимыхъ сотрудниковъ Charivari. Онъ менѣе глубокъ и серьезенъ чѣмъ Гаварни, но въ немъ много кипучей жизни, рисунки его отличаются изумительнымъ блескомъ. Въ его мѣсячныхъ и годовыхъ обзорѣняхъ отмѣчено все, чѣмъ увлекался



Гаварни: Въ ложѣ.

Парижъ въ области моды и открытій, искусства и литературы, науки и театра: omnibusъ съ высокими имперіалами, верченіе столовъ и вызваніе духовъ, открытія магазиновъ Лувра, пѣвица Ристори, открытіе Суэцкаго канала, первые кіоски для газетъ, Парижъ въ день новаго года, изобрѣтеніе броненосцевъ, туннель черезъ Монъ-Сени, Фаустъ Гуно, Патти и Нильсонъ, стачка портныхъ, жокеи и скачки. Все, что занимало общество, находило тонкаго наблюдателя въ лицѣ Шама. Его карикатуры на выставленныя въ Салонѣ картины отличались чрезвычайнымъ остроуміемъ и всемірная выставка 1867 года имѣла въ немъ классическаго хроникера. Въ его рисункахъ оживаетъ полный чудесъ Парижъ времени Наполеона III. Приѣзжаютъ короли и императоры, играетъ оркестръ Штрауса, цыганки пляшутъ, мчатся экипажи, всѣ живутъ, любятъ, кокетничаютъ, расточаютъ цѣлыя состоянія и кружатся въ водоворотѣ. Но конецъ выставки былъ и концомъ праздника. По дальнѣйшимъ рисункамъ Шама видно, что въ воздухѣ чувствуется приближеніе грозы. Моды и театры, женщины и развлечения не могутъ отвлечь вниманія отъ политическихъ вопросовъ: подготавливается паденіе Наполеона.

Преемники Шама ввели принципъ раздѣленія труда; каждый изъ нихъ избиралъ особую специальность: одинъ рисовалъ кокотокъ, другой изучалъ театр, третій — великосвѣтскую жизнь. Надаръ вернулся съ помощью фотографіи къ портретнымъ карикатурамъ, забытымъ со времени Домье. Его серія: „Les Contemporains de Nadar“ имѣла большой успѣхъ. Марселинъ первый внесъ въ свои изображенія модъ и театра блескъ и изящество, отличавшее и романы того времени. Онъ сталъ хроникеромъ свѣтскаго общества, баловъ и



Гюизъ: Этюдъ женской фигуры.

вечеровъ, оперы и итальянскаго театра, охоты и скачекъ; онъ присутствовалъ при скачкахъ на корсо и оставлялъ Парижъ вмѣстѣ со всѣмъ свѣтскимъ обществомъ, бывалъ въ замкахъ и загородныхъ виллахъ, на морскихъ купаніяхъ во Франціи, въ маленькихъ курортахъ въ Германіи, куда стекалась въ то время парижская знать на рулетку. Обширный матеріаль для изученія моды рисовальщикъ находилъ въ Бадень-Бадень; тамъ собирались въ іюлѣ всѣ салонные львы, политическіе дѣятели и красавицы парижскихъ салоновъ. Тамъ Марселинъ задумалъ и исполнилъ серію рисунковъ подъ заглавіемъ „Histoire des variations de la mode depuis le XVI siècle jusqu'à nos jours“. Во всѣхъ модныхъ мѣстахъ собирались представители и свѣта и полусвѣта, и Марселинъ не могъ избѣгнуть изображенія дамъ полусвѣта; но онъ рисуетъ ихъ съ большою изысканностью и корректностью. Онъ былъ наиболѣе полнымъ изобразителемъ блестя-

щаго, жизнерадостнаго, уже начинающаго разлагаться и все-таки изысканнаго общества второй имперіи, того общества, которое превратило весь Парижъ въ обширную бальную залу.

Насколько Марселинъ аристократиченъ, настолько рисунки Рандона вульгарны. Его специальность — глупые рекруты, которыхъ водятъ по улицамъ цѣлыми полками, мелкій рантѣе, вродѣ Monsieur Chèbe Альфонса Доде, старый господинъ, который сидитъ на скамейкѣ въ булонскомъ лѣсу: „приведите ко мнѣ дѣтей — а также ихъ боннѣ“. Онъ рисуетъ все, что чуждо блеску. Его рисунки знакомятъ съ народной жизнью Парижа, съ конскими ярмарками, бѣгами въ Пуасси, со всякими происшествіями, измѣняющими внѣшній видъ города. Уѣзжая изъ Парижа, онъ направлялся не на морскія купанья, а въ провинцію, въ Шерборгъ и Тулонъ, или въ фабричные города Бельгіи и Англии. Тамъ онъ изучалъ жизнь на вокзалахъ и въ таможенныхъ, на рынкахъ и въ казармахъ, въ гаваняхъ и на улицахъ. Осмотръ товаровъ, нагрузка и выгрузка, корабли бросающіе якорь, доки, пристани, склады — все это на рисункахъ Рандона кишитъ, какъ бы въ ульѣ. Природа кажется большой фабрикой, человекъ — движущейся машиной. Міръ похожъ на муравейникъ, на обиталище странныхъ насѣкомыхъ; они снабжены зубами, щупальцами неутомимыми ногами, органами, приспособленными къ тому, чтобы копать, пить, строить, и вмѣстѣ съ тѣмъ они постоянно ощущаютъ голодъ.

Вскорѣ послѣ того выступили еще нѣсколько рисовальщиковъ. Въ 1865 г. вышли первыя модныя картинки Гадоля. Стопъ изображалъ преимущественно

провинцію и Италию, Дранеръ занялся парижскимъ балетомъ и сочинилъ для танцовщицъ хорошенькіе военные мундиры. Леонъ Пети рисовалъ крестьянъ и съ большой простотой передавалъ прелесть деревенской жизни, мертвящую скуку маленькихъ городковъ, бѣдныхъ деревушекъ и примитивныхъ гостинницъ, болтовню деревенскихъ старушекъ передъ крыльцомъ, важность деревенскихъ судей или брандмейстеровъ. Онъ интересенъ главнымъ образомъ какъ пейзажистъ. Деревья на прямыхъ и однообразныхъ дорогахъ мягко и нѣжно выдѣляются въ воздухѣ, сонное однообразіе кривыхъ деревенскихъ улицъ ясно выражено нѣсколькими штрихами. Въмѣсто травы сплошные огороды. Поля и пашни съ ихъ пыльной чахлой почвой говорятъ о тяжеломъ трудѣ, о трудовой жизни крестьянъ.

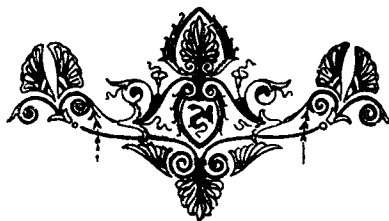


Гаварни: Чего мнѣ не достаетъ? Вотъ такой хозяйки, чтобы смотреть за моимъ бѣльемъ.

Андріэ и Морландъ первые стали изображать кокетокъ высшаго полета. Наиболѣе извѣстнымъ изобразителемъ ихъ сталъ впоследствии Гревенъ—остроумный, оригинальный, легкій и пикантный рисовальщикъ, котораго иногда—это конечно преувеличено—называютъ прямымъ преемникомъ Гаварни. Женщины Гревена нѣсколько однообразны со своими взбитыми шиньонами, ничего не выражающими глазами, которые хотятъ казаться большими, упрямымъ носикомъ, капризно вздернутыми губами и дешевыми туалетами, носимыми однако съ большимъ вкусомъ. Онъ уже тоже отжили свое время, подобно гризеткамъ Монье и Гаварни и уступили мѣсто женщинамъ Марса и Форена. Рисунки Гревена кажутся теперь устарѣлыми, потому что они не модны и еще не стали историческими; но въ нихъ такъ же, какъ и въ рисункахъ Гаварни, отражена цѣлая эпоха. Общественные балы, садъ Мабиль, Closerie des Lilas, скачки, гулянья въ Венсенскомъ лѣсу, морскія купанья, всѣ мѣста, куда прѣзжали кокетки при Наполеонѣ III, хорошо знакомы рисовальщику. Его первые альбомы носятъ заглавіе: „Какъ въ Парижѣ любить“ и „Зима въ Парижѣ“. Во время выставки 1867 года появились его самые большіе и лучшіе рисунки, сцены изъ жизни парижскихъ отелей и „Англичане въ Парижѣ“. Позднѣйшіе альбомы „Les filles d'Eve“, „Le Monde Amusant“, „Fantaisies parisiennes“, „Paris Vicieux“, „La Chaine des Dames“ рисуютъ утонченность парижской жизни.

Въ программу настоящей книги не входитъ исторія рисовальнаго искусства въ его дальнѣйшемъ развитіи. Мы хотѣли только показать, что на тотъ

путь, по которому пошли Роландсонъ и Круикшанкъ, Эргардтъ и Рихтеръ, Домье и Гаварни, должна была вступить и живопись, если она хотѣла стать искусствомъ XIX вѣка, а не оставаться въ постоянной зависимости отъ древнихъ. Абсолютно прекрасное не можетъ быть единственнымъ источникомъ для искусства; для того чтобы жить полною жизнью, оно должно питаться идеями своего вѣка. Только переставъ преклоняться передъ великими произведеніями прошлаго, переставъ изображать при ихъ помощи жизнь минувшихъ вѣковъ, искусство можетъ преодолѣть условность, приступить къ самостоятельному изученію природы и создать новую оригинальную живопись. Нужно, чтобы наступило страстное желаніе устроиться въ жизни по домашнему, и вернуться къ такъ долго презираемой дѣйствительности, хранящей въ себѣ безконечныя сокровища. Восходъ солнца теперь такъ-же прекрасенъ какъ въ первый день творенія, рѣки текутъ по прежнему, луга зеленѣютъ, страсти такъ же глубоки какъ и прежде, бессмертное сердце природы еще бьется подъ суровой оболочкой земли и удары его отдаются въ сердца челоуѣка. Долженъ былъ свершиться возвратъ отъ мысли къ жизни и нужно было, чтобы живописцы заново открыли міръ, какъ въ дни перваго возрожденія. Нужно было при помощи всѣхъ новыхъ пріобрѣтеній колорита изобразить безконечно мѣняющіяся формы челоуѣческой дѣятельности, условія быта, богатство и бѣдность, развлеченіе и работу, салонъ и улицу, водоворотъ городской жизни и тихій трудъ крестьянина. Нужно было написать всю естественную исторію времени — и на этотъ путь, ведущій изъ музеевъ къ природѣ, изъ прошлаго къ живымъ людямъ, вступили прежде всего англичане, указавъ дорогу французскимъ и нѣмецкимъ мастерамъ.



ХVІІІ.

Англійская живопись до 1850 года.

„Англійская живопись имѣеть то преимущество передъ живописью другихъ странъ, что она молода. Традиціи ея не старше одного столѣтія и не пропитаны древними греко-латинскими теоріями. Вотъ истинно благоприятныя условія для того, чтобы быть на высотѣ современности—у другихъ народовъ гнетъ переживаній мѣшаетъ самымъ смѣлымъ новаторамъ. Англичане не оглядываются назадъ, а смотрятъ впередъ, видятъ окружающую жизнь“. Такъ писалъ Торъ въ 1867 году въ одномъ изъ своихъ „Салоновъ“.

Но Англія тоже не осталась вполнѣ свободной отъ общеевропейскаго увлеченія древностью. Можетъ быть можно даже доказать, что все это направленіе вышло изъ Англіи. Архитектура въ Англіи тоже пережила господство стіля етріге—пятьдесятъ лѣтъ ранѣ чѣмъ во Франціи была основана имперія. Въ англійской живописи господствовалъ классицизмъ уже тогда, когда Давидъ еще рисовалъ амуровъ въ мастерской Буше, и въ Англіи народился поэтъ романтикъ въ то время, когда литература остальной Европы подпала подъ вліяніе классицизма. „Марміонъ“, „Пертская красавица“, „Айвенго“, „Квентинъ Дюрвардъ—кто не знаетъ этихъ именъ? Мы всѣ учились исторіи у Вальтеръ Скотта. Онъ въ 1816 году указалъ ту программу для развитія художественной промышленности, которая была принята Лоренцомъ Гедономъ въ 1876 году, когда онъ открывалъ на мюнхенской выставкѣ отдѣлъ „произведенія нашихъ отцовъ“. На деньги, которыя Вальтеръ Скоттъ зарабатывалъ своими романами онъ построилъ себѣ средне-вѣковой замокъ съ башнями, башенками; каждая изъ нихъ была сдѣлана по образцу какого нибудь шотландскаго дворца, съ выступами и окнами, украшенными гербами шотландскихъ клановъ—ползущими львами. Комнаты заставлены были старинными столами и рѣзными ларцами, стѣны увѣшаны тяжелыми мечами горцевъ, пледами, аллебардами, доспѣхами и оленьими рогами. Это была своего рода мастерская Макарта за семьдесятъ лѣтъ до Макарта.



Романъ: Лэди Гамильтонъ.

Между живописцами тоже были классики и романтики, но ихъ было немного и они не имѣютъ большого значенія. Все, что было создано въ Англии въ области высокаго искусства въ началѣ нынѣшняго столѣтія можетъ быть безъ всякаго ущерба вычеркнуто изъ англійской живописи. Уже Рейнольдсъ въ „Уголино“, „Макбетъ“ и „Геркулесъ въ молодости“ дорого заплатилъ за желаніе подражать итальянцамъ. Въ еще болѣе безнадежную манерность, впали всѣ тѣ, кто вслѣдъ за нимъ подражали итальянцамъ. Таковъ на примѣръ грандіозно ничтожный Джемсъ Барри. Онъ провелъ нѣсколько лѣтъ въ Италіи и въ 1771 году поселился въ Лондонѣ съ твердымъ намѣреніемъ — создать въ Англии классическое искусство. Въ 1783 году онъ выставилъ въ одной изъ

заль Society of Arts шесть ходульных картинъ „изъ исторіи человѣческой культуры“; онъ былъ твердо убѣжденъ при этомъ, что превзошелъ въ нихъ свои образцы, т. е. итальянскихъ классиковъ. Многосторонній, но очень посредственный во всѣхъ отношеніяхъ Джемсъ Нордкотъ, имѣетъ гораздо большее значеніе своими біографіями Рейнольдса и Тиціана, чѣмъ большими картинами, написанными имъ для шекспировской галереи Бойделя; изъ нихъ наиболѣе извѣстно по многимъ гравюрамъ „Убіеніе дѣтей Эдуарда IV“. Генрихъ Фюсли былъ также писателемъ и прекраснымъ учителемъ — Praeceptor Britanniae; его многочисленные ученики всегда отзывались о немъ съ величайшимъ уваженіемъ. Подъ вліяніемъ Клопштока и Лафатера онъ написалъ рядъ хорошо придуманныхъ фантастическихъ картинъ, въ которыхъ преимущественно иллюстрировалъ Мильтона и Шекспира. Лучшая изъ нихъ несомнѣнно „Титанія и осель“ изъ шекспировскаго „Сна въ лѣтнюю ночь; она находится теперь въ лондонской національной галереѣ. Его ученикъ, Вильямъ Этти, жилъ традиціями венеціанской школы. Онъ былъ англійскимъ Макартомъ и съ нѣкоторой тяжеловѣсностью и усиленіемъ шель по пути Тиціана, изучалъ красоту нагаго тѣла и пытался найти яркія краски, придающія такое сіяніе женскимъ тѣламъ на венеціанскихъ картинахъ. Трудодюбивый Веніаминъ Робертъ Гайдонъ провелъ жизнь въ постоянныхъ исканіяхъ, въ обдумываніи и борьбѣ; подобно Гро во Франціи онъ былъ мученикомъ высокаго искусства. Ему хотѣлось-бы писать иначе, проще. Въ лондонской національной галереѣ есть написанная имъ очень красивая сценка изъ уличной жизни; на

New Road толпа народа съ любопытствомъ остановилась у дверей конторы Ruppch'a. Но онъ, какъ и Гро, считалъ измѣной благородному стилю такого рода сюжеты. Онъ позволялъ себѣ только задумывать на огромныхъ полотнахъ грандіозныя композиціи историческаго и религіознаго содержанія. Онъ все болѣе зарывался въ теоріи и въ своемъ ученномъ рвеніи дѣлалъ множество анатомическихъ этюдовъ, изучая мускулы льва; по ихъ образцу онъ писалъ тѣла воиновъ. Такъ же какъ и Гро онъ кончилъ жизнь самоубійствомъ — двадцать шестого іюня 1846 года. Онъ оставилъ записку, на которой написано было: „Богъ да проститъ мнѣ. Аминь. Конецъ“, и цитата изъ шекспировскаго „Лира“: „Не пытайте меня болѣе въ этомъ суровомъ мірѣ“.



Лоуренсъ: М-съ Сиддонсъ.

(Stretch me no longer on the rack of this rough world.) Всѣ эти художники болѣе интересны личными качествами, чѣмъ своими произведеніями. Въ ихъ неестественныхъ краскахъ и жестахъ и въ разнаго рода нелѣпостяхъ нѣтъ движенія впередъ. Даже когда они пытались прямо подражать иностраннымъ художникамъ, они не достигали изящества своихъ образцовъ, а превращали утонченность въ грубость и тяжеловѣсность; ихъ творчество оставалось полуварварскимъ, полубуржуазнымъ.

Не въ живописи высокаго стиля лежитъ созидательное значеніе англійскаго искусства. Поэтому быть можетъ, вовсе не случайность, что тѣ немногіе художники, которые пытались подражать чужимъ образцамъ, губили этимъ свой талантъ. Идеализмъ классической школы еще болѣе противоположенъ національному характеру англичанъ, чѣмъ духу другихъ народовъ. Уже во времена схоластики англичане проводили теорію, что въ природѣ господствуетъ индивидуальное начало. Изъ Англии въ началѣ новыхъ вѣковъ вышло ученіе, создавшее новую эру путемъ обращенія къ изученію природы. Бэконъ не говорилъ о „красотѣ“, онъ былъ врагомъ пропорцій, предпочтенія прекраснаго въ природѣ некрасивому т. е. другими словами—былъ противникомъ идеализма. Красивые люди, по его словамъ, рѣдко обладаютъ высокими качествами. Англійскій театръ тоже проявлялъ мало интереса къ торжественно ритмическому величію классической литературы. Гаррикъ, закалявая Полонія, никогда не думалъ о томъ, чтобы дѣлать движенія въ духѣ Буало; онъ такъ же мало походилъ на греческаго хорагета, какъ Гогартъ на Давида. Особенности англійской литературы и науки коренятся съ самаго начала въ пониманіи дѣйствительности. Отсюда пренебреженіе всякими правилами творчества у Шекспира, отсюда бэконовскій



Лоуренсъ: Миссъ Фарренъ.

новыхъ портретистовъ не могъ сравниться съ великими предками англійской живописи, все таки они значительно выше всѣхъ портретистовъ того времени въ другихъ странахъ. *Джоржъ Ромнэ* (George Romney), относящійся въ сущности еще къ XVIII вѣку, представляетъ собою нѣчто среднее между утонченно классическимъ творчествомъ Рейнольдса и фантастически - поэтическимъ Томасомъ Гэнсборо. Въ немъ меньше индивидуальности, нѣтъ столь глубокаго пониманія характеровъ, какъ у Рейнольдса, но онъ выше всѣхъ своихъ современниковъ по умѣнью писать костюмы. Ромнэ зналъ всѣ тайны своего ремесла и обладалъ очень важнымъ для портретиста искусствомъ: онъ дѣлалъ свои модели болѣе прекрасными, не умаляя сходства. Признанныя красавицы находили его портреты вполне достойными себя и относились къ художнику съ пламеннымъ обожаніемъ. Вернувшись изъ Италіи въ 1775 году, онъ приобрѣлъ мировую славу, еще болѣшую, чѣмъ Гэнсборо и равную славу Рейнольдса. Придворныя дамы и знатныя актрисы не пренебрегали никакими средствами, чтобы побудить художника включить ихъ портреты въ одну изъ его композицій. Слѣдуя модѣ, созданной Рейнольдсомъ, Ромнэ предпочиталъ аллегорическіе портреты всякимъ другимъ; онъ любилъ изображать свои модели съ эмблемой какого нибудь бога, музы и т. д. Знаменитую леди Гамильтонъ онъ изобразилъ въ образѣ Магдалины, Жанны д'Аркъ, вакханки и одалиски.

Какъ ни велика была слава Ромнэ въ концѣ XVIII вѣка, она была пре-

реализмъ. Ихъ философія отличается положительностью, точностью, практичностью и проникнута духомъ нравственности. Въ Англии Гоббсъ и Локъ, Стюартъ Милль и Бокль соотвѣтствуютъ Декарту, Спинозѣ, Лейбницу и Канту на континентѣ. Среди историковъ одинъ только Карлейль былъ поэтомъ. Всѣ остальные—ученые прозаики; они собираютъ свѣдѣнія, дѣлаютъ выводы изъ наблюдений, собираютъ цифры, взвѣшиваютъ возможности, объединяютъ факты, устанавливаютъ законы, собираютъ и умножаютъ точное знаніе. Въ XVIII вѣкѣ въ Англии возникъ романъ, ставшій изображеніемъ окружающей жизни. Въ живописи національное тяготѣніе къ реализму проявилось впервые у Гогарта. И въ началѣ XIX вѣка положительныя качества англійскаго искусства состояли не въ идеалистическихъ порывахъ, а въ остротѣ наблюденія, въ трезвости и подвижности ума.

Какъ и прежде, искусство сосредоточивается главнымъ образомъ на портретной живописи, и хотя ни одинъ изъ выступавшихъ

взойдена двадцать лѣтъ спустя славой сэра *Томаса Лоуренса* (Thomas Lawrence). Онъ родился въ Бристолѣ, въ 1769 году, сначала готовился быть актеромъ, потомъ обратился къ живописи и сразу прогремѣлъ по всей Англии своими портретами. Каталогъ его портретовъ обнимаетъ всѣхъ, кто въ то время славился въ Англии умомъ или красотой. Онъ зарабатывалъ сказочныя суммы своими картинами и тратилъ ихъ съ королевской щедростью. Въ 1815 году ему поручено было написать для Виндзорской галереи портреты всѣхъ побѣдителей при Ватерлоо, — отъ герцога Веллингтона до императора Александра I включительно. Для аахенскаго конгресса онъ написалъ портреты представителей различныхъ государствъ.

Во всѣхъ европейскихъ столицахъ, которыя онъ посѣтилъ съ этою цѣлю, его принимали съ царскими почестями. Онъ былъ членомъ всѣхъ академій на свѣтѣ и президентомъ лондонской. Въ настоящее время наступила естественная реакція противъ прежнихъ преувеличенныхъ восторговъ, и къ его работамъ стали относиться съ пренебреженіемъ, столь же незаслуженнымъ, какъ и его прежняя слава. Въ его торжественныхъ портретахъ часто подъ изысканной оболочкой скрывается отсутствіе простоты и естественности; въ портретахъ нѣтъ глубины характера, твердости и настоящей силы. Въ его рисункѣ проступаетъ пошлость, колоритъ кажется однообразнымъ сравнительно съ мастерскимъ реализмомъ Рейнольдса. Большинство его официальныхъ портретовъ можно легко принять за работы Винтергальтера, а маленькіе портреты не отличаются отъ самыхъ среднихъ модныхъ картинокъ. Но все-таки нельзя не признать за нимъ легкости исполненія и благородства композиціи. Нѣкоторые изъ его женскихъ портретовъ отличаются нѣжной граціей и утонченной поэтической чувственностью въ духѣ Гэнсборо. Не многіе художники того времени умѣли такъ писать, какъ онъ, хорошенькія дѣтскія головки и придавать такую нѣжность выраженія портретамъ молодыхъ женщинъ. Мистрисъ Сиддонсъ глядитъ на портретѣ Лоуренса глазами невинной, грустной дѣвушки; бѣлое греческое одѣяніе съ чернымъ поясомъ и бѣлый головной уборъ изображены съ необыкновенной красотой. Много утонченности и въ портретѣ миссъ Фарренъ, которая быстро идетъ среди свѣтло-зеленаго лѣтняго пейзажа въ мѣховой шубкѣ и съ муфтой въ рукахъ. Слава Лоуренса, какъ дѣйствительно крупнаго художника, возродится, когда его скучные официальные портреты



Рэбернъ: Лордъ Ньютонъ.



Морландъ: Внутренность конюшни.

будутъ упрятаны въ музейныя кладовыя, а многіе изъ его воздушныхъ женскихъ портретовъ перейдутъ изъ частнаго владѣнія въ общественныя галлерей.

Изъ числа второстепенныхъ свѣтилъ, дѣлившихъ съ Лоуренсомъ симпатіи публики, наиболѣе выдѣляются нѣжный и мягкій Джонъ Гоппнеръ, поверхностный, но привлекательный Вильямъ Биччи, знаменитый пастелистъ Джонъ Руссель и энергичный Джонъ Джаксонъ. Въ Шотландіи же въ это время появился первоклассный живописецъ Генри Рэбернъ (Henry Raeburn).

Это былъ прирожденный талантъ. Вильки писалъ однажды въ своихъ письмахъ изъ Мадрида, что произведенія Веласкеза напомнили ему Рэберна. Въ самомъ дѣлѣ нѣкоторыя работы шотландскаго художника, какъ на примѣръ портретъ лорда Ньютона, знаменитаго жуира, умѣвшаго пить какъ никто, выдерживаетъ сравненіе съ Веласкезомъ. Лоуренсъ превратилъ портретную живопись своего времени въ поверхностное изображеніе внѣшней красоты и Рэбернъ былъ исключеніемъ среди своихъ современниковъ по простотѣ и реалистической силѣ своихъ портретовъ. Триста двадцать пять портретовъ Рэберна, выставленныхъ въ 1876 году въ шотландской академіи, такимъ же исчерпывающимъ образомъ рисуютъ жизнь Эдинбурга въ концѣ прошлаго вѣка, какъ портреты Рейнольдса—жизнь Лондона. Всѣ знаменитые шотландцы того времени—Робертсонъ, Юмъ, Форгесонъ, Скоттъ—вошли въ его галлерей. Въ общемъ онъ написалъ болѣе шестисотъ портретовъ. И хотя это число кажется незначительнымъ въ сравненіи съ двумя тысячами портретовъ Рейнольдса, но художественныя качества Рэберна стоятъ почти выше. Тайна его успѣха заключается въ силѣ и здоровьѣ, въ могучей кисти, въ гармоніи и правдивости. Во всѣхъ

его фигурахъ чувствуется страшная сосредоточенность жизни. Есть что-то царственное въ его старыхъ инвалидахъ и матросахъ, въ величественномъ стилѣ ихъ благородныхъ, спокойныхъ лицъ. Армстронгъ отводитъ Рэберну мѣсто между Францомъ Гальсомъ и Веласкесомъ; его пониманіе колорита напоминаетъ также отчасти современныхъ французовъ, напримѣръ Манэ въ періодъ его увлеченія Гальсомъ. Онъ писалъ лица такими, какъ видѣлъ ихъ въ жизни, при обыкновенномъ дневномъ освѣщеніи, безъ всякаго посягательства на свѣто-тѣни старыхъ мастеровъ; платье онъ изображалъ лишь поскольку это нужно для общаго пониманія и большими простыми чертами передавалъ самое характерное въ лицѣ.

Значеніе двухъ американскихъ художниковъ, поселившихся въ Англию, Веста и Коплея, заключается въ томъ, что все, созданное портретной живописью, они перенесли въ изображеніе массъ.

Значеніе *Бенжамена Веста* (Benjamin West) было конечно сильно преувеличено его современниками; одинъ критикъ справедливо назвалъ его „королемъ посредственности“. Онъ интересовалъ европейскую публику прежде всего какъ антропологическая диковинка. Это былъ первый выходецъ изъ варварской Америки, взявшій кисть въ руки. Чисто американская реклама предшествовала его пріѣзду въ вѣчный городъ въ 1760 году. Рассказывали о немъ, что онъ былъ сыномъ квакера-фермера и выросъ въ сосѣдствѣ съ индѣйцами, среди рабовъ своего отца. Говорили, что уже въ Нью-Йоркѣ и Филадельфій, никогда не выдавъ картины въ своей жизни, онъ писалъ хорошіе портреты. Впослѣдствіи восторгались тѣмъ, что придя въ Ватиканъ, онъ сталъ хлопать въ ладоши увидавъ Апполона Бельведерскаго и сравнилъ его съ индѣйскимъ вождемъ. Въ умѣннѣ возбуждать интересъ своей личностью „молодой дикарь“ превзошелъ всѣхъ своихъ покровителей. Онъ съ большей практичностью примкнулъ къ господствующему въ то время классическому направленію, втеченіе одного года избранъ былъ почетнымъ членомъ болонской, флорентинской и пармской академій, и римскіе критики восхваляли его на ряду съ Менгсомъ, какъ первокласснаго художника. Въ 1763 году, когда Гогартъ и Рейнольдсъ, Вильсонъ и Гэнсборо были еще на высотѣ своей славы, онъ отправился въ Лондонъ; и такъ какъ люди всегда болѣе всего цѣнятъ то, чего нѣтъ у нихъ самихъ, то



Морландъ: Передъ крыльцомъ крестьянскаго дома.

Вестъ занялъ вскорѣ выдающееся мѣсто, даже рядомъ съ этими мастерами. Гогартъ писалъ тогда только жанровыя картины, Вильсонъ—ландшафты, Рейнольдсъ и Гэнсборо—портреты, Вестъ же далъ англичанамъ то, чего у нихъ, не было—искусство „высокаго стиля“. Его первая картина, находящаяся теперь въ лондонской національной галлерей,—„Орестъ и Пилать, приведенные заложниками къ Ифигеніи“, скучный образецъ классицизма въ духѣ Мэнгса и Давида. Рисунокъ мертвый, композиція напоминаетъ берельефы, а колоритъ выдержанъ въ академическомъ холодно-сѣромъ тонѣ. Другія его картины на античныя и библейскіе сюжеты стоятъ приблизительно на высотѣ картинъ Каульбаха и отличаются такою же напыщенной торжественностью, ученой композиціей и механическимъ сочетаніемъ формъ, заимствованныхъ у мастеровъ итальянскаго *cinquecento*.

Къ счастью, однако, Вестъ оставилъ и другія произведенія, кромѣ этихъ претенціозныхъ композицій. Забывая иногда „высокій стиль“, онъ писалъ вещи, сохранившія навсегда свое значеніе. Таковы нѣкоторыя его большія историческія картины, относящіяся къ его времени. „Смерть генерала Вольфа въ сраженіи подъ Кебекомъ, 13 сентября 1759 года“ была выставлена въ 1768 году при открытіи королевской академіи — очень жизненная и по своей трезвости разумная картина, имѣющая значеніе историческаго документа. Въ то время вопросъ о костюмѣ игралъ большую роль въ живописи и Вестъ натолкнулся въ обработкѣ своего сюжета на такія же трудности, какъ Готфридъ Шадовъ, когда онъ изображалъ Читена въ костюмѣ своего времени. Знатоки искусства полагаютъ, что такой возвышенный сюжетъ требуетъ античныхъ одѣяній. Вестъ же представилъ и генерала, и его солдатъ въ соотвѣтствующихъ исторической правдѣ мундирахъ. Теперь это кажется вполне естественнымъ, но въ свое время это было истиннымъ подвигомъ; должно было пройти еще нѣсколько десятилѣтій прежде чѣмъ во Франціи установилось простое отношеніе къ костюмамъ. Еще Жераръ и Жироде полагали, что для того, чтобы ввести военныя картины въ искусство высокаго стиля, нужно изображать солдатъ французской имперіи въ видѣ греческихъ и римскихъ статуй. Гро первый пересталъ придавать античный видъ солдатамъ своего времени. Английскій художникъ американскаго происхожденія сдѣлалъ это на сорокъ лѣтъ раньше. Также какъ и въ „Гибели Медузы“ Жерико, на картинѣ Веста только пирамидальное построеніе всей сцены указываетъ на принадлежность художника къ классической школѣ. Въ остальномъ онъ установилъ реалистическую программу на цѣлыя десятилѣтія раньше, многимъ опередивъ даже Гро. У Гро люди все еще являются только фономъ для отдѣльнаго героя, у Веста же они уже имѣютъ самостоятельное значеніе. Другими словами, въ картинѣ Веста, написанной въ 1768 году, есть уже то, чѣмъ отличаются картины Ораса Верне 1830 года отъ картинъ Гро.

Съ ббльшей еще послѣдовательностью проводилъ эту реалистическую программу младшій соотечественникъ Веста, *Джонъ Сингльтонъ Коплэ* (John Singleton Copley), переселившійся въ Англію въ 1775 году, послѣ короткаго пребыванія въ Италіи. Главныя его произведенія, собранныя въ лондонской національной галлерей, тоже изображаютъ событія изъ современной исторіи: „Смерть графа Чэтама, 7 апрѣля 1778 года“, „Смерть маіора Пирсона, 6 января 1781 года“. Возможно, что Давидъ, отважившійся вдругъ, среди расцвѣта классицизма, написать „Смерть Марата“ и „Смерть Лепельтье“, сдѣлалъ это подъ вліяніемъ гравюръ съ картинъ Коплэ. Другіе художники того времени нарядили бы дѣйствующихъ лицъ въ античныя костюмы, окружили бы ихъ геніями и рѣчными божествами, придали бы всей сценѣ римскій характеръ.

Коплэ же, подобно Весту, рисуетъ самое происшествіе безъ всякаго риторическаго паэоса. Кромѣ того онъ превосходитъ Веста сочностью и силой колорита, напоминающаго древнихъ мастеровъ. Вестъ не умѣлъ ни разу освободиться отъ мертвенныхъ сѣрыхъ тоновъ классической школы, между тѣмъ какъ картина Коплэ „Смерть Вильяма Питта“ свидѣтельствуеетъ о серьезномъ изученіи Тициана и голландцевъ. Игра свѣта на парикахъ собравшихся людей и на темной деревянной обшивкѣ стѣнъ напоминаетъ „Лекцію анатоміи“ Рембрандта. вмѣсто торжественной театральной сцены, картина его представляетъ собой собраніе хорошихъ портретовъ, вродѣ голландскихъ гильдейскихъ группъ. Новое отношеніе къ современной исторіи нашло именно въ Англии благодарную почву; это видно по картинамъ *Даніеля Маклизы*. Онъ представляетъ нѣчто среднее между Орасомъ Верне и Антономъ Вернеромъ въ своихъ многоаршинныхъ полотнахъ, покрывающихъ цѣлыя стѣны; „Встрѣча Веллингтона и Блюхнера“, „Смерть Нельсона“ и другіе патріотическіе сюжеты исполнены съ огромной умѣлостью, энергіей и силой. Маклизъ выказалъ въ нихъ, правда, больше любви къ отечеству, чѣмъ художественнаго чутья, но его мощный и здоровый реализмъ выгодно отличаетъ его отъ большинства живописцевъ того времени, повторяющихъ античные мѣологическіе сюжеты.

На ряду съ портретистами людей стоятъ и портретисты животныхъ. Во всей Европѣ изображеніе животныхъ находилось со времени Ридингера въ пренебреженіи. Торвальдсенъ былъ первымъ изъ классиковъ, изобразившимъ животныхъ на своемъ фризѣ изъ жизни Александра Великаго; но онъ ограничился повтореніемъ образцовъ Паренонскаго фриза и не дѣлалъ этюдовъ съ натуры; когда же доставало греческаго оригинала, то онъ обращался къ собственной фантазіи. Въ его картинахъ поражаетъ надменная небрежность по отношенію даже къ самымъ обыкновеннымъ домашнимъ животнымъ. Нѣмецкая историческая живопись еще менѣе умѣла справляться съ животными. Она искала во всемъ отраженія сознательной мысли, а у животныхъ ее трудно найти. Всѣ ихъ четвероногіе очень глубокомысленны, но совершенно неестественны. Картины Каульбаха, его „Рейнеке-Лисъ“, гдѣ животнымъ приписываются человѣческія настроенія и чувства, принесли большой вредъ: вплоть до шестидесятыхъ годовъ никто не изучалъ въ Германіи животныхъ съ натуры. Франція до Тройона не создала ничего значительнаго въ этой области. Въ Англии, родинѣ спорта, изображеніе животныхъ развилось—классицизмъ не могъ остановить этого развитія—прямо изъ прежней живописи, посвященной спорту. Со времени Карла I английскія охоты на лисицъ получили громкую извѣстность. Вскорѣ послѣ того вошли въ моду конскія скачки и развились любовь и знаніе лошади, распространенныя въ Англии болѣе чѣмъ гдѣ-нибудь. Съ XVII вѣка въ Англии начинаютъ разводить дичь въ паркахъ. Понятно поэтому, что и английское искусство стало рано заниматься звѣрями, и такъ какъ этимъ интересовались главнымъ образомъ спортсмены, то художники стали ихъ слугами. Спортсмену нужна была, не картина, а воспоминаніе объ охотѣ, скачкѣ. Нужно было, чтобы изображенная лошадь была красива; достоинство самой картины было вторымъ дѣломъ. Такими портретистами кровныхъ лошадей были Джонъ Вутонъ (Wooton) и Георгъ Стѣббсъ (Stubbs). Послѣдній иногда освобождался отъ своихъ патроновъ и изображалъ животныхъ не только въ стойлахъ, или съ грумомъ на спинѣ, въ гордомъ сознаніи своей красоты, а также на волѣ среди живописнаго пейзажа.

Спеціальностью *Жоржа Морланда* (George Morland) были старыя клячи; онъ быть можетъ одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ живописцевъ во всей английской школѣ. Картины его столь же обаятельны, какъ пейзажи Гэнсборо. Онъ писалъ сцены изъ жизни на большой дорогѣ, въ сельскихъ харчевняхъ; онъ



Вестъ: Смерть генерала Вольфа въ 1759 г.

напоминают жанровые картины Исаака Остада: старая кляча идет на водопой среди запитых солнцем равнин, телеги тянутся скрипя по плохой дороге на рынок, усталые полевые лошади возвращаются под вечер на покой, всадники, отдыхающие у сельского кабака, разговаривают с хорошенькой трактирщицей. Все это написано с тонкостью голландца старой школы. Неизвестно, видаль ли Морланд когда-нибудь произведения Андриена Броуера, но только с этим великим фламандским мастером можно сравнить картины Морланда. Есть много общего с Броуером и в жизни Морланда, полной приключений, и в его преждевременной смерти. Остодумие и скользкая по жизненным явлениям легкость Броуера соединились у Морланда с изысканностью пейзажей в духе Гансборо, а понимание женской красоты роднит его с Роландсоном. Он изображает не знатных дам, а женщин среднего класса в простых домашних платьях, грациозных как на картинах Шардена: молодых матерей, пощащавших ребенка, отдавшего кормилицу, нарядных трактирщиц в белом передничке и кондитерском чепчике, подающих стакан вина путнику, красивых горожанок в светлых летних платьях, сидящих в саду за чаем в воскресные посты обеда. В произведениях Морланда чувствуется рыцарское женство эртеровского времени и тот особый англо-саксонский аромат, которым во постыбшее время снова вьет от произведений английских живописцев. Морланд пользуется справедливой славой анималиста, но эти маленькие картины из жизни общества тоже обнаруживают всю нежность его кисти, а только совершенство английской хромогравюры может дать понятие о таком количестве самых оригиналов.



Томас Гейнсборо. Портрет собаки.

Переходом от старой к новой школе живописи во Англии служат произведения шурина Морланда, живописца и гравера, Джозефа Уорда (Ward); он родился в 1769 году и умер в 1809. На портрете, упомянутом в его некрологу в Art Journal, представляется старик со белой бородой и седыми волосами. Картина, которая со временем могла быть похожа на этот портрет, а эти картины карьеры Уорда, очень слабы и ничтожны. Сравнительно с широкой парижской и русской кистью Морланда, Уорд кажется блестящим, но только в изображении птиц и чепчиков. Но Джозеф Уорд не был только мастером живописи в Лондоне. В начале своей деятельности он был одним из самых великих и смелых художников английской школы; как его современники можно сравнить с ним только Бритона Ривера. Когда на выставках в Royal Academy в 1816 года появилась его „Лягушка“, его справедливо признавали как лучшего анималиста после Онеггера; и с тех пор его живописные работы всегда последовали одна за другой, и в этот раз он написал картину



Вестъ: Смерть генерала Вольфа въ 1759 г.

напоминаютъ жанровыя картины Исаака Остада: старыя клячи идутъ на водопой среди залитыхъ солнцемъ равнинъ, телѣги тянутся скрипя по плохой дорогѣ на рынокъ, усталыя ломовыя лошади возвращаются подъ вечеръ на покой, всадники, отдыхающіе у сельскаго кабачка, разговариваютъ съ хорошенькой трактирщицей. Все это написано съ тонкостью голландца старой школы. Неизвѣстно, видаль ли Морландъ когда-нибудь произведенія Андріена Броуера, но только съ этимъ великимъ фламандскимъ мас-



Ландсципъ: Портретъ собаки.

теромъ можно сравнить картины Морланда. Есть много общаго съ Броуеромъ и въ жизни Морланда, полной приключеній, и въ его преждевременной смерти. Остроуміе и скользкая по жизненнымъ явленіямъ легкость Броуера соединились у Морланда съ изысканностью пейзажей въ духъ Гэнсборо, а пониманіе женской красоты роднитъ его съ Роландсономъ. Онъ изображалъ не знатныхъ дамъ, а женщинъ средняго класса въ простыхъ домашнихъ платьяхъ, граціозныхъ, какъ на картинахъ Шардена; молодыхъ матерей, посѣщающихъ ребенка, отданнаго кормилицѣ, нарядныхъ трактирщицъ въ бѣломъ передничкѣ и кокетливомъ чепчикѣ, подающихъ стаканъ вина путнику, красивыхъ горожанокъ въ свѣтлыхъ лѣтнихъ платьяхъ, сидящихъ въ саду за чаемъ въ воскресенье послѣ обѣда. Въ произведеніяхъ Морланда чувствуется рыцарское изящество вертеровскаго времени и тотъ особый англо-саксонскій ароматъ, которымъ въ послѣднее время снова вѣетъ отъ произведеній английскихъ живописцевъ. Морландъ пользуется справедливою славой анималиста, но эти маленькія сценки изъ жизни общества тоже обнаруживаютъ всю нѣжность его кисти, и только совершенство английской хромогравюры можетъ дать понятіе о тонкомъ колоритѣ самыхъ оригиналовъ.

Переходомъ отъ старой къ новой школѣ живописи въ Англии служатъ произведенія шурина Морланда, живописца и гравера, *Джемса Уорда* (James Ward); онъ родился въ 1769 году и умеръ въ 1859. На портретѣ, приложенномъ къ его некрологу въ *Art Journal* представленъ старикъ съ сѣдой бородой и щетинистыми сѣдыми волосами. Картины, которыя онъ писалъ, когда былъ похожъ на этотъ портретъ — а эти картины наиболѣе извѣстны — очень слабы и ничтожны. Сравнительно съ широкой гармоничной и сочной кистью Морланда, Уордъ кажется блестящимъ, но пестрымъ, анекдотичнымъ и мелочнымъ. Но Джемсъ Уордъ не былъ всегда старымъ Джемсомъ Уордомъ. Въ началѣ своей дѣятельности онъ былъ однимъ изъ самыхъ великихъ и смѣлыхъ художниковъ английской школы; изъ его современниковъ можно сравнить съ нимъ только Бритона Ривьера. Когда на выставкѣ въ *Royal Academy* въ 1816 года появилась его „Львица“, его справедливо привѣтствовали какъ лучшаго анималиста послѣ Снейдерса; и съ тѣхъ поръ втеченіе десяти лѣтъ послѣдовали одна за другой цѣлый рядъ блестящихъ картинъ.



Ландсиръ: Последній на могилъ пастуха.

Сколько изящества и силы въ его лошадяхъ и собакахъ. Стѣббсъ стремился къ изяществу и утонченности въ подобнаго рода картинахъ, Уордъ писалъ лошадей съ такимъ же пониманіемъ и спортсменскимъ чутьемъ, но въ тоже время превосходилъ по художественной мощи всѣхъ своихъ предшественниковъ. Область его сюжетовъ очень широка. Маленькихъ дѣвочекъ онъ писалъ съ такой же englishness, какъ Морландъ, и кромѣ того былъ живописцемъ всего животнаго царства. Львы, змѣи, кошки, свиньи, быки, коровы, овцы, лебеди, куры и лягушки наполняютъ его

картины. При этомъ онъ никогда не придавалъ выраженія человѣческихъ лицъ своимъ четвероногимъ моделямъ, какъ это дѣлали многіе изъ его послѣдователей. Животныя Уорда живутъ не въ салонѣ, а въ лѣсахъ, лугахъ, на воздухѣ и въ водѣ. Его широкая мощная манера сдѣлалась мелкой и стала виртуозничествомъ только въ послѣдніе тридцать лѣтъ его жизни, когда онъ впалъ въ слабоуміе. Всемирная слава Ландсира затемнила память о немъ болѣе, чѣмъ онъ того заслуживаетъ.

Эдвинъ Ландсиръ (Edwin Landseer) былъ самымъ популярнымъ анималистомъ не только въ Англии, но и во всей Европѣ XIX вѣка. Въ теченіе пятидесяти лѣтъ его произведенія составляли лучшее украшеніе выставокъ Royal Academy. Гравюры съ его картинъ были такъ распространены, что въ шестидесятихъ годахъ не было дома, гдѣ бы ни висѣла какая нибудь собака, лошадь или олень Ландсира. Вся Европа была наводнена этими гравюрами и Ландсиръ очень страдалъ отъ такого рода популярности. Его картины безконечно лучше, чѣмъ ихъ опошленные воспроизведенія, и его также нельзя цѣнить по нимъ, какъ „Аѳинскую школу“ Рафаэля по гравюрѣ Якоби.

Эдвинъ Ландсиръ происходилъ изъ семьи художниковъ. Его отецъ былъ граверомъ на мѣди и заставлялъ своего сына еще въ дѣтствѣ рисовать съ натуры козъ, ословъ и овецъ. Четырнадцати лѣтъ онъ попалъ къ Гайдону и сталъ копировать по его совѣтамъ пареононскую скульптуру. „Онъ расчленилъ по частямъ животныхъ подъ моимъ надзоромъ“—такъ пишетъ Гайдонъ — „копировалъ мои анатомическіе этюды и перенесъ мои принципы въ изображеніе животныхъ; его талантъ достигъ благодаря такому руководству дѣйствительно удовлетворительныхъ результатовъ“. Ландсиръ былъ баловнемъ судьбы. Ни одинъ англійскій художникъ не можетъ похвастать тѣмъ, что былъ избранъ въ двадцать четыре года членомъ Royal Academy. Ландсиръ былъ любимцемъ двора и знатнаго общества, критика возносила его до небесъ, и онъ шелъ триумфаторомъ по своему пути. Область его творчества была довольно ограниченной, но въ ней, какъ и въ жизни, онъ былъ всегда властелиномъ. Послѣ его смерти въ 1873 году была устроена выставка его произведеній. Выявлено

было триста четырнадцать картинъ масляными красками, сто сорокъ шесть эскизовъ и двѣ скульптуры. Онъ оставилъ состояніе въ сто шестьдесятъ тысячъ фунтовъ стерлинговъ и еще пятьдесятъ пять тысячъ выручено было за оставшіяся послѣ его смерти произведенія. Даже Мейссонье, наиболѣе хорошо оплачиваемый живописецъ XIX вѣка, не оставилъ послѣ смерти состоянія въ два милліона рублей.

Причиной такого успѣха, быть можетъ было то, что составляетъ слабость Ландсира въ художественномъ отношеніи. Онъ старался изображать звѣрей болѣе красивыми, чѣмъ они въ дѣйствительности, и надѣлялъ ихъ человѣческими чувствами. Всѣ собаки, лошади и олени, написанные послѣ 1855 года—они-то и доставили ему наибольшую славу,—представлены въ праздничномъ видѣ, съ блестящей шкурой, съ великолѣпными рогами. Кромѣ того онъ дарвинистъ т. е. стремится сдѣлать изъ звѣрей нѣчто болѣе возвышенное, придаетъ имъ нѣчто человѣческое, что очень невыгодно отличаетъ его отъ истинно великихъ анималистовъ, Поттера, Снейдерса, Дройона, Жадена и Розы Бонеръ. Онъ изображалъ человѣческіе характеры въ звѣриныхъ маскахъ. Его олени очень выразительны и собаки кажутся надѣленными не только умомъ, но и языкомъ. Въ ихъ движеніяхъ сказывается философское достоинство, въ ихъ веселіи—легкомысліе. Ландсиръ изобрѣлъ сентиментальныхъ собакъ, или-же изображалъ ихъ учеными собаками. Его знаменитая картина „Жакъ на часахъ“, почти оскорбительна по рѣзкости характеровъ: Жакъ изображаетъ изъ себя жандарма, старая собака нищенку, скрывающую свою нужду, левретка профессиональнаго нищаго и т. д. Эта манера разыгрывать при помощи звѣрей трагическія, мелодраматическія или шутовскія сцены и сдѣлала его любимцемъ толпы. Намѣренія художника не только ясно выражались въ самыхъ картинахъ, но и названія, которыя онъ придумывалъ, возбуждали любопытство какъ хорошо придуманныя заглавія романовъ. („Александръ и Діогенъ“, „Достойный членъ человѣческаго общества“ и т. д.). Но это стремленіе къ сентиментальной анекдотичности проявилось у Ландсира лишь къ концу его дѣятельности, когда и въ техническомъ отношеніи онъ перешелъ къ вылощенности и манерности; онъ долженъ былъ тогда пользоваться разными нехудожественными средствами. Популярность его была бы меньшей, но художественное значеніе осталось бы равнымъ, если бы картины послѣднихъ лѣтъ не были бы написаны.

Но средній періодъ дѣятельности Ландсира, отъ 1840 до 1850 года, заключаетъ въ себѣ мастерскія произведенія, которыя ставятъ его на ряду съ лучшими анималистами всѣхъ временъ и народовъ. Извѣстный портретъ ньюфаундлендскаго дога 1838 года, любимая левретка принца Альберта 1841 года, „Охота на выдру“ 1844 г. съ двошашей стаей собакъ, которая останавливается у высокой скалы; убитый олень 1818 г., къ которому беззаботно подходитъ пыжикъ; заблудившаяся овца въ пустынной снѣжной равнинѣ и многія другія картины представляютъ своей живостью и естественностью драгоценные образцы его тонкой наблюдательности. Портретъ Ландсира даетъ намъ изображеніе корректнаго господина, держащаго себя очень прямо и съ большимъ достоинствомъ. У него смуглое загорѣлое лицо, короткая бѣлая круглая борода и тупой, какъ у бульдога, носъ. Онъ былъ шести футовъ ростомъ, походилъ на сильнаго германца, выходящаго изъ лѣсу, и казался скорѣе владѣльцемъ аристократическаго помѣстья, чѣмъ лондонскимъ живописцемъ. Онъ самъ былъ охотникомъ, бродилъ цѣлыми днями по лѣсамъ съ ружьемъ въ рукахъ и въ его сценахъ изъ жизни звѣрей видна любовь къ природѣ. Это придаетъ его картинамъ силу, убѣдительность и жизненность. Онъ какъ-бы подкрадывается къ животнымъ въ



Ландсиръ: Собачій процессъ.

шапкъ невидимкъ и незамѣтно для нихъ проникаеть въ ихъ душу, узнаеть ихъ интимную жизнь.

Этими картинами опредѣляется и манера Ландсира, и область его сюжетовъ. У старыхъ мастеровъ Снейдерса и Рубенса, главнымъ образомъ выступаетъ во всѣхъ ихъ охотахъ на вепрей или львовъ, различіе между животными и людьми, у Ландсира же мы видимъ не дикихъ, а почти ручныхъ животныхъ. Рубенсъ, Снейдерсъ и Делакруа изображали въ своихъ лошадяхъ, собакахъ, львахъ и тиграхъ—смѣлость движеній, пылъ страстей. Ландсиръ представляетъ животныхъ большей частью въ покоѣ, безстрастными и безвредными, въ будничной обстановкѣ.

Лошадей, которыми столько занимались Леонардо, Рубенсъ, Веласкесъ, Вуверманъ и старѣйшіе англійскіе художники, Ландсиръ рисовалъ очень рѣдко и безъ большаго пониманія. Но онъ, какъ и всѣ художники, начиная съ Рубенса и до Декана, долго изучалъ львовъ, представляемыхъ обыкновенно то хищными, то величественно-спокойными. Результатомъ его изученія были четыре колоссальныхъ льва у подножія статуи Нельсона на Трафальгарскомъ скверѣ. Ландсиръ значительно превзошелъ въ этомъ произведеніи Торвальдсена, который сдѣлалъ проектъ для люцернскаго памятника безъ этюдовъ съ природы. Львы Ландсира, написанные красками или вылитые изъ бронзы, свирѣпы и имѣютъ въ себѣ нѣчто кошачье, но все-таки по дикости и смѣлой

страсти их нельзя сравнить ни съ львами Делакруа, ни съ тѣми, которыхъ писалъ предшественникъ Ландсира—Уордъ. Но зато олени и лани впервые появляются въ живописи на картинахъ Ландсира. Олени Роберта Гильса, его предшественника, пугливыя и недовѣрчивыя животныя, — имъ всюду чудится опасность. У Ландсира они истинные цари лѣсовъ,—стрѣльба по нимъ должна была бы наказываться какъ преступленіе. Ландсиръ изучалъ оленей главнымъ образомъ въ шотландскихъ горахъ. Тамъ эти гордые звѣри то борются на уступахъ горъ, то переплываютъ черезъ озера, то стоятъ прислушиваясь — спокойно прекрасные. Съ какой смѣлой отвагой поднимаютъ они на картинахъ Ландсира голову, вдыхая горный воздухъ. Ихъ вѣтвистые рога—признакъ воинственнаго, побѣдоноснаго духа. Какой кроткой и пугливой является рядомъ съ ними на картинахъ Ландсира благородная беззащитная лань.

Одинъ изъ любимыхъ сюжетовъ Ландсира—отбившаяся въ мятель овца. Но главной спеціальностью Ландсира была собака. Онъ открылъ собаку. Снейдерсъ писалъ ворчливыхъ хитрыхъ псовъ, собаки Бевика — вороватыя злыя существа. Ландсиръ же видѣлъ въ собакѣ товарища человѣка, члена человѣческаго общества, вѣрнаго друга, который долѣе всѣхъ остается на могилѣ пастуха, оплакивая его смерть. Ландсиръ первый взглянулъ съ пониманіемъ на благородную морду собаки, въ ея задумчивые глаза. Этимъ онъ открылъ новую область для искусства и по его слѣдамъ пошелъ Бритонъ Ривьеръ.

Английскіе живописцы открыли для европейскаго искусства еще другія болѣе широкія области. Въ эпоху археологическихъ раскопокъ и романтической любви къ прошлому, английское искусство показало, что и *человѣкъ* XIX вѣка также, какъ и современная жизнь достойны стать предметомъ искусства. Въ приемной комнатѣ Людвигъ Кнауца, въ Берлинѣ, висятъ снимки съ лучшихъ картинъ Вильки—это символично для развитія современной живописи. Нѣмецкимъ художникамъ, которые стали изображать нѣмецкую жизнь такъ, какъ ее описывали Иммерманъ, Ауэрбахъ, Густавъ Фрейтагъ и Фрицъ Рейтеръ, предшествовали английскіе художники, смотрѣвшіе на жизнь глазами Вальтеръ Скотта, Фильдинга, Гольдсмита и Диккенса. Прошло болѣе половины XIX вѣка, прежде чѣмъ европейское искусство создало что-нибудь, въ чемъ остразilas бы жизнь людей XIX вѣка. Одни только англичане въ это время спокойно шли впередъ по тому пути, на который въ XIX вѣкѣ вступилъ Гогартъ. Бытовой романъ получилъ широкое развитіе и далеко ушелъ впередъ сравнительно со временемъ Фильдинга и Гольсмита. Бѣрнсъ, пѣвецъ, работавшій самъ въ полѣ, и Вордсвортъ, воспѣвавшій деревню и ея обитателей, создали поэзію крестьянскаго быта и деревенскіе рассказы, которые съ тѣхъ поръ получили широкое развитіе во всей Европѣ. Англія начинала въ то время становиться самой богатой страной въ мірѣ. Возникали огромныя богатства и художникамъ пришлось удовлетворять требованія новой богатой буржуазіи. Этимъ объясняются особенности английской живописи въ хорошемъ и дурномъ смыслѣ.

Давидъ Вильки (David Wilkie), английскій Кнаусъ, самый значительный жанровый живописецъ первой четверти XIX вѣка. Онъ родился въ 1785 году въ Култсѣ, маленькой шотландской деревушкѣ, гдѣ отецъ его былъ священникомъ; счастливо проведенныя дѣтство и юность стали источникомъ постоянной веселости его картинъ. Основное настроеніе Вильки—полная противоположность горечи и рѣзкости Гогарта. Четырнадцать лѣтъ онъ вступилъ въ художественно-промышленную школу въ Единбургѣ и учился тамъ въ теченіе четырехъ лѣтъ у историческаго живописца Джона Грегема. Вернувшись въ Култсѣ онъ сталъ изучать окружающую жизнь. Побывавъ на ярмаркѣ въ одной изъ сосѣднихъ деревень, онъ написалъ свою первую картину изъ деревенской жизни: „Ярмарка

въ Питльси". Онъ продалъ ее за 25 фунтовъ ст. и въ 1805 году рѣшился отправиться на эти деньги въ Лондонъ и попытаться тамъ счастья. Уже въ слѣдующемъ году его „Деревенскіе политики“, обратили на выставкѣ всеобщее вниманіе. Онъ сразу сталъ любимцемъ публики. Каждая изъ его многочисленныхъ картинъ: „Слѣпой скрипачъ“, „Картежники“, „День платежа“, „Отрѣзанный палецъ“, „Сельскій праздникъ“, возбуждали бури восторга. Послѣ короткаго пребыванія въ Парижѣ, гдѣ, изучая Лувръ, онъ еще ближе ознакомился съ голландцами, Вильки написалъ свои лучшія вещи: „Игра въ жмурки“, „Опись имущества“, „Открытие завѣщанія“, „Свадьба у бѣдныхъ“, „Инвалиды въ Чельси“ и другія. Впослѣдствіи, уже ставъ дѣйствительнымъ членомъ академіи, онъ не выходилъ, однако, изъ круга этихъ скромныхъ сюжетовъ: напрасны были всѣ упреки его сочленовъ, которые считали, что изображеніемъ столь ничтожныхъ предметовъ онъ роняетъ искусство. Только въ концѣ жизни онъ измѣнилъ своей обычной программѣ. Несмотря на преклоненіе передъ Теньеромъ и Остадомъ, онъ увлекся художественными сокровищами европейскихъ галлерей во время путешествія по Италіи, Испаніи, Голландіи и Германіи въ 1825 году. Больше всего его поразили Мурильо и Веласкесъ. „Я долго жилъ во мракѣ, но теперь и я могу сказать вмѣстѣ съ великимъ Корреджіо: я тоже живописецъ“. Онъ отказался отъ всего, что писалъ до того и что дало ему славу, и сталъ однимъ изъ многихъ хорошихъ художниковъ того времени, которые не имѣли индивидуальности или, вѣрнѣе, не рѣшались ея имѣть. Онъ былъ бы Бѣрнсомъ въ живописи если-бы не измѣнилъ себѣ. На его примѣрѣ ясно видно, какъ опасно для современнаго художника заниматься одновременно и живописью, и исторіей живописи: безпомощно поддаваясь вліянію то одного, то другого мастера, онъ теряетъ всякую оригинальность. Изъ картинъ Вильки, выставленныхъ въ 1829 году, послѣ его возвращенія, двѣ написаны на итальянскіе, три на испанскіе сюжеты. Критика ихъ расхвалила, доказывая, что художникъ вплелъ новые лавры въ свой вѣнокъ; но несомнѣнно, что его историческое значеніе было бы болѣе высокимъ, если-бы онъ ничего не видалъ въ своей жизни, кромѣ дюжины хорошихъ картинъ Теньера, Остада, Метсю, Яна Стіна и Броуера. Послѣ путешествія онъ повторялъ безъ конца свои путевые эскизы, писалъ монаховъ, итальянскихъ продавцовъ—ничего оригинальнаго въ этихъ картинахъ нѣтъ. Всякій дюссельдорфскій художникъ могъ-бы написать тоже самое. Даже его „Проповѣдь Джона Нокса въ 1559 году“—лучшая картина послѣдняго періода—не составляетъ исключенія. „Мнѣ кажется“, писалъ Делакруа, выдавшій его въ Парижѣ на возвратномъ пути изъ Испаніи, „что онъ совершенно потерялся среди множества видѣнныхъ имъ картинъ. И какъ можетъ человекъ въ его возрастѣ такъ поддаться вліянію произведеній, столь противоположныхъ характеру его собственнаго творчества. Впрочемъ, онъ вскорѣ послѣ того умеръ, какъ мнѣ говорили, въ очень угнетенномъ состояніи духа“. Вильки умеръ въ 1841 году, на пароходѣ „Ориенталь“, возвращаясь изъ Турціи. Въ девять часовъ вечера пароходъ остановился и когда свѣтъ маяка слился съ сіяніемъ звѣздъ, волны сомкнулись надъ трупомъ Давида Вильки.

Для исторіи искусства имѣютъ значеніе только тѣ произведенія, которыя онъ написалъ до своего путешествія въ 1825 году. Онъ съ любовью избѣгалъ интимныя сцены у семейнаго очага, маленькія драмы, комическіе или трогательные эпизоды деревенской жизни, празднества, танцы, крестьянскія игры ихъ встрѣчи въ тавернахъ. Въ молодости Вильки ничего не зналъ о различныхъ теченіяхъ въ европейской живописи; онъ былъ тогда вполне самобытенъ и очень своеобразенъ. Онъ выросъ въ деревнѣ, и тамъ опредѣлилось его призваніе: онъ сталъ писать крестьянъ. Когда онъ въ первый разъ увидѣлъ картины



Вильки: Покупка платья.

великихъ древнихъ мастеровъ въ лондонской галлерей, онъ заинтересовали его только технической стороной. Подъ ихъ руководствомъ Вильки постепенно совершенствовался. Его первая вещь, „Ярмарка въ Питльси“ напоминаетъ жесткостью красокъ голландцевъ вродѣ Жана Моленера, но каждая дальнѣйшая картина обозначаетъ собой шагъ впередъ. Въ „деревенскихъ политикахъ“ въ первый разъ замѣтно вліяніе Теньера, преобладавшее до 1816 года. Къ этому году относится красивый эскизъ „Игра въ жмурки“; прежній холодный серебристый тонъ смѣнился здѣсь теплымъ золотистымъ. Теперь Вильки взялъ за образецъ Остада вмѣсто Теньера. Произведенія его въ духѣ Остада богаче красками, глубже и яснѣе по тону. Потомъ Вильки подпалъ подъ вліяніе Рембранта; „Полицейскій чиновникъ“ 1822 года (въ лондонской національной галлерей), свидѣтельствуешь, съ какимъ огромнымъ успѣхомъ Вильки справлялся съ воздушными свѣто-тѣнями Рембранта. Только уже въ самомъ концѣ онъ снова утратилъ всѣ пріобрѣтенныя имъ техническія качества. Его „Ноксъ“ 1832 года жесткая и холодная картина, лишенная всякой цѣльности колорита.

До тѣхъ поръ, пока онъ не сталъ увлекаться исторической живописью, искусство сводилось у Вильки къ изображенію домашняго быта. „Живопись“, говорилъ онъ, „имѣетъ одну только цѣль, воспроизведеніе дѣйствительности, исканіе правды“. Но и эту цѣль онъ понималъ съ большимъ ограниченіемъ. Вильки, какъ и Гогартъ, не изображалъ дѣйствительности какъ она есть, а выдумывалъ сцены. У него даже не было много фантазіи, но онъ обладалъ невиннымъ юморомъ, граничащимъ иногда почти что съ ребячествомъ. Въ „Игрѣ въ жмурки“, въ „деревенскихъ политикахъ“, въ „сельскомъ праздникѣ“ во всѣхъ этихъ картинахъ, хорошо извѣстныхъ по гравюрамъ, много веселья и наблюдательности. Онъ не былъ моралистомъ, какъ Гогартъ, но и не писалъ крестьянина такимъ, какимъ его въ дѣйствительности видѣлъ. Онъ только отмѣчалъ его смѣшныя стороны, изображалъ мелкія житейскія неприятности. Онъ былъ однимъ изъ тѣхъ счастливыхъ людей, которые не мечтають, не грустятъ, не волнуются, а видять во всемъ смѣшную сторону. Онъ самъ радовался своимъ шуткамъ, смотрѣлъ на жизнь какъ на комедію; все серьезное въ жизни ускользало отъ него. Для его крестьянъ не существуетъ социальныхъ вопросовъ, нужды, работы; они вѣчно шутять и забавляють самихъ себя такъ же, какъ и посѣтителей выставокъ, передъ которыми разыгрываютъ на картинѣ театральныя сцены. Гогартъ былъ золь, саркастиченъ, бичевалъ то, что видѣлъ; Вильки-же принадлежалъ къ тѣмъ, въ сущности скоро надоедающимъ людямъ, которые всегда острятъ и сами смѣются своимъ остроуміемъ.

Таковъ общій основной тонъ англійской жанровой живописи. Все, что создано было въ ней въ послѣдующіе года, болѣе или менѣе уже имѣется въ произведеніяхъ Вильки, и соотвѣтствуетъ съ другой стороны характеру тогдашней англійской литературы; она тоже богата была хорошими рассказчиками, юмористами и сочинителями анекдотовъ. Какъ въ литературѣ, такъ и въ живописи, англичане склонны къ подробностямъ драматическаго, анекдотическаго и юмористическаго свойства, ко всему, изъ чего можно сдѣлать коротенькій забавный рассказъ. Или, быть можетъ вступивъ въ живопись совершенными новичками, они инстинктивно стали на первую ступень искусства, когда оно, какъ въ прежніе вѣка, заключалось въ составленіи народныхъ букварей. Этотъ ходъ развитія искусства постоянно повторяется. Всякая живопись начинается съ рассказа. Сначала самый сюжетъ привлекаетъ художника, а черезъ него и публику. Упрощеніе мотивовъ, умѣніе однимъ взглядомъ охватить извѣстное происшествіе и уже интересоваться главнымъ образомъ его художественнымъ воспроизведеніемъ, наступаетъ лишь позже. Даже у голландцевъ, у которыхъ

такъ сильно развито было художественное чутье, бытовья картины имѣли сначала эпическій характеръ; церковныя процессіи съ безчисленными фигурами, катанье на льду и другіе подобныя сюжеты, поддающіеся широкому и подробному изложенію, составляютъ первооснову жанровой живописи; лишь гораздо позже она стала ограничиваться какой-нибудь одной изъ безчисленныхъ группъ, изображенной зато болѣе художественно и полно. Въ Англіи художники и публика тоже должны были пережить этотъ ученическій періодъ—его можно назвать временемъ интересныхъ сюжетовъ; оно должно было наступить, въ виду того, что культурно-историческая основа была совершенно та же, какъ и во Фландріи. Первыя жанровыя картины фламандской школы возвѣстили о народненіи буржуазіи. Въ Англіи въ началѣ вѣка на мѣсто прежнихъ аристократическихъ покровителей искусства стало новое, буржуазное, плебейское общество; оно измѣнило нравы и наложило отпечатокъ своего духа на искусство. Зажиточность, досугъ, образованіе, чтеніе, путешествія—все что прежде было привилегіей отдѣльныхъ людей, стало достояніемъ толпы. Искусство было въ почетѣ, но отъ него требовали реального содержанія. Никому еще не приходило въ голову, что достаточно двухъ красокъ, двухъ линий, прямой и кривой, для созданія безграничной гармоніи. Вамъ позволяется быть живописцами, говорили художникамъ, но только съ тѣмъ условіемъ, чтобы вы забавляли и поучали. Если вы не будете рассказывать намъ исторій, мы начнемъ зѣвать. Согласно съ этими требованіями, живописцы стали проповѣдниками, своего рода мірскими духовниками. Они рассказывали и выслушивали рассказы. Вильки относится къ Морланду, этому послѣднему представителю стараго времени такъ, какъ въ нидерландской школѣ Теньеръ къ Броуеру. Онъ самъ буржуа и пишетъ для буржуа, т. е. для солидныхъ людей, занятыхъ практическими дѣлами, фантазія которыхъ не возвышается надъ будничными интересами. Ни одинъ живописецъ до него не обладалъ такой популярной манерой, никто не умѣлъ подробнѣе и лучше объяснить. Онъ какъ будто побился объ закладъ съ тѣмъ, кто смотритъ на его картину: какъ ты ни глупъ, а ты меня поймешь. Я повторяю одну и ту-же мысль столько разъ въ различной формѣ, такъ объясняю ее знакомыми примѣрами, такъ ясно обозначаю ее названіемъ, такъ наглядно подчеркиваю ее въ характерахъ и въ общей композиціи, что ты не можешь не понять меня. Съ этой цѣлью онъ углублялся въ подробнѣйшее и настойчивое изученіе самыхъ ничтожныхъ вещей. Гдѣ бы ни происходила сцена—въ гостиной, въ кухнѣ, на старомъ школьномъ дворѣ—Вильки воспроизводитъ характеръ мѣста, перечисляя одну подробность за другой. Онъ точно воспроизводитъ зеленатые разбитые изразцы печи, трещины на штукатуркѣ стѣнъ, тщательно повторяетъ имена школьниковъ, нацарапанныя на воротахъ, и съ большой настойчивостью изучаетъ форму буквъ, написанныхъ учителемъ на доскѣ мѣломъ. Нѣтъ для него ничего болѣе интереснаго, чѣмъ витрина старьевщика, вывѣска трактира. Изображая свадьбы, онъ любитъ останавливаться на граціозномъ смущеніи невѣсты, на слезахъ матерей, на веселыхъ и трогательныхъ инцидентахъ свадебной трапезы. У него есть цѣлый рядъ семейныхъ сценъ, напоминающихъ описанія Диккенса. Публикѣ это нравилось, но искусство было въ проигрышѣ. Страсть къ повѣствованію дѣлаетъ картины Вильки не только вульгарными, но и фальшивыми.

Когда цѣлью живописи становится фабула, то, очевидно, пріятная предпочитается непріятной; отсюда односторонность всей жанровой живописи. Все то, что не бросается въ глаза, не представляетъ никакихъ особенностей, т. е. поэзія привычки, не интересуется художника. Вильки выводитъ на своихъ



Коллинзъ: Деревенская въжливость.

картинахъ крестьянъ, но только при исключительныхъ обстоятельствахъ—пиршествахъ и торжественныхъ происшествіяхъ. Онъ изображаетъ крестьянина существомъ, совершенно отличнымъ отъ горожанина, и пользуется для своихъ характеристикъ большей частью юмористическими подробностями и повѣствовательными положеніями. Его любимые сюжеты: крестины, танцы, похороны, свадьбы, праздничные пиры, смотрины и кромѣ того разнообразныя сюжеты, въ которыхъ рисуются контрасты деревни и города: деревенскій родственникъ, пріѣзжающій въ городъ, крестьянинъ у адвоката и т. п. Постоянная насмѣшка оживляетъ его картины и придаетъ комическій характеръ его фигурамъ. Онъ потѣшаетъ публику на ихъ счетъ, выставляетъ на показъ хитрость, скупость и глупость крестьянъ, ихъ претензіи и смѣшныя для горожанина привычки. Вильки насмѣшливъ; онъ любитъ остроты и шутки. Обыденную жизнь крестьянина, полную тяжелаго труда, онъ совершенно не принимаетъ во вниманіе, потому что въ ней нѣтъ пищи для юмора и анекдотовъ.

Такимъ ограниченіемъ сюжетовъ живопись отняла у себя свои лучшія силы. Для того, кто обладаетъ даромъ художественнаго созерцанія, природа является цѣлымъ музеемъ великолѣпныхъ картинъ, обширныхъ какъ сама жизнь. Но кто видитъ цѣль искусства въ разсказѣ, тотъ очень скоро исчерпываетъ область своихъ сюжетовъ. Въ жизни каждаго человѣка случается только три или четыре событія, о которыхъ стоитъ разсказать. Вильки разсказываетъ о гораздо большемъ количествѣ происшествій и поэтому его картины скучны. Его анекдоты кажутся взятыми изъ жизни, но избитыми. Все это можно прочесть въ рождественскихъ дѣтскихъ книжкахъ съ золотыми обрѣзами. Совершенно неинтересно узнать еще разъ, что браки, заключенные ради выгоды, имѣютъ не-

выгодныя стороны, что въ отсутствіи друзей о нихъ часто дурно говорятъ, что безпутство сыновей огорчаетъ матерей, что эгоизмъ очень дурная черта характера. Все это правда, но слишкомъ большая правда, и педагогическія цѣли художника раздражаютъ въ его картинахъ. Онъ изображалъ ничтожныя просишества, пошлость за пошlostью и превратилъ живопись въ игрушку для благодравныхъ дѣтей.

Послушныя дѣти играютъ на его картинахъ главную роль. Англія страна семейной жизни. Когда въ пять часовъ дня чиновникъ или коммерсантъ оставляетъ свою контору, онъ спѣшитъ въ свой маленькій загородный домикъ, гдѣ его дѣти въ теченіе цѣлаго дня играли на лугу. Уютный семейный кругъ, въ которомъ онъ проводитъ вечеръ—его святыня, семейныя привязанности—поэзія его жизни. Диккенсъ посвятилъ описаніямъ дѣтской жизни десять томовъ, и въ заключеніе написалъ еще исторію Давида Копперфильда. Въ живописи *Вильямъ Коллинъ* (William Collins), ученикъ Жоржа Морланда, приводилъ всѣхъ въ восторгъ своими картинами изъ дѣтской жизни. Изъ ста двадцати одной картины, выставленныхъ имъ въ теченіе сорока лѣтъ въ академіи, главнѣйшія: „Маленькій игрокъ на флейтѣ“, „Продажа любимой овечки“, „Дѣти, разоряющія птичье гнѣздо“, „Отъѣздъ рыбака“, „Уборка хмѣля“, „Возвращеніе ласточекъ“. Самая популярная его картина—это „Счастливъ, какъ король“: маленький мальчикъ, котораго старшіе братья и сестры посадили на заборъ, съ гордостью и смѣхомъ глядитъ на нихъ сверху; другая, уже очень извѣстная картина—„Деревенская вѣжливость“: дѣти выстраиваются у забора по военному для встрѣчи приближающагося къ нимъ всадника. Но уже самыя названія картинъ показываютъ, что въ этой области англійская жанровая живопись имѣла эпизодическій характеръ. Коллинъ былъ богаче идеями, чѣмъ Мейеръ изъ Бремена. Ребенокъ получаетъ въ подарокъ сережки, сидитъ на колѣняхъ матери, играетъ съ ней въ саду, смотритъ какъ она шьетъ, читаетъ ей вслухъ, учитъ уроки, пугается куръ и гусей, гуляющихъ по двору съ угрожающимъ видомъ. Онъ прекрасно изображаетъ дѣтей за обѣденнымъ столомъ, весело болтающихъ малютокъ, отца, который вечеромъ сидитъ при лампѣ у постели засыпающаго ребенка съ радостнымъ сознаніемъ, что онъ работаетъ для своей семьи. Коллинъ и въ жизни былъ большимъ другомъ дѣтей, и поэтому изображалъ съ большой любовью всевозможныя темы изъ дѣтской жизни, но всетаки въ его живописи нѣтъ ничего сильнаго. Шарденъ въ самомъ дѣлѣ воспроизводилъ поэзію дѣтской жизни. Его дѣти не знаютъ о близости художника. Они безопасно заняты сами собой и одѣты по домашнему. Дѣти у Коллинза представлены такъ, какъ будто они должны отвѣчать на экзаменѣ. Они чувствуютъ на себѣ взоры всѣхъ посѣтителей выставки и стараются казаться какъ можно болѣе воспитанными. Ихъ лишили всякой непосредственности. Хочется сказать имъ: милыя дѣти, ведите себя хорошо; но нельзя быть признательнымъ художнику за то, что онъ лишилъ дѣтей всего дѣтскаго ради фальшивой изнѣженности, которая послѣ него такъ долго портила изображеніе дѣтей въ живописи.

Джилбертъ Стюардъ Ньютонъ (Gilbert Steward Newton), американецъ по происхожденію, жилъ въ Лондонѣ отъ 1820 до 1835 года. Онъ занимался иллюстрированіемъ англійскихъ поэтовъ и, подобно Вильки, приобрѣлъ историческое значеніе тѣмъ, что съ большимъ рвеніемъ изучалъ голландцевъ XVII и французовъ XVIII вѣка въ то время, какъ эти мастера совершенно вышли изъ моды въ остальной Европѣ; ихъ считали представителями глубокаго упадка искусства. Его идеалами были Доу и Терборгъ. Конечно, въ сравненіи съ ними, колоритъ Ньютона тяжеловѣсенъ и грубъ. Но среди своихъ современни-



Лесли: Дядя Тобби и вдова Вадманъ.

татѣ получался конечно сценическій реализмъ, но Ньютонъ съ такой правдивостью и твердостью изображалъ театральныя чувства и актерскіе жесты, что его картины являются документами лондонскаго сценическаго искусства тридцатыхъ годовъ.

Чарльзъ Робертъ Лесли (Charles Robert Leslie) извѣстенъ какъ авторъ хорошей книги о Констаблѣ и руководства для молодыхъ художниковъ, написаннаго въ очень консервативномъ духѣ. Сюжеты его картинъ тѣ же что у Ньютона. Онъ болѣе или менѣе удачно изображалъ въ краскахъ сцены изъ Шекспира, Сервантеса, Фильдинга, Стерна, Гольдсмита и Мольера. Въ національной галлерей есть его „Санчо-Панса и герцогиня“, очень прозаическая безцветная картина. Гораздо лучше его картины въ Кенсингтонскомъ музеѣ: „Катерина и Петруччіо“, „Виндзорскія кумушки“ и „Сэръ Роджеръ Коверлэ“. Самая извѣстная и лучшая его картина „Дядя Тобби и вдова Вадманъ“, изящная иллюстрація одной сцены изъ романа Стерна „Тристанъ Шэнди“. Въ картинахъ Лесли, какъ и у Ньютона, много реализма, придающаго имъ значеніе историческихъ документовъ по отношенію не къ XVII вѣку, а къ тридцатымъ годамъ нашего вѣка. По колориту, въ особенности въ его позднѣйшихъ произведеніяхъ— онъ тонкій подражатель голландскаго *clair-obscur*. Въ исторіи искусства онъ занимаетъ приблизительно такое же мѣсто, какъ Дитцъ въ Германіи. Подобно

ковъ онъ несомнѣнно одинъ изъ художниковъ съ наиболѣе выработанной техникой. Изъ его картинъ особенно извѣстны: „Корделія, ухаживающая за королемъ Лиромъ“, „Векфильдскій священникъ въ семейномъ кругу“, „Юрикъ и перчаточница“, по роману Стерна „Испанскій принцъ посѣщаетъ Каталину“, по Жиль-Блазу, и другія. Всѣ эти картины, подобно произведеніямъ дюссельдорфской школы того-же времени, утратили бы интересъ, не будучи связаны съ популярными литературными типами, но Ньютонъ выгодно отличается отъ дюссельдорфцевъ тѣмъ, что въ его картинахъ нѣтъ идеализаціи. Дюссельдорфскіе художники большей частью держались обобщенной красоты и округленности формъ, Ньютонъ же поручалъ хорошимъ актерамъ исполненіе задуманныхъ имъ сценъ и съ полнымъ реализмомъ изображалъ эти представленія. Въ резуль-



Вебстеръ: Школа.

послѣднему, онъ оставался въ почетѣ и тогда, когда молодая прерафаэлитская школа начала ожесточенную борьбу противъ „коричневаго соуса“,—ту же борьбу, которую въ слѣдующемъ поколѣннн Либерманъ и его послѣдователи вели противъ школы Дитца.

Мюльреди (Mulready) по технику почти выше Лесли и многому научился у Метсю. Въ Кенсингтонскомъ музеѣ есть тридцать двѣ его картины. Онъ заимствовалъ сюжеты бѣльшей частью у Гольдсмита. Выборъ свадебнаго платья и бесѣда о принципахъ доктора Вистона составили бы красивыя иллюстраціи къ роскошному изданію Векфильскаго священника. Въ другихъ картинахъ онъ изображалъ дѣтей, лѣнивыхъ или послушныхъ, за ужиномъ или играющими на берегу рѣки.

Томасъ Вебстеръ (Thomas Webster), четвертый изъ этихъ добродушныхъ живописцевъ съ дѣтской душой, повѣствуетъ объ еще болѣе отраднхъ вещахъ. Отъ него мы узнаемъ, что еще въ очень недавнее время въ Англіи слуги были вполне довольны своей участью. Никто не ссорился съ помѣщиками, никто не пренебрегалъ своей семьей и не уходилъ въ кабакъ. Всѣ почитали за высшее счастье сидѣть у себя дома, играть съ дѣтьми при свѣтѣ восковой свѣчи. Крестьяне, дѣти и сельскіе учителя Вебстера—жители идеальной планеты, но самъ по себѣ этотъ мірокъ очень красивъ. Картины его чрезвычайно невинны, аккуратно написанны, колоритъ очень ясный и блестящій, и даже теперь ихъ можно разматривать съ удовольствіемъ. Нѣкоторыя изъ нихъ, какъ, на примѣръ „Школа“, могли быть написаны Клаусомъ Мейеромъ.

Послѣдній изъ всей группы, *Фритъ* (Frith) наиболѣе полно знакомить съ обычаями и костюмами своихъ современниковъ; онъ былъ бы еще интереснѣе и картины его документальнѣе, если бы жизнь тоже не представлялась ему въ пріятномъ розовомъ свѣтѣ. На картинахъ его изображены сцены изъ жизни XIX вѣка, но всѣ онѣ кажутся отголосками добраго стараго времени. Люди были тогда конечно чрезвычайно добры, невинны и счастливы. Они не знали податей, заботъ и пороковъ, всѣхъ ихъ ожидало спасеніе въ будущей жизни и они отлично себя чувствовали. Это и представлено на картинахъ Фрита, но не съ такой естественностью какъ у Остада и Бегама. Иногда онъ изображалъ англійскіе морскіе курорты въ іюль или августѣ, т. е. въ разгаръ сезона. Настроеніе этихъ картинъ необычайно веселое. Дѣти купаются въ морѣ, молодыя дамы окружены поклонниками, негры играютъ на шарманкахъ, женщины поютъ, всѣ стараются казаться какъ можно красивѣе и нѣсколько нищихъ, вставленныхъ въ картины ради контраста, тоже давно примирились со своей судьбой. На картинахъ скачекъ у Фрита представлено все, что характеризуетъ англійскую жизнь въ подобныхъ собраніяхъ: всѣ типы, начиная отъ баронетта до нищаго, всѣ красавицы свѣта и полусвѣта. Крестьянинъ проигрываетъ всѣ свои деньги, голодающій акробатъ выворачиваетъ всѣ карманы и тогда только перестаетъ играть,—убѣдившись, что у него въ самомъ дѣлѣ ничего не осталось. „Игорный домъ въ Гамбургѣ“ Фрита еще болѣе богатъ наблюденіями и юмористическими прикрасами.

Англія—родина жанровой живописи.

Въ періодъ общаго отчужденія отъ жизни, къ англійскимъ художникамъ перешла частица наивной жизнерадостности голландцевъ, но отъ своихъ великихъ предшественниковъ, Яна Стина, Терборга и Метсю, они отличаются принципиально тѣмъ, что они собственно говоря не живописцы, а рассказчики. Они не увлекались пышной декоративной живописью, какъ ихъ товарищи въ остальной Европѣ, а, подобно голландцамъ, изучали среднюю буржуазную среду. Но въ



Фритъ: Отходъ поезда.

то время какъ для голландцевъ самая живопись составляла начало и конецъ искусства, для англичанъ художественныя цѣли совершенно исчезли. Они не знали радости художника, которая состоитъ въ гармоническомъ сочетаніи формъ, красокъ и тоновъ. Отцомъ этой живописи былъ Гогартъ, съ той только разницей, что его беспощадная разрушительная сатира смѣнилась лукавой улыбкой. Подобно Гогарту, они колебались между чистымъ реализмомъ и задачами моралиста, и въ ихъ картинахъ повторяются качества и недостатки Гогарта. Все, что составляетъ привлекательность англійской литературы, воспѣвающей семейный очагъ, — Ричардсона, Стерна, Диккенса, Джоржъ Эллиотъ, Теккерея — есть и у живописцевъ: любовная вырисованность подробностей, участіе къ человѣческимъ интересамъ, разработка сюжетовъ въ мельчайшихъ подробностяхъ, обиліе повѣствовательныхъ чертъ. Въ картинахъ свѣтится такая же душевная чистота, невинность, безпечность, что-то дѣтское, какъ въ сэрѣ Роджерѣ Коверлѣ, въ Тристамѣ Шанди, въ Томѣ Джонсѣ, въ славномъ Векфильскомъ священникѣ или въ Перегринѣ Пиклѣ. Основой живописи были не краски и свѣтъ, а повѣствовательность, анекдотичность, комедія; картины поэтому умиляютъ сердце, но не радуютъ взора. Живописцы считали свою цѣль достигнутой, когда имъ удавалось ясно выразить свою мысль. Они считали, что картина должна прежде всего имѣть интересную фабулу; художественныя же качества отступали у нихъ на второй планъ. Самыя ихъ мысли были однако таковы, что, быть можетъ, Вольтеръ, жившій еще тогда въ Англии, имѣлъ ввиду не столько оперу, сколько англійскія жанровыя картины, когда сказалъ: „все, что слишкомъ глупо для того, чтобы быть сказаннымъ, выражается въ пѣніи“. Люди, изображаемые англійскими жанристами, имѣютъ тотъ же недостатокъ, какъ звѣри Ландсира: въ нихъ или слишкомъ много, или иногда слишкомъ мало души. Залы Кенсингтонскаго музея, гдѣ собраны жанровыя картины этихъ лѣтъ, производятъ скорѣе впечатлѣніе сатирическаго романа, чѣмъ картинной галлерей. Природа изображена въ нихъ сквозь призму условнаго чувства. Художники продолжали изображать старую „merry England“, когда въ Англии уже перестали жить „весело и хорошо“. Вильки изображалъ своихъ крестьянъ гораздо болѣе веселыми и довольными, чѣмъ они были въ дѣйствительности. Мюльреди очень снисходителенъ къ проступкамъ своихъ школьничковъ, онъ находилъ въ самыхъ большихъ шалостяхъ поводъ для добродушной улыбки. Люди, по крайней мѣрѣ на этихъ картинахъ, были всегда веселы въ этотъ золотой вѣкъ. Всѣ поступаютъ какъ разъ такъ, какъ полагается хорошо воспитаннымъ людямъ, но никто не продѣлываетъ этого просто и непосредственно. Ихъ безкорыстіе и благородство опереточнаго свойства. Самыя будничныя происшествія совершаются съ торжественностью государственныхъ событій. Дѣти прыгаютъ, старики танцуютъ и молодыя дѣвушки любезничаютъ со своими женихами съ большой сдержанностью—какъ будто все это совершается напоказъ ꙗ мастерской художника. Разнообразіе лицъ очень велико, но на самомъ дѣлѣ всѣ они только мѣняющіяся маріонетки. Во всѣхъ нихъ чувствуются актеры, всѣ слова и движенія которыхъ заранѣе опредѣлены. Дѣти ведутъ себя очень чинно, такъ же, какъ и народная толпа. Во всѣхъ типахъ чувствуется аффектація, притворство, отсутствіе естественности. И эта дѣланная наивность, условный оптимизмъ и плоскій юморъ еще болѣе чѣмъ посредственная техника виноваты въ быстромъ увяданіи этихъ картинъ. Они похожи на засушенные цвѣты гербарія, а не на иммортели.



XIX.

Батальная живопись.

Англійская живопись, начиная уже съ Гогарта и Вильки, включила въ свою область изображеніе крестьянской и городской жизни; но въ остальной Европѣ современная жизнь входила въ живопись лишь очень медленно и постепенно. Вопросъ о костюмѣ игралъ при этомъ значительную роль. „Художники любятъ костюмы прежнихъ вѣковъ, потому что они даютъ больше свободы и простора фантазіи. Но въ изображеніи дѣйствительныхъ событій гораздо важнѣе точность, чѣмъ свобода и просторъ фантазіи. Что было бы, если историкъ вмѣсто того, чтобы говорить о батальонахъ, эскадронахъ, о гренадерахъ и кирасирахъ развлекалъ насъ описаніями фалангъ, башенъ, триарій и т. д.? Современнымъ живописцамъ слѣдовало бы прежде всего больше придерживаться исторической правды; нельзя напримѣръ вводить въ изображеніе современныхъ битвъ всадниковъ съ круглыми шляпами, украшенными перьями, въ огромныхъ сапогахъ. Въ прежнее время художники рисовали, гравировали и изображали въ краскахъ такіе костюмы, потому что они существовали въ дѣйствительности. Если намъ возразятъ, что современное платье не живописно, то спрашивается—зачѣмъ его носить. Будущія поколѣнія тоже захотятъ когда-нибудь узнать, какъ одѣвались люди нашего времени, и не примирятся съ пробѣломъ въ исторіи костюма отъ конца XVIII вѣка до своего времени“. Такъ рассуждалъ вѣнскій бібліотекарь Денисъ въ 1797 году въ своихъ „Leese-früchte“. Онъ поднималъ вопросъ, который продолжалъ быть открытымъ еще цѣлое поколѣніе. Живопись XIX вѣка могла стать вполне современной лишь тогда, когда ей удалось понять и научиться воспроизводить характерность современнаго костюма. Для этого ей, однако, понадобилось болѣе полувѣка. Естественно, что людямъ, помнившимъ еще изящныя формы и нѣжные цвѣта рококо, одежда первой половины XIX вѣка казалась самой неинтересной во всей исторіи костюма. „Всякій художественно развитой человѣкъ не можетъ отри-



Шарль: У трактира.

цать" говорилъ Пютманъ въ 1835 г., въ своей книгѣ о дюссельдорфской школѣ, „что современная одежда безвкусна, отвратительна и пригодна лишь для обезьянъ. Можетъ ли благородный стиль примириться съ кринолинами, фраками и подобнаго рода причудами? Искусствонашего времени должно выискывать въ костюмахъ далекаго прошлаго красоту, о которой теперь такъ мало заботятся портные. До какихъ поръ еще будемъ мы изображать изъ себя уродливыя существа, похожія на черныхъ летучихъ мышей во фракахъ и широкихъ панталонахъ? Только крестьянская куртка можетъ считаться однимъ изъ немногихъ живописныхъ одѣяній, которыя въ Германіи спасены отъ вліянія моды". Та же жалоба звучитъ у Гото (Hotho) въ его исторіи нѣмецкой и фламандской живописи: современный костюмъ онъ считаетъ слишкомъ прозаичнымъ и скуч-

нымъ, отталкивающимъ художника и оскорбляющимъ художественный вкусъ. Онъ говоритъ, что искусство необходимо должно искать спасенія въ прошломъ, если оно не намѣрено отложить кисть и палитру до того счастливаго времени, когда возродятся художественныя одежды у народовъ. Отъ тирании фрака свободны одежды крестьянъ и военный мундиръ — и только они достойны кисти живописца.

Такъ какъ художники признавали изъ всей современной одежды только военный мундиръ, то картины изъ военного быта предшествовали всѣмъ другимъ. Въ этой области можно было уже во времена Давида и Карстенса установить нѣкоторую связь съ господствующими классическими воззрѣніями, можно было солдата изображать воиномъ, а воина — героемъ. Жераръ, Жироде, даже отчасти Гро — очень широко пользовались греческими или римскими образцами, чтобы вести батальныя картины въ живопись высокаго стиля. Герои наполеоновской эпохи не имѣли въ дѣйствительности столь пластическаго вида и торжественныхъ позъ. Классицизмъ измѣнилъ ихъ лица и, вопреки здравому смыслу, придалъ имъ видъ античныхъ статуй. Заслуга Ораса Верне состояла въ освобожденіи батальной живописи отъ гнета классицизма. Правда, это его единственная заслуга.

Орасъ Верне (Horace Vernet) вмѣстѣ со своимъ зятемъ Полемъ Деларошемъ — типичный представитель времени *Juste-Milieu*. Король-буржуа основатель Версальскій музей, этотъ громадный складъ расписанныхъ красками полотенъ, и посвятилъ его „à toutes les gloires de la France". Всякій, кто попа-



Раффэ: Битва при Уэдъ-Аллегъ.

даеть туда, надолго сохранить ужасное воспоминаніе. Въ нѣсколько лѣтъ цѣлая амфилада комнатъ, которая нельзя обойти менѣе чѣмъ въ два часа, наполнена была картинами всевозможныхъ размѣровъ; тамъ изображены были всѣ льстящіе національному чувству моменты въ исторіи Франціи—отъ временъ Карла Великаго до африканской кампаніи Луи Филиппа. Безчисленные картинныхъ дѣлъ мастера доставляли многоаршинныя полотна. Орасъ Верне, *pictor celerimus*, признанъ былъ главнокомандующимъ этой арміей и такъ прославился своей картиной завоеванія Алжира, что всѣ солдаты, лавочники, а также всѣ короли и императоры Европы въ продолженіи долгаго времени считали его величайшимъ французскимъ художникомъ.

Будучи послѣднимъ представителемъ знаменитой семьи художниковъ, онъ взялъ кисть въ руки, едва успѣвъ бросить дѣтскія игрушки. Онъ унаслѣдовалъ много талантовъ: вѣрность глаза, легкость руки и завидную память. У него былъ вѣрный, хотя и не глубокой взглядъ, онъ безъ всякихъ колебаній писалъ свои картины и выгодно отличается отъ многихъ своихъ современниковъ самобытностью, тѣмъ, что онъ никому ничѣмъ не обязанъ, что онъ обнаруживаетъ оригинальныя качества, а не рядится въ чужія перья. Но всѣ его качества не придаютъ картинамъ художественнаго интереса. Искра геніальности Жерико, которая въ началѣ какъ будто перешла къ нему, совершенно заглохла въ его позднѣйшихъ работахъ. Онъ быстро прославился, когда повсюду распространились литографіи его „Мазепы“, и впослѣдствіи сталъ сквернымъ вульгарнымъ живописцемъ, лишеннымъ поэзіи, колорита и свѣта, репортеромъ, пишущимъ вульгарной прозой и оскорбляющимъ утонченный вкусъ. „Я ненавижу этого человѣка“ писалъ Бодлэръ уже въ 1846 году. Безъ всякаго пониманія трагизма войны Верне смотритъ на битвы, какъ на представленіе въ циркѣ. Въ картинахъ его есть движеніе, но оно лишено страсти; великое представлено безъ величія. Онъ могъ бы, если бы это требовалось, написать картину длиною въ цѣлый бульваръ. Правда, его картина „Смала“ нѣсколько короче, но ему бы ничего не мѣшало вытянуть ее на нѣсколько верстъ. Этотъ невѣроятный стенографическій талантъ былъ причиной его популярности. У него были всѣ ордена всѣхъ странъ и народовъ. Буржуа приходилъ въ благодушное настроеніе, разсматривая его картины и уходилъ съ намѣреніемъ купить лошадку своему маленькому сыну. Солдаты величали его полковникомъ и не удивились бы, если бы онъ получилъ званіе французскаго маршала. Цѣнители искусства питаютъ къ Верне приблизительно такое же чувство, какое испытывалъ къ музыкѣ старый полковникъ, отвѣтившій на вопросъ—любитъ ли онъ музыку: „сударыня, я не боюсь ея“.

Тривиально реалистическая манера Верне также безотраднa, какъ фальшивый героизмъ его солдатъ. Верне стоитъ по серединѣ между классиками и живописью нашего времени. Онъ изображалъ уже не античныхъ воиновъ, а настоящихъ французскихъ солдатъ; онъ зналъ ихъ, какъ знаетъ унтеръ-офицеръ свой взводъ, и его уваженіе къ воинскому уставу не позволяло ему придавать имъ римскаго вида. Но чуждый классицизма во внѣшнихъ формахъ, онъ всетаки придерживался традицій героизма. Солдата онъ все еще представлялъ отважнымъ защитникомъ родины, воиномъ, совершающимъ чудеса храбрости; вотъ почему его картины отталкиваютъ своимъ хвастливымъ тономъ. На самомъ дѣлѣ тактика нашего времени, такъ же какъ и новыя вооруженія, лишаютъ cadaго отдѣльнаго солдата того значенія, которое ему придаетъ Верне на своихъ картинахъ. Солдатъ XIX вѣка уже не воинъ, а составная часть большого цѣлага. Онъ исполняетъ то, что ему приказываютъ, и не проявляетъ при этомъ античнаго героизма. Онъ убиваетъ или его убиваютъ, причемъ сражающіяся



Раффэ: Парадъ.

войска часто даже не видятъ другъ друга. Ходъ битвы опредѣленъ шагъ за шагомъ математическимъ расчетомъ. Поэтому совершенно невѣрно представлять солдатъ въ геройскихъ позахъ или даже приписывать командующему геройскіе подвиги. Генераль, ведущій битву и отдающій приказанія, ведетъ себя такъ, какъ будто онъ сидитъ дома за письменнымъ столомъ. Онъ даже не участвуетъ въ сраженіи, какъ это представлено у Ораса Верне, а остается на нѣкоторомъ разстояніи. Точное воспроизведеніе современной битвы не можетъ составить содержанія картины, даже при размѣрахъ картинъ Верне; битвы можно изображать только въ панорамѣ. На картинахъ же должно ограничиваться изображеніемъ полководца, управляющаго вмѣстѣ со своимъ генеральнымъ штабомъ битвой издалека, съ какого-нибудь холма; или же можно изображать живописные эпизоды изъ солдатской жизни. Этотъ постепенный переходъ отъ фальшивой батальной картины къ простому воспроизведенію эпизодовъ можно прослѣдить на дальнѣйшихъ произведеніяхъ батальной живописи.

Картины Версальскаго музея, относящіяся къ крымской и итальянской кампаніямъ, написаны всѣ въ официальномъ хвастливомъ стилѣ Ораса Верне. Кисти Ипполита Беланжэ принадлежатъ въ Версальскихъ залахъ битвы при Ваграмѣ, Лоано, Альтенкирхенѣ (1837—39 гг.), и эпизодъ возвращенія изъ Россіи. Все это большія, тщательно исполненныя олеографіи. Адольфъ Ивонъ, написавшій взятіе Малахова кургана, битву при Маджентѣ и при Сольферино, еще болѣе скучный живописецъ, остававшійся всю свою жизнь ученикомъ Делароша. Онъ заботился главнымъ образомъ о правильности и закругленности композиціи; въ его солдатахъ естественности и жизни ровно столько, сколько

укладывается въ академическіе шаблоны. Слава Изидора Поля, увѣковѣчившаго высадку французскихъ войскъ въ Крыму, битву при Альмѣ и пріемъ арабскихъ военнопленныхъ Наполеономъ III, поблекла очень быстро. Онъ умѣлъ писать солдатъ, но не сраженія, и подобно Ивону былъ очень робокъ въ композиціяхъ; въ построеніи и колоритѣ его картинъ замѣтна непріятная вымученность. Ему недостаетъ непосредственности и увѣренности. Только акварели его имѣютъ нѣкоторый интересъ, несмотря на тяжелый и тусклый колоритъ — въ нихъ трезвое изображеніе фактовъ не испорчено выпирностью тона. Александръ Протэ (Protois) болѣе сантименталенъ. Онъ любилъ солдатъ и потому ненавидѣлъ войну, губящую красивыхъ милыхъ юношей. Двѣ картины, дополняющія одна другую, создали главнымъ образомъ славу Протэ: „Утро передъ атакой“ и „Вечеръ послѣ битвы“. Обѣ написаны въ 1863 году. На одной изображена группа стрѣлковъ, съ напряженіемъ ожидающихъ первыхъ пулъ непріятели; на второй тѣ же люди празднуютъ вечеромъ свою побѣду — опечаленные однако утратой товарищей, павшихъ въ бою. Грустная нота всегда звучитъ въ картинахъ Протэ. Его „Плѣнники“ и „Прощаніе“ 1872 года тоже обязаны своимъ успѣхомъ мелодраматической трогательности замысла.

Первыми значительными баталистами во Франціи были два простые литографа, дѣти солдатъ, въ которыхъ еще звучали отголоски наполеоновскаго культа. „Шарлэ и Раффэ,—писаль Торэ въ отчетѣ о Салонѣ 1845 г.—два художника, умѣющіе лучше всѣхъ другихъ изображать солдатъ временъ имперіи. Они поняли этотъ уже почти исчезнувшій типъ и останутся поэтому самыми значительными—послѣ Гро—лѣтописцами этой воинственной эпохи“.

Шарлэ (Charlet), писавшій старыхъ ворчуновъ наполеоновской гвардіи,—Беранже французской живописи. На всѣхъ его картинахъ и рисункахъ повторяется образъ „маленькаго капрала“ и „великаго императора“. Это эпопея—въ рисункахъ и краскахъ—сѣраго сюртука и треугольной шляпы. Съ молодости Шарлэ изучалъ военный бытъ и дѣлалъ этюды съ натуры. Въ 1877 году онъ поступилъ въ мастерскую Гро, гдѣ усовершенствовался въ избранной имъ специальности. Греко-римскій идеалъ не существовалъ для него; онъ былъ очень равнодушенъ къ красотѣ формъ. Умъ его занятъ былъ фактами, сила его таланта въ твердыхъ характеристикахъ; въ своихъ многочисленныхъ литографіяхъ и аквареляхъ онъ главнымъ образомъ старался ясно выразить свои мысли. Делакруа былъ о немъ очень высокаго мнѣнія и справедливость его оцѣнки выяснилась лишь въ 1889 году, когда на всемірную выставку попала картина Шарлэ „Эпизодъ возвращенія изъ Россіи“, затерянная до того въ Ліонскомъ музеѣ. Это самое значительное и лучшее произведеніе Шарлэ. Когда „Эпизодъ“ появился впервые въ Салонѣ 1836 г., Альфредъ де Мюссэ писалъ, что „это не эпизодъ, а цѣлая поэма, рисующая отчаяніе среди пустыни“. Мрачное небо и безотрадный горизонтъ производятъ впечатлѣніе безграничной печали и несчастья. Съ тѣхъ поръ какъ эта картина вторично появилась на выставкѣ, стало очевиднымъ, что Шарлэ умѣлъ не только писать старыхъ служилыхъ съ красными отъ вина носами, что онъ не только Мольеръ казармъ и трактировъ. Онъ постигъ все трагическое величіе войны, — въ которой Орасъ Верне черпалъ только банальныя анекдоты.

Раффэ (Raffet), его ученикъ, прославлялъ во всѣхъ своихъ картинахъ великую армію. Онъ овладѣлъ могучей фигурой Наполеона и не покидалъ его, пока не изобразилъ всей эпопеи, отъ Аяччіо до св. Елены. Онъ рисуеъ сначала „маленькаго корсиканца“, потомъ призрачно блѣднаго, снѣдаемаго честолюбіемъ генерала итальянской арміи Бонапарта передъ пирамидами и Каиромъ, императора Наполеона на парадѣ, передъ своими гренадерами, триумфатора



Раффз: Ночной смотръ.

1807 года, предъ которымъ несутся кирасиры съ поднятыми палашами, громко его привѣтствуя. Затѣмъ слѣдуетъ переправа черезъ Березину—титанъ медленно ѣдущій по снѣжнымъ полямъ и высматривающій среди несчастья новую счастливую звѣзду, а въ дальнѣйшихъ рисункахъ, боготворимый герой 1813 года, великій чародѣй, котораго даже умирающіе привѣтствуютъ крикомъ: „да здравствуетъ императоръ“, авантюристъ 1814 г., задумчиво ѣдущій въ челѣ уничтоженнаго войска черезъ пустынные земли, разбитый герой 1815 г., еще разъ бросающій вызовъ коварной судьбѣ, стоя въ каррѣ священнаго батальона и наконецъ плѣненный левъ, бросающій съ палубы корабля послѣдній взглядъ на скрывающійся въ туманѣ берегъ Франціи. Вызвавъ императора изъ могилы, художникъ написалъ картину, какъ „въ двѣнадцать часовъ по ночамъ изъ гроба встаетъ императоръ“. Раффэ также съ любовью, страстью и восторгомъ относится къ орудію наполеоновскихъ побѣдъ, къ французскому солдату, проводящему семь лѣтъ среди непрерывныхъ сраженій, походовъ, парадовъ, карауловъ. Жалкій видъ императорскихъ войскъ, въ лохмотьяхъ и почти безъ сапогъ среди побѣдъ и пораженій, изображены на рисункахъ Раффэ съ истиннымъ величіемъ. У него нѣтъ и тѣни пошлаго воинственнаго азарта—исполненіе серьезное, трезвое. Онъ съ большимъ мастерствомъ умѣлъ воспроизводить движенія массъ и передавать впечатлѣніе численности армій, тысячей, которыя стоятъ плечо къ плечу и составляютъ одно цѣлое. Полкъ солдатъ въ изображеніи Раффэ—живое многоголовое существо, охваченное общимъ духомъ отваги, геройства, готовностью жертвовать собой. Смерть Раффэ была такой же странной, какъ и его жизнь. Онъ умеръ въ Генуѣ, въ отелѣ, и трупъ его былъ отправленъ во Францію какъ грузъ на купеческомъ суднѣ. Раффэ былъ несправедливо забытъ послѣ смерти; его затмилъ сначала Орасъ Вернэ, потомъ Мейссонье, до тѣхъ поръ пока его сынъ Августъ не воздвигъ ему памятника.

Эрнестъ Мейссонье (Ernest Meissonier) не имѣлъ никогда основанія жаловаться на то, что его заслуги недостаточно признаются современниками. Уже его первыя миниатюры во вкусѣ рококо цѣнились на вѣсъ золота. Но онъ достигъ вершины своей славы, всемірной знаменитости, и популярности во Франціи только тогда, когда занялся въ 60-хъ годахъ изображеніемъ военной исторіи Франціи. Въ 1859 г. онъ былъ въ Италіи, въ свитѣ Наполеона III. Мейссонье былъ избранъ глашатаемъ военной славы императора. Такъ какъ племянникъ любилъ проводить паралели между собой и своимъ дядей, то Мейссонье предстояло изображать одновременно соотвѣтствующіе моменты изъ жизни Наполеона I. Поклонники Мейссонье были чрезвычайно заинтересованы тѣмъ, какъ великій миниатюристъ справится со своими монументальными задачами. Началомъ серіи была „Битва при Сольферино“, та картина Люксембургскаго музея гдѣ представленъ Наполеонъ III, окруженный своимъ штабомъ. Они слѣдятъ, стоя на возвышеніи, за битвой. Картина появилась, послѣ долгихъ подготовленій, въ Салонѣ 1864 г. и показала, что художникъ не измѣнилъ себѣ: онъ перенесъ тщательную выписанность своихъ картинъ рококо въ изображенія битвъ, и во всѣхъ дальнѣйшихъ батальныхъ картинахъ оставался все тѣмъ же фламандскимъ миниатюристомъ.

Дальнѣйшихъ военныхъ подвиговъ Наполеонъ III не совершилъ и предполагаемый параллельный циклъ не могъ осуществиться. Отправляясь на войну, въ 1870 г., императоръ взялъ Мейссонье съ собой, но послѣ перваго проиграннаго сраженія художникъ вернулся домой—онъ не намѣревался увѣковѣчивать поражений. Кисть его съ этой поры всецѣло посвящена была Наполеону I. „1805“—изображаетъ триумфальное шествіе къ вершинѣ славы; въ „1807“—вершина достигнута и солдаты, ликуя, привѣтствуютъ боготворимаго героя;

„1814“ — начало конца. Звѣзда счастья закатилась, побѣда, сохранявшая такъ долго вѣрность герою, отступила отъ его знаменъ; но на блѣдномъ лицѣ императора, въ его потухшемъ взорѣ, въ выраженіи судорожно - сжатого рта, въ чертахъ, изможденныхъ лихорадкой, свѣтится еще непреклонная энергія и рѣшимость истратить всѣ заряды до послѣдняго, въ отчаянной борьбѣ противъ предательской судьбы.

Во всѣхъ этихъ произведеніяхъ Мейссонье обнаружилъ такую же тщательность исполненія, какъ и въ прежнихъ миниатюрахъ. Чтобы изобразить сапоги Наполеона съ полной исторической точностью, онъ не удовольствовался тѣмъ, что досталъ эти сапоги изъ музея и точно списалъ ихъ, но *самъ* носилъ цѣлыми мѣсяцами пѣшкомъ и верхомъ—онъ страстно любилъ верховую ѣзду—сапоги такого же фасона, какъ у „маленькаго капрала“. Чтобы воспроизвести масть лошадей императора и его маршаловъ, а также видъ ихъ зимой послѣ трудныхъ переходовъ, онъ покупалъ лошадей такой же породы и масти, какія по историческимъ свѣдѣніямъ были у императора и его генераловъ и цѣлыми недѣлями держалъ ихъ въ полѣ, подъ снѣгомъ и дождемъ. Его натурщики должны были изнашивать свои мундиры подъ солнцемъ и непогодой, прежде чѣмъ онъ начиналъ писать ихъ. Онъ скупалъ, платя огромныя деньги, сбрую и оружіе наполеоновскаго времени, когда ему не удавалось доставать ихъ изъ музеевъ. Само собой разумѣется, что прежде чѣмъ взяться за серію наполеоновскихъ битвъ, онъ сдѣлалъ собственноручныя копии со всѣхъ, какіе только могъ достать, портретовъ Наполеона, Нея и другихъ генераловъ. Онъ прочелъ цѣлую бібліотеку о Наполеонѣ. Лучшей картиной всего цикла считается „1814“: Наполеонъ ѣдетъ во главѣ своего штаба по засыпанной снѣгомъ равнинѣ. Чтобы передать эту сцену, Мейссонье слѣдовалъ системѣ, по которой написаны были его картины во вкусѣ рококо. Онъ искусственно воспроизвелъ всю обстановку предполагаемой сцены въ одномъ мѣстѣ Шампани, наиболѣе соотвѣтствующемъ истинному мѣсту происшествія, и даже проложилъ *in natura* путь, по которому на картинѣ долженъ былъ медленно проѣзжать императоръ. Потомъ онъ дождался первыхъ зимнихъ снѣговъ—и по этой засыпанной снѣгомъ дорогѣ передъ нимъ дефилировали артиллерія, кавалерія и пѣхота; не были забыты даже опрокинутыя повозки съ провіантомъ и брошенное оружіе.

На грандіозную подготовку своихъ произведеній Мейссонье потратилъ почти столько же милліоновъ, сколько получалъ за картины. Юлій Лессингъ въ своемъ очеркѣ „О цѣнѣ произведеній древнихъ мастеровъ“ высказываетъ интересныя мысли о странностяхъ художественнаго вкуса публики и о непре-



А. Раффъ.



Портретъ Мейссонье.

дѣленности цѣнъ на художественныя произведенія. Изъ всѣхъ художниковъ нашего времени Мейссонье единственный, картины котораго продавались еще при его жизни за такія же цѣны, какъ произведенія мастеровъ величайшихъ старинныхъ эпохъ. При этомъ Мейссонье никогда не имѣлъ дѣла съ торговцами, его произведенія прямо изъ мастерской переходили въ собственность покупателей. Мейссонье получилъ блестящее возмездіе за свои лишеныя въ юности. Въ 1832 году онъ оставилъ мѣсто ученика въ шоколадной фабрикѣ Мёнье и рѣшилъ заняться живописью; онъ долженъ былъ довольствоваться 15 франками мѣсячнаго заработка. Онъ съ трудомъ сбывалъ свои рисунки и иллюстраціи по 5 или 10 франковъ, и часто не имѣлъ ничего, кромѣ куска хлѣба на обѣдъ. Но уже черезъ 10 лѣтъ онъ былъ въ состояніи купить маленькой домикъ въ Пуасси около Сень-Жермена; туда онъ переселился въ 1850 году, чтобы работать на свободѣ. Маленькое имѣніе его постепенно превращалась

въ прекрасную виллу къ которому присоединился впоследствии великолѣпный домъ на бульварѣ Мальзербъ. За „1814“ Мейссонье получилъ 300,000 франковъ, но при вторичной продажѣ одинъ изъ собственниковъ магазиновъ Лувра заплатилъ за эту картину уже 850,000 франковъ. „Наполеонъ при Сольферино“ продана была за 200,000, „Charge des cuirassiers“ за 300,000. Послѣ 1850 г. Мейссонье уже не зналъ иныхъ цѣнъ. Высчитано было, что ему платили приблизительно по 5000 франковъ за каждый сантиметръ его картинъ. Рыночная стоимость всѣхъ его картинъ доходитъ до 20 милліоновъ. Но Мейссонье не былъ богатъ, потому что каждая картина стоила ему самому много тысячъ франковъ. Духъ наживы былъ чуждъ Мейссонье. Онъ никогда не сообразовался съ требованіями моды и не выпускалъ изъ рукъ ни одного рисунка, не будучи убѣжденнымъ, что достигъ въ немъ всего, что могъ. За это серьезное отношеніе къ дѣлу Мейссонье пользовался до самой смерти глубокимъ почетомъ въ кругу своихъ товарищей. Вокругъ него происходило непрерывное движеніе, — классики, романтики, импрессионисты, символисты смѣняли другъ друга. Мейссонье же продолжалъ пользоваться непоколебимой славой, оставаясь вѣрнымъ самому себѣ. Небольшаго роста, съ твердой поступью, стройный, съ горящими, какъ уголь, глазами, коротко остриженными густыми волосами, длинной, какъ у рѣчна-



Мейссонье: „1807“.

го бога, бородой—она съ годами становилась все длиннѣе,—Мейссонье въ 80 лѣтъ продолжалъ быть такимъ же живымъ и подвижнымъ, какъ въ тридцать. Систематическая тренировка сохраняла въ немъ физическую свѣжесть и дѣлала возможнымъ безъустанный трудъ, который сломилъ бы всякаго другого. Въ теченіе долгихъ лѣтъ Мейссонье правильно ложился въ 8 часовъ, спалъ до полуночи, потомъ рисовалъ при лампѣ до утра. Днемъ онъ дѣлалъ эскизы съ натуры и писалъ красками. Нелюдимый и необщительный, онъ избѣгалъ всего, что могло бы нарушить правильность его образа жизни. Верховая ѣзда, плаванье и катанье на лодкѣ были его единственнымъ отдохновеніемъ. Въ 1848 г. онъ принималъ участіе въ битвахъ на баррикадахъ и на улицахъ Парижа. Онъ служилъ тогда капитаномъ въ національной гвардіи. Въ 1871 г., когда ему было уже 66 лѣтъ, онъ еще ходилъ молодцоватымъ штабнымъ офицеромъ по парижскимъ улицамъ и волочилъ за собой саблю, лихо заломивъ кепи. Даже картины, написанныя имъ въ глубокой старости, не обнаруживаютъ усталости. Онъ состарился, не переживъ себя—въ этомъ сила Мейссонье. Еще весной 1890 г., незадолго до смерти, онъ стоялъ во главѣ молодежи, перекочевавшей изъ выставочнаго дворца Champs Elysés въ Champs de Mars. Въ этомъ новомъ салонѣ онъ выставилъ картину „Октябрь, 1806“, закончивъ ею наполеоновскую эпопею и вмѣстѣ съ тѣмъ всю свою дѣятельность. Наполеонъ представленъ на этой послѣдней картинѣ верхомъ на коренастой лошади въ своемъ историческомъ сѣромъ сюртукѣ. Онъ задумчиво слѣдитъ съ высоты холма за ходомъ битвы, не обращая вниманія ни на окружающій его штабъ, ни на кирасировъ, мчащихся внизу и привѣтствующихъ его криками восторга. Черты блѣднаго точенаго лица корсиканца неподвижны. Небо угрюмо и все въ тучахъ. На переднемъ планѣ лежатъ нѣсколько убитыхъ солдатъ. Каждая пуговица на ихъ мундирахъ такъ же тщательно, выписана, какъ пуговицы на фракахъ рококо, которые Мейссонье писалъ за 50 лѣтъ.

Но кромѣ этой безконечной точности ничто не объясняетъ великую славу Мейссонье. Онъ обязанъ исключительно труду тѣмъ, что его имя пользуется всемірной извѣстностью. Лавры достались ему въ награду за трудолюбіе. Ни-

когда гениальность въ безконечно-маломъ не заходила такъ далеко. Все, чему можно научиться, онъ зналъ. Движенія воспроизведены у него съ полной вѣрностью, лица интересны, тонкость выраженія удивительна, лошади представлены съ точностью снимковъ моментальной фотографіи. Но настоящимъ художникомъ Мейссонье никогда не былъ. Его картины—миніатюры, и поразительная выписанность деталей интересна какъ фокусъ, какъ высшій предѣлъ виртуозности кисти. Но въ картинахъ Мейссонье нѣтъ цѣльности. Онѣ не производятъ сильнаго впечатлѣнія вслѣдствіе жесткости контуровъ, сухости колорита и отсутствія всякаго темперамента и нервности. При атакѣ кавалеріи, когда пыль стоитъ столбомъ и ноздри лошадей широко раздуваются, развѣ можно обращать вниманіе на костюмы? А между тѣмъ только о нихъ и думаетъ всякій, кто разсматриваетъ картину Мейссонье. Въ дѣйствительности все дѣло въ движеніи, въ живыхъ людяхъ, а у Мейссонье вмѣсто этого музей историческихъ костюмовъ. Манэ сказалъ, глядя на кирасирь Мейссонье: „здѣсь все изъ желѣза, кромѣ кирасы“. Въ сущности, лучшее, что сдѣлалъ Мейссонье—миніатюры въ духѣ рококо. Въ нихъ даже есть нѣкоторый темпераментъ. Отъ его военныхъ сценъ вѣетъ холодомъ; какъ гравюры, онѣ могутъ служить хорошими иллюстраціями къ историческимъ сочиненіямъ, но, какъ картины, онѣ производятъ непріятное впечатлѣніе; онѣ не одухотворены, въ нихъ нѣтъ воздуха и свѣта. Онѣ ничего не будятъ въ зрителѣ, кромѣ удивленія терпѣнію и безконечному трудолюбію художника. Все, что художникъ самъ видѣлъ, воспроизведено въ нихъ, ни одна мелочь не пропущена, но самого художника не видно въ его произведеніяхъ. Его картины военной жизни стоятъ неизмѣримо выше декоративныхъ полотнъ Ораса Верне и Ипполита Белланже, но въ нихъ нѣтъ теплоты Раффэ и трепета живой дѣйствительности, какъ у Невилля. Изъ нихъ не исходитъ ничего, что могло бы сообщить зрителю, увлечь его и заразить его душу настроеніемъ самого художника. Терпѣніе—добродѣтель; гений же—даръ небесъ. Мейссонье очень цѣнный, но не оригинальный художникъ; у него тонкій умъ, но нѣтъ фантазіи; много умѣнія, но нѣтъ порывовъ; онъ изященъ, но не обаятеленъ, наблюдателенъ, но не утонченъ; у него есть всѣ качества, которыя интересуютъ въ художникѣ, но нѣтъ ничего, что бы дѣлало его увлекательнымъ. Его главное свойство—ясность и осязательность, и онъ больше удивляетъ, нежели чаруетъ. Это художникъ для любителей, которые тѣмъ выше цѣнятъ художественное произведеніе, чѣмъ болѣе оно похоже на фокусъ. Его картинамъ можно сдѣлать комплиментъ, который Шарль Бланъ сдѣлалъ—совершенно неумѣстно Энгру: „*Cher maître, вы предвозвѣстникъ фотографіи за тридцать лѣтъ до ея изобрѣтенія*“. Очень зло шутилъ надъ Мейссонье Жюль Дюпре. „Представьте себѣ“, говорилъ онъ однажды, „что вы разбогатѣли и покупаете картину Мейссонье. Вашъ камердинеръ входитъ въ комнату, гдѣ она виситъ. Ah! monsieur, восклицаетъ онъ, что за дивную картину вы купили. Какое мастерское произведеніе! Въ другой разъ богатый господинъ покупаетъ картину Рембранта и показываетъ ее камердинеру, ожидая такихъ же восторговъ, какъ и въ первый разъ. Mais non! Слуга въ замѣшательствѣ. Ah monsieur, il faut s'y connaître, говоритъ онъ и уходитъ“.

Гильомъ Регамэ (Guillaume Regamey), гораздо менѣе извѣстный, дополняетъ собой Мейссонье. Нервный, порывистый и полный темперамента художникъ не имѣлъ успѣха въ публикѣ, но въ исторіи искусства онъ считается на ряду съ Жерико и Раффэ однимъ изъ остроумнѣйшихъ рисовальщиковъ военной жизни. Его солдаты представлены не въ парадныхъ мундирахъ и походной амуниціи, а въ самыхъ небрежныхъ костюмахъ. Сирія, Крымъ, Италія, Востокъ, изображенные Регамэ, вносятъ въ его рисунки множественность ти-



Мейссонье. „1814“.



А. де-Невиль.

повъ и блескъ экзотическихъ одеждъ. Онъ очень любилъ изображать отважныхъ тюркочовъ и спаговъ съ ихъ кошачьей ловкостью и подвижностью. Но его специальностью были движенья кавалеріи. Его *chasseurs d'Afrique* срослись съ лошадьми, какъ centaвры и нѣкоторыя группы всадниковъ напоминаютъ пареенонскій фризь. Но онъ къ несчастью умеръ 38 лѣтъ, незадолго до войны 1870 года, лѣтописцами которой въ живописи стали болѣе молодые художники, выросшіе въ тѣни славы Мейссонье.

Альфонсъ де-Невиль (Alphonse de Neuville), самый значительный представитель этой группы, служилъ офицеромъ во время осады Парижа и видѣлъ войну вблизи. Это сдѣлало его точнымъ иллюстраторомъ. Въ своихъ анекдотическихъ картинахъ онъ умѣлъ великолѣпно передавать пушечную пальбу и дымъ пороха. „Бивуакъ подъ Ле-Бурже“ доставилъ ему первый успѣхъ. „Послѣдніе заряды“, „Ле-Бурже“

и „Кладбище въ Сень-Прива“ создали ему популярность. Невиль настоящій баталистъ. Онъ не знаетъ солдата въ мирное время—такого, какимъ его изображалъ Шарлэ, т. е. деревенскаго парня, думающаго только объ ѣдѣ и мало заинтересованнаго военными подвигами. Солдатъ Невіля—молодцоватый, восторженный молодой герой. Онъ пренебрегалъ армейскимъ солдатомъ; онъ отдавалъ предпочтеніе стрѣлку—*chasseur'u*, у котораго кепи на затылкѣ и складки широкихъ панталонъ падаютъ болѣе живописно. Невиль любилъ развѣвующіеся султаны, перевязи, высокіе сапоги офицеровъ, ихъ монокли и тросточки. Все это пріобрѣтало у него грацію; даже простой рядовой становился у него облагороженнымъ существомъ; онъ видитъ въ немъ изящный *bibelot* и пишетъ его съ рыцарской изысканностью. Эмэ Моро (*Aimé Morot*), написавшій *Charge des cuirassiers*, лучше всѣхъ передаетъ пороховой дымъ на своихъ картинахъ. *Эдуардъ Детайль* (*Edouard Detaille*), любимый ученикъ Мейссонье, соперникъ Невіля, несправедливо ему предпочитаемый. Детайль началъ съ граціозныхъ костюмныхъ картинъ изъ эпохи директоріи, и потомъ пошелъ по пути своего учителя—съ меньшимъ напряженіемъ и большой легкостью; онъ меньше мудрствовалъ и въ его картинахъ больше жизненной правды. Лучшая его вещь—„*Salut aux blessés*“: партія раненыхъ прусскихъ офицеровъ и солдатъ встрѣчаетъ на большой дорогѣ французскаго генерала, который съ рыцарской учтивостью, привѣтствуетъ ихъ вмѣстѣ со своимъ штабомъ, приподнявъ кэпи. Большія картины Детайля, какъ напр. „Раздача знаменъ“, также какъ и его панорамы—корректны, но очень сухи и скучны. Но все-таки его произведенія гораздо выше нѣмецкихъ картинъ, вызванныхъ событіями 1870 года.

Въ Германіи великія событія освободительныхъ войнъ впервые побудили небольшую группу художниковъ заняться батальной живописью, бывшей въ пренебреженіи у классиковъ. Германія стала большимъ лагеремъ. Одни за другими проходили пруссаки, русскіе, французы, австрійцы и баварцы со всей своей артиллеріей и обозами; по городамъ и селамъ стояли то враги, то друзья; то была наполеоновская эпопея. Пестрыя картины, мѣняющіяся какъ тѣни волшебнаго фонаря, открыли нѣсколькимъ молодымъ художникамъ глаза



А. де-Невиль: Ле-Бурже.

на внѣшній міръ, пробудили въ нихъ способность воспринимать впечатлѣнія дѣйствительности и передавать ихъ на бумагѣ. Такимъ же точно путемъ совершилось за 200 лѣтъ до того освобожденіе голландскаго искусства отъ оковъ идеализма. Борьба Нидерландовъ за свою свободу и тридцатилѣтняя война наполнили Голландію многочисленными войсками. Жизнь солдатъ, ихъ пестрая и богатая одежда приковывали къ себѣ взоры художниковъ. Отголоски войны, сраженія и мелкія стычки, лагерныя сцены, проводы на войну, военный постой и мародерство—таковы были сюжеты первыхъ самостоятельныхъ произведеній голландской школы. Потомъ стали изображать жизнь солдатъ въ мирное время. Въ Гарлемѣ вокругъ Франца Гальса сгруппировались художники, избравшіе своей спеціальностью такъ наз. сцены общественной жизни; главную роль играли въ нихъ дерзкіе ландскнехты и молодцоватые офицеры, проводящіе время въ обществѣ веселыхъ женщинъ, за виномъ и картами. Уже позже живописцы перешли къ изображенію крестьянъ, живущихъ такой же непринужденной и грубоватой жизнью, а затѣмъ возникла и живопись, посвященная городской жизни.

Нѣмецкое искусство XIX вѣка совершило тотъ же путь. Живописцы впервые увидѣли новыя краски 80 лѣтъ тому назадъ при появленіи чужеземныхъ войскъ; передъ ихъ взоромъ замелькали „живописныя, иногда совершенно истребанные мундиры республиканской арміи, характерныя, одичалыя лица французскихъ солдатъ“. Художники перестали учиться въ академическихъ классахъ по образцамъ античнаго искусства, а стали дѣлать этюды съ натуры, во время маневровъ, ученій и въ лагеряхъ. Потомъ, когда военное время миновало, они перешли отъ изученія солдатской жизни къ изображенію крестьянъ и подготовили почву для своихъ преемниковъ въ живописи.

Францъ Крюгеръ въ Берлинѣ, Альбрехтъ Адамъ и Петеръ Гессъ въ Мюн-



Деталь: Приветъ раненымъ.

хенъ были своеобразными художниками; они были оригинальны, характерны, какъ Ходовецкій и Готфридъ Шадовъ; они были совершенно свободны отъ классическихъ теорій и романтическихъ мечтаній. Они смотрѣли на дѣйствительность яснымъ, острымъ взглядомъ.

Они совершенно не понимали высокихъ поэтическихъ стремленій старомюнхенской школы и сантиментальныхъ мечтаній стародюссельдорфскихъ художниковъ. Они были непосредственными натурами, смотрѣли на вещи безъ всякихъ предвзятыхъ теорій, черпали свои силы изъ собственной души и не воспитывались на образцахъ древнихъ мастеровъ. Ни одинъ изъ нихъ не имѣлъ учителя, не былъ въ академіи. Въ ихъ наивномъ самобытномъ творествѣ много дикости, оно кажется на половину варварскимъ, но все же, среди археологическихъ раскопокъ и рабскаго подражанія древнимъ мастерамъ, это первые самобытные художники XIX вѣка. Они были добросовѣстными сухими реалистами, не знали никакихъ тонкостей, но изображали то, что видѣли, такъ добросовѣстно и вѣрно, какъ только могли. Имъ недостаетъ художественности, но зато они совершенно свободны отъ влiянія классицизма. Имъ и въ голову не приходило изображать подъ мундирами своихъ воиновъ тѣла античныхъ статуй. Эта честность въ передачѣ дѣйствительности дѣлаетъ ихъ картины незамѣтными историческими документами; она придаетъ имъ кромѣ того, несмотря на ихъ безпримѣрную холодность, жесткость и пестроту, значеніе произведеній, проложившихъ новый путь въ искусствѣ.

Альбрехтъ Адамъ (Albrecht Adam) человекъ съ твердымъ характеромъ, прошедшій черезъ суровую школу жизни. Онъ самъ описалъ въ интересной автобіографіи обстоятельства, среди которыхъ онъ сталъ живописцемъ. Онъ былъ ученикомъ въ кондитерской, въ Нёрдлингенѣ, когда тамъ проходили французскія войска въ 1800 году. По вечерамъ, въ тавернахъ онъ рисовалъ гренадеровъ и унтеръ-офицеровъ, и съ гордостью возвращался домой съ заработанными за рисунки крейцерами. „Адамъ, если начнется война, я возьму васъ съ

собой", сказалъ ему одинъ изъ покупателей его рисунковъ — старый генералъ-майоръ. Это сбилось въ 1809 году, когда баварцы вмѣстѣ съ Наполеономъ начали войну противъ Австріи. Черезъ нѣсколько недѣль Адамъ очутился на полѣ битвы. Онъ увидѣлъ Наполеона, кронпринца Людвигъ, генерала Вреде, присутствовалъ при битвахъ при Абенсбергѣ, Экмюль и Ваграмѣ и вернулся въ Вѣну съ множествомъ эскизовъ. Его рисунки и портреты нравились военному обществу, и Эженъ Богарнэ, вице-король Италіи, взялъ его съ собой, сначала въ сѣверную Италію, потомъ въ Россію. Адамъ былъ очевидцемъ битвы при Бородинѣ и чуть не погибъ во время пожара Москвы. Онъ былъ настоящимъ ланцснехтомъ по натурѣ, и въ 1848 г., когда ему уже было 62 года, онъ снова сѣлъ на коня, чтобы сопровождать австрійскую армію, шедшую подъ начальствомъ Радецкаго противъ Италіи. Батальная картина Адама всецѣло основана на личныхъ переживаніяхъ. Въ время походовъ онъ самъ велъ такой же образъ жизни, какъ и солдаты, которыхъ онъ изображалъ. Картины его написаны съ полной объективностью и правдивостью историка, и значеніе ихъ, какъ документовъ, безконечно велико. Даже когда онъ изображалъ событія, очевидцемъ которыхъ онъ быть не могъ, то онъ дѣлалъ этюды на самомъ мѣстѣ происшествія, старался достать свѣдѣнія изъ самыхъ достовѣрныхъ источниковъ и самымъ добросовѣстнымъ образомъ разрабатывалъ ихъ. Мѣсто сраженій, движенія войскъ, самый бой и малѣйшіе его инциденты представлены просто и правдиво. Въ изображеніи солдатской жизни въ мирное время онъ былъ неисчерпаемъ; совершенно живыми выходили у него также лошади. Онъ изображены то напрягающими всѣ силы во время переходовъ, то въ битвѣ, то въ конюшнѣ, то рабочими клячами, то благородными животными, выводимыми на показъ. Колоритъ Адама оставался строгимъ и жесткимъ и картинамъ его не доставало настроенія. Но это объясняется главнымъ образомъ безпомощностью колорита во всей тогдашней живописи. Только въ послѣднихъ картинахъ Адама, какъ напр. въ битвѣ подъ Бородинымъ, есть кой-какая цѣльность колорита, но это составляетъ скорѣе заслугу его сына Франца.



Альбрехтъ Адамъ.



А. Адама: Походъ.

Послѣ Адама, родоначальника нѣмецкой батальной живописи, видное мѣсто занялъ *Петръ Гессъ* (Peter Hess). Серьезность и правдивость его картинъ создала ему большую извѣстность. Онъ тоже участвовалъ въ походахъ 1813—1815 гг. и состоялъ при генералѣ Вреде. Къ этому времени относятся трезво и объективно написанныя картины изъ жизни казаковъ и лагерныя сцены. Большія его картины не производятъ цѣльнаго впечатлѣнія — какъ и картины Адама. Теряясь среди слишкомъ богатаго матеріала, онъ писалъ каждую подробность отдѣльно, а потомъ соединялъ отдѣльныя части на полотнѣ, какъ мозаику; а для того, чтобы какъ можно яснѣе выдвинуть самое существенное въ представленномъ сраженіи, онъ изображалъ его съ высоты птичьего полета. Разумѣется, что составленныя такимъ образомъ картины производятъ впечатлѣніе дѣтской неумѣлости, но все же изъ нихъ вышла вся новѣйшая нѣмецкая живопись. Самыя извѣстныя изъ картинъ Гесса тѣ, которыя онъ написалъ по поводу избранія принца Оттона баварскаго греческимъ королемъ. „Встрѣча короля Оттона въ Наупли“ (теперь въ Новой Пинакотекѣ въ Мюнхенѣ), несмотря на жесткій, невозможный колоритъ и педантизмъ деталей, никогда не потеряетъ значенія интереснаго для исторіи культуры памятника искусства.

Энергичный *Францъ Крюгеръ* (Franz Krüger), берлинскій художникъ, великолѣпно писалъ лошадей и пользовался уже большою извѣстностью, когда въ 1829 г. по заказу русскаго императора написалъ огромную картину: парадъ на Оперной площади и представленіе прусскому королю русскимъ императоромъ своего кирасирскаго полка. Съ тѣхъ поръ парады сдѣлались спеціальностью Крюгера. Наиболѣе знаменитъ парадъ 1839 г. съ портретами всѣхъ, кто игралъ въ то время роль въ политической и литературной жизни Берлина. Въ этихъ картинахъ, въ особенности въ акварельныхъ портретахъ, написанныхъ чрезвычайно объективно, Крюгеръ даетъ вѣрное представленіе о прежнемъ Берлинѣ. Его картины составляютъ переходъ отъ Ходовецкаго къ Менцелю. Изъ учениковъ Крюгера слѣдуетъ отмѣтить Карла Стеффема, изъ учениковъ Адама — кромѣ Франца Адама — Т. Горшельта. Стеффекъ, трезвый и даровитый реалистъ,



П. Гессъ: Переходъ французской арміи чрезъ Березину въ 1812 году.

писалъ хорошо портреты лошадей. Т. Горшельтъ, который въ 1858 году былъ на Кавказѣ и принималъ участіе въ войнѣ русскихъ съ горцами, оставилъ послѣ смерти альбомъ мастерскихъ рисунковъ перомъ подъ заглавіемъ „Воспоминанія о Кавказѣ“. Францъ Адамъ издалъ сначала, подобно Раффэ, альбомъ литографій, относящихся къ итальянской кампаніи 1848 г. Первое изъ его значительныхъ произведеній—эпизодъ битвы при Солферино—написано во время итальянской войны 1859 г. Наибольшій успѣхъ Францъ Адамъ имѣлъ однако картинами изъ военныхъ событій 1870 года,—самъ онъ однако въ этой войнѣ не участвовалъ. Францъ Адамъ лучшій нѣмецкій баталистъ. Его самымъ выдающимся ученикомъ былъ Іосифъ Брандсъ. Его древне-польскіе рыцарскіе турниры полны огня и блеска. Воины и лошади дышатъ благородствомъ, изысканный сѣрый колоритъ и гибкій рисунокъ соотвѣтствуютъ аристократизму всей картины. Все въ ней полно жизни, силы, огня и свѣжести; востокъ Эжена Фроментье воспроизведенъ художникомъ въ Польшѣ. Генрихъ Лангъ былъ прекрасный рисовальщикъ, умѣвшій съ необычайной твердостью схватывать и передавать самыя сложныя положенія и движенія лошадей. Ему удавались кавалерійскія атаки; онъ воссоздавалъ дикое смятеніе стычекъ въ быстрыхъ энергичныхъ снимкахъ. Другіе нѣмецкіе подвиги въ 1870 году не отразились въ живописи никакими замѣчательными произведеніями.



XX.

Италія и Востокъ.

Бъ началъ XIX вѣка чловѣкъ, не носящій военнаго мундира, интересовалъ искусство лишь въ томъ случаѣ, если онъ былъ крестьяниномъ или разбойникомъ и жилъ въ Италіи. Другими словами, живописцы были либо археологами, либо туристами; если они не погружались всецѣло въ прошлое, то искали осуществленія своихъ романтическихъ идеаловъ въ далекихъ странахъ. Ихъ прежде всего манила къ себѣ Италія, просвѣтившая уже до нихъ создателей классическаго искусства. Она тѣмъ болѣе удовлетворяла стремленія романтиковъ, что была окутана поэтической таинственностью. Только въ Папской области, въ Неаполѣ и въ Тосканѣ художники считали возможнымъ увидать чловѣческія существа не обезображенныя и не опошленныя культурой, сохранившія еще слѣды красоты античныхъ статуй. Въ Италіи опасность забыть абсолютную красоту, изучая дѣйствительность, была не такъ велика. Для искусства же этимъ выигрывалось очень много. Вмѣсто того, чтобы копировать статуи, подобно Менгсу и Давиду, художники стали присматриваться къ людямъ, предки которыхъ служили моделями римскимъ скульптурамъ; они почти произвольно постепенно переводили взоры съ картинъ и статуй на дѣйствительную жизнь, переходили отъ прошлаго къ настоящему.

Заслуга *Леополда Робера* (Leopold Robert) заключается въ томъ, что онъ открылъ эту новую область сюжетовъ и раздвинулъ рамки искусства, замкнутаго до тѣхъ поръ въ тѣсныя границы классицизма. Этимъ объясняется его успѣхъ у публики 20-хъ годовъ и его значеніе для исторіи искусства; несмотря на строго классическое воспитаніе, онъ первый сталъ интересоваться явленіями текущей жизни. Сотни художниковъ бывали въ Италіи, и всѣ они видѣли тамъ только памятники старины до того, какъ туда въ 1818 г. пріѣхалъ юноша изъ Нѣвшателя и сталъ изучать жизнь итальянскаго народа. Его сразу поразили „характеръ фізіономій, нравы и обычаи итальянскаго народа, ихъ



Леопольдъ Робертъ.

живописная и грубая одежда". Онъ захотѣлъ передать все, что видѣлъ, вполне правдиво. Болѣе всего ему хотѣлось „возсоздать благородство народа, сохранившаго еще черты геройскаго величія своихъ предковъ". Ему казалось, что наслѣдственность особенно ярко выражена въ разбойникахъ. Какъ разъ послѣ его пріѣзда уничтожено было старое разбойничье гнѣздо Соннино и всѣ его жители заключены были въ *castello degli angeli* въ Римѣ. Художникъ имѣлъ такимъ образомъ полную возможность видѣть ихъ вблизи и дѣлать этюды съ натуры. Картины изъ жизни бандитовъ, написанныя въ началѣ 20-хъ годовъ, имѣли большой успѣхъ. Знатные иностранцы, посѣщавшіе въ большомъ количествѣ его мастерскую, спрашивали, „не найдется ли у него для нихъ бандита".

Болѣе всего нравились картины, гдѣ разбойники проявляютъ сантиментальныя чувства: нѣжныя супружескія сцены, молитва въ моментъ раскаянія, уходъ за больнымъ ребенкомъ и т. п. Отъ разбойниковъ Робертъ перешелъ къ дѣвушкамъ изъ Сорренто, Фраскати, Капри и Проциды, къ пастухамъ, рыбакамъ, паломникамъ, отшельникамъ. Выставка маленькихъ картинъ такого рода, устроенная имъ въ началѣ 20-хъ годовъ въ Римѣ, составила ему имя. Посылая рядъ большихъ картинъ въ парижскій Салонъ въ 1824 и въ слѣдующіе года до 1831, онъ сталъ однимъ изъ свѣтилъ французской школы. Романтики и классики одинаково хвалили его. На первой картинѣ 1824 г. группа итальянскихъ поселянъ слушаетъ импровизацію неаполитанскаго рыбака, который поетъ подъ аккомпаниментъ гармоники. „Возвращеніе съ паломничества къ Мадоннѣ dell'Arco" написано было въ 1827 г.: на большомъ возу, запряженномъ парой воловъ, сидятъ юноши и дѣвушки въ пестрыхъ праздничныхъ платьяхъ, съ вѣнками на головахъ. Старый лаццарони играетъ на мандолинѣ, дѣвушки пляшутъ подъ звуки тамбурина, юноша прыгаетъ, постукивая кастаньетами, два мальчика—всѣ возрасты представлены на картинѣ—открываютъ шествіе. Третья картина Робера „Прибытіе жнецовъ въ понтійскія болота" считалась, наряду съ „Свободой" Делакруа лучшимъ украшеніемъ Салона 1831 г. Есть классическое описаніе этой картины у Гейне; академическая критика сдѣлала Роберу совершенно незаслуженную честь, объявивъ его опаснымъ революционеромъ, который ведетъ искусство назадъ, къ пагубному натурализму Рибейры и Карраваджіо. Теперь кажется непонятнымъ, что подобныя упреки дѣлались невинному, кроткому Роберу, добросовѣстному ученику школы Давида.

Его картины совершенно расходились съ художественными принципами, которые онъ проповѣдывалъ въ своихъ письмахъ. „Я стремлюсь", писалъ онъ въ 1819 г. одному изъ своихъ друзей, „во всемъ слѣдовать природѣ. Это единственный учитель, которому слѣдуетъ внимать. Только природа меня вдохновляетъ и трогаетъ, только ея голось я слышу, ее стремлюсь разгадать и въ ней всегда надѣюсь найти новыя ощущенія". Она ему кажется самымъ



Робертъ: Возвращеніе съ паломничества къ Мадоннѣ dell'Arco.

большимъ чудомъ, книгой, открытой и великимъ умомъ, и глупцамъ"; онъ не могъ понять художниковъ, которые „искали образцовъ у древнихъ мастеровъ, а не въ природѣ, тогда какъ она единственный образецъ, достойный подражанія". А между тѣмъ картины Робера ничто иное, какъ неумѣлое слѣдованіе манерѣ и правиламъ Давида, робкое примѣненіе классическихъ приемовъ къ романтическимъ сюжетамъ. Онъ видѣлъ современныхъ итальянцевъ въ свѣтѣ античной пластики и воссоздалъ, благодаря этому, Италію такой, какой она существовала не въ дѣйствительности, а только на географической картѣ Леопольда Робера. Всѣ его фигуры повторяютъ жесты какой нибудь извѣстной греческой статуи и на лицахъ лежитъ отпечатокъ меланхоліи, которая послѣ Ари Шефера уже давно вышла изъ моды. Его картины не оживлены ни однимъ случайнымъ, свѣжимъ, естественнымъ движеніемъ дѣйствующихъ лицъ. Онъ какъ будто нарядилъ античныя статуи или Давидовскихъ Гораціевъ и сабинянокъ въ итальянскіе народные костюмы и сгруппировалъ ихъ въ живую картину по академическимъ правиламъ передъ кулисами, составляющими фонъ. Его крестьяне и рыбаки стоятъ всѣ въ красивыхъ, благородныхъ и часто величественныхъ позахъ. Но можно сразу опредѣлить, въ силу какого академическаго правила та или другая фигура стоитъ именно въ извѣстномъ мѣстѣ, а не въ какомъ нибудь другомъ.

Построеніе его картинъ всегда пирамидальное—это явный признакъ ихъ академичности. А такъ какъ имъ приданъ характеръ картинъ итальянскаго быта, то контрастъ между жизненнымъ сюжетомъ и искусственной композиціей еще болѣе неприятенъ, чѣмъ на мнѳологическихъ картинахъ Давида. Можно подумать, что Робертъ никогда не видалъ итальянскихъ крестьянъ, жизнь которыхъ онъ беретъся изображать. Сухость очертаній и рѣзкій бронзовый тонъ его произведеній показываютъ, до чего всякое пониманіе красокъ исчезло въ школѣ Давида. Только формы привлекали Робера, солнце Италіи не произво-



Робертъ: Возвращеніе жнецовъ въ Понтійскихъ болотахъ.

дило на него никакого впечатлѣнія. На его картинахъ нѣтъ воздуха и фигуры какъ бы вставлены каждая отдѣльно на полотно. Что сказали бы при видѣ этихъ бездушныхъ композицій великіе голландскіе мастера, творцы ласкающей, нѣжной атмосферы и линий, утопающихъ въ воздухѣ. Робертъ былъ въ молодости граверомъ и перенесъ прозаическую технику линейнаго гравированія на мѣди въ живопись. Онъ былъ живописцемъ переходной поры, и въ качествѣ такового имѣетъ историческій интересъ; онъ своего рода современный Тассо и годится въ герои романа, особенно благодаря своей романтической любви къ принцессѣ Шарлоттѣ Наполеонъ; она привела его въ концѣ концовъ къ самоубійству. Слава Робера угасла, когда школа Давида отжила свое время. Это можетъ послужить новымъ доказательствомъ того, что только природа живетъ вѣчно, а условная живопись забывается вмѣстѣ съ эпохой, которая ее породила. „Я стремился создать новый жанръ и мои попытки понравились; быть первымъ въ чемъ бы то ни было всегда выгодно“. Этими словами Робертъ самъ вѣрно и скромно объяснилъ, чѣмъ вызванъ его успѣхъ у современниковъ и почему исторія искусства тоже должна сохранить память о немъ.

Большое число художниковъ соблазнились успѣхами Робера и принялись изучать Испанскую лѣстницу въ Римѣ и нищихъ, сидящихъ на ея ступеняхъ. Среди этой группы художниковъ наиболее выдается Викторъ Шнетцъ. Его „Обѣтъ Мадоннѣ“ 1831 г. имѣлъ очень большой успѣхъ въ публикѣ. Впослѣдствіи его любимыми сюжетами были похороны, наводненія и другія сцены въ томъ же родѣ. Сентиментально грустное содержаніе ихъ составляетъ непріятный контрастъ съ чрезвычайной сухостью его манеры. Эрнестъ Эберъ (Ernest Hébert) первый взглянулъ на жизнь Италіи глазами истиннаго художника. Его можно назвать Перуджино этой группы живописцевъ. Онъ наиболее романтичный изъ учениковъ Делароша, отъ котораго онъ заимствовалъ свое пониманіе колорита. Духовный отецъ его Ари Шеферъ. Эберъ создалъ поэзію



Шлегель: Обѣтъ Мадонны.

болѣзни, какъ Шеферъ поэзію сентиментальности. Его картины написаны въ техническомъ отношеніи очень утонченно. Стилъ его имѣетъ женственную грацію, мягкость; въ колоритѣ его есть воздушность, нѣжность и туманность. Эберъ изящный художникъ, имѣющій несомнѣнное значеніе, несмотря на дѣланную меланхолію и больной видъ своихъ фигуръ. Въ „Маларіи“ 1850 г. болѣзненность объясняется самымъ сюжетомъ. Мужчины, женщины и дѣти плывутъ въ лодкѣ по понтійскимъ болотамъ, и медленное ихъ плаваніе кажется мрачнымъ символомъ жизненнаго пути. Отъѣзжающіе горестно покорились судьбѣ и, умирая, опускаютъ головы какъ увядающіе цвѣты. Но на дальнѣйшихъ картинахъ Эбера лихорадка превратилась въ эпидемію. Тонная болѣзненность продолжала свирѣпствовать, часто совершенно неумѣстно, и на картинахъ его преемниковъ. Съ живописцами, пріѣзжавшими изучать бытъ Италіи, случилось то же, что и съ обычными туристами. Все, что Робертъ видѣлъ въ Италіи первый, цѣлыя поколѣнія видѣли вслѣдъ за нимъ—но ничего новаго они не отыскали. Всѣ картины продолжали быть варіаціями на однѣ и тѣ же темы, до тѣхъ поръ, пока въ 60-хъ годахъ Бонна первый, пріѣхавшій въ Италію, взглянулъ на окружающую его жизнь глазами реалиста.

Въ Германіи, послѣ „Herzensergiessungen“ Вакенродера, „влеченіе въ Италію“ выливалось въ безчисленномъ количествѣ лирическихъ стихотвореній. Въ живописи представителемъ этой моды былъ *Августъ Ридель* (August Riedel). Если Робертъ знаменитъ еще до сихъ поръ, то и Ридель не заслуживаетъ забвенія. Онъ жилъ слишкомъ долго (1800—1883) и такъ какъ за послѣднія 30 лѣтъ онъ писалъ только плохія картины, то все, что сдѣлано было имъ въ юности, теперь забыто. Въ свое время онъ былъ первымъ ученикомъ Робера въ Германіи и начинателемъ новаго пути въ искусствѣ. Онъ поступилъ въ 1819 г. въ мюнхенскую академію, гдѣ въ то время былъ директоромъ Петеръ Лангеръ, классикъ изъ школы Менгса. Ридель тоже писалъ картины историческаго и религіознаго содержанія: „Христосъ въ Геесиманскомъ саду“, „Воскрешеніе Лазаря“, „Петръ и Павелъ, исцѣляющіе безногаго“. Но когда онъ пріѣхалъ въ



Эбергъ: Маларія.

Италію, въ 1823 г., съ нимъ случилось какъ разъ обратное тому, что происходило съ другими художниками. Родина классическаго искусства освободила его отъ классицизма и открыла ему глаза на красоту жизни. Въмѣсто святыхъ въ духѣ своего учителя, Лангера, онъ сталъ писать красивыхъ женщинъ въ живописныхъ костюмахъ современной Италіи. Его семья неаполитанскихъ рыбаковъ была для Германіи такимъ же откровеніемъ, какъ для Франціи неаполитанскій импровизаторъ Робера. Рыбакъ, театрално задрапированный въ плащъ сидитъ на землѣ, жена и маленькая дочь слушаютъ его игру на цитрѣ. Въ глубинѣ картины синее море, бѣлые паруса; вдали видны Искія и Сар Миссене. На лазурномъ небѣ легкія бѣлыя облака. Вся эта красота очень условна, но все же Ридель сдѣлалъ въ этой картинѣ шагъ впередъ сравнительно съ Роберомъ. Въ ней замѣтно исканіе яркихъ свѣтовыхъ эффектовъ, столь характерныхъ для дальнѣйшихъ произведеній Риделя и создавшихъ ему особое положеніе среди современныхъ ему художниковъ. „Даже опытные знатоки“, писалъ Эмиль Браунъ изъ Рима о Риделѣ, „останавливаются въ изумленіи передъ этими волшебными сочетаніями красокъ. Трудно представить себѣ, что это обыкновенная живопись масляными красками, что художникъ пользовался только матерьялами, которые можно купить у всякаго продавца красокъ“. Ридель подступилъ—правда еще очень робко—къ задачамъ, которыя въ своемъ полномъ объемѣ выдвинуты были въ живописи гораздо позже. Корнелиусъ былъ правъ, говоря Риделю: „Вы вполне достигли того, чего я избѣгалъ всю жизнь съ величайшимъ трудомъ“. Но это именно и составляетъ заслугу Риделя. Его купающіяся въ солнечномъ свѣтѣ итальянки, несмотря на свою стереотипную улыбку, все таки имѣютъ большее значеніе для исторіи живописи, чѣмъ произведенія мюнхенскаго Микэль-Анджело. Его „Семья неаполитанскаго рыбака“, столь же знаменитая, какъ музыка Оберовской „Muette de Portici“, его Юдиѣ,



Декань: Пастушка.

ярко освѣщенная утреннимъ солнцемъ, „Купающіяся дѣвушки въ лѣсной глуши“ и „Саунтула“, поражающая утонченными свѣтовыми эффектами—возбуждали громы негодованія у всѣхъ, кому дороги были картины Корнеліуса и его школы. Они считали всѣ эти картины позоромъ для нѣмецкаго искусства; друзья Риделя съ такимъ же отсутствіемъ чувства мѣры восторгались его „волшебными красками“, говорили, что на его палитрѣ „не краски, а сіяніе южнаго солнца“, находили его произведенія непостижимо блестящими. Въ настоящее время трудно понять прославленіе „красочныхъ фейерверковъ“ Риделя. Но все же красочные эффекты, достигнутые имъ совершенно самобытно, прежде чѣмъ Германія познакомилась съ живописью бельгійцевъ, отводятъ Риделю видное мѣсто въ исторіи нѣмецкаго искусства. Его преемники унаслѣдовали многіе изъ его качествъ—забывъ того, кто первый ихъ проявилъ.

Рядомъ съ бытописателями современной Италіи образовалась вторая группа живописцевъ, которые увлекались востокомъ съ его прозрачной атмосферой, интересными типами и живописной природой. Уже Гро раскрылъ уголокъ этого далекаго міра чудесъ, но у него не было прямыхъ преемниковъ. Живописцы еще были слишкомъ скованы традиціями классицизма и египетская кампанія Наполеона не отразилась въ искусствѣ. Нѣсколько позже, произведенія Шатобриана, стихи Байрона, греческое возстаніе и главнымъ образомъ завоеваніе Алжира возбудили снова интересъ къ восточнымъ странамъ и романтизмъ, одержавшій побѣду надъ классиками, указалъ искусству путь на востокъ. Въ Алжиръ вмѣстѣ съ арміею отправились также журналисты и художники. То, что они увидѣли — мужчины и женщины въ пышной одеждѣ, въ высокихъ шляпахъ или чалмахъ, чернокожіе рабы, великолѣпно осѣдланная лошадь, барабанный бой и призывы муэдзиновъ съ высоты минаретовъ, казались на первый взглядъ сценой изъ „Тысячи и одной ночи“. Европейцы стали посѣщать базары, казармы янычаръ и темницы, увидѣли женщинъ подъ покрывалами и таинственно молчаливые дома. Арабы, согласно корану, избѣгали сначала художниковъ, какъ злыхъ духовъ, но мавританскія женщины встрѣчали побѣдителей очень привѣтливо. Передъ художниками открылся новый

міръ. Они стали подобно туземцамъ втирать въ тѣло розовое масло и наслаждались всѣми радостями праздной восточной жизни. Для воспитаннаго на Байронѣ поколѣнія 30-хъ годовъ востокъ сталъ тѣмъ же, чѣмъ Италія была для классиковъ. Можно ли было представить себѣ нѣчто болѣе романтичное? Сѣсть на пароходъ, снабженный всѣми ухищреніями современнаго комфорта, переплыть море и очутиться въ странѣ, гдѣ слово „прогрессъ“ не существуетъ, гдѣ люди какъ пригвожденные сидятъ на солнцѣ въ тѣхъ же костюмахъ, въ какихъ предки ихъ сидѣли на томъ же мѣстѣ двѣ тысячи лѣтъ назадъ. Романтики нашли на востокѣ не только природу, которая яркостью колорита отвѣчала ихъ жадѣ красокъ; они открыли тамъ въ людяхъ красоту, приписываемую классиками только еще итальянскимъ крестьянамъ. Они увидѣли людей „съ прирожденнымъ достоинствомъ и удивительнымъ благородствомъ движеній“. Такимъ образомъ, искусство приблизилось къ дѣйствительности еще въ одной области. Востокъ съ его удивительными контрастами пышности и простоты, красоты и жестокости, нѣжности и страсти, яркаго свѣта и блеска красокъ, казался великимъ, таинственнымъ и сказочнымъ. Изъ грязи и нищеты выступало неожиданное богатство красокъ, въ растлѣніи нравовъ чувствовалось величіе прежнихъ дней, въ заброшенныхъ деревняхъ сіяло величіе древняго искусства. Каждый художникъ находилъ въ разнообразныхъ чертахъ восточной жизни нѣчто новое.

Делакруа, Байронъ живописи, полюбилъ востокъ какъ великолѣпную декорачію для безудержной безпредѣльной страсти. Делакруа прежде занятъ былъ исключительно далекимъ прошлымъ—но въ „Алжирскихъ женщинахъ“, „Еврейской свадьбѣ“, „Мароккскомъ императорѣ“ онъ перешелъ къ изученію живыхъ людей. Его фантазія, жаждавшая паэоса, нашла у обитателей востока грезившуюся ей страстность и первобытную дикость.

Обаятельный *Деканъ* (Decamps), мастеръ живописно-капризнаго стиля, увлекался яркостью восточнаго солнца, красотой лицъ, пестротой костюмовъ. Делакруа былъ великій художникъ, Деканъ только живописецъ, но зато живописецъ до глубины души. Ничто въ природѣ и въ исторіи не проходило для него незамѣченнымъ: онъ такъ же восторгался загорѣлыми нищими мальчиками, играющими въ какомъ-нибудь углу у стѣны на солнцѣ, какъ античными эпопеями и библейскими эпизодами. Онъ писалъ куръ, роющихъ въ кучѣ мусора, собакъ на охотѣ и въ конюшнѣ, обезьянъ въ роли ученыхъ и обезьянъ музыкантовъ въ положеніяхъ, излюбленныхъ Шарденомъ и Теньеромъ. Его „Битву при Тальсбургѣ“ справедливо называли единственной батальной картиной Версальскаго музея. Все становилось у него сюжетомъ для картины и онъ никогда не думалъ о томъ, такъ ли онъ понимаетъ свою задачу, какъ бы ее понялъ другой художникъ на его мѣстѣ. На каждомъ произведеніи Декана лежитъ отпечатокъ индивидуальности—не первоклассный, но очень привлекательный, и это даетъ ему видное мѣсто среди его современниковъ. Въ 1829 г. выставлена была большая фантастическая картина Декана изъ восточной жизни. Она имѣла большой успѣхъ и художникъ захотѣлъ послѣ того убѣдиться, соотвѣтствуетъ ли дѣйствительность его фантастическимъ туркамъ. Въ томъ же году—слѣдовательно еще до Делакруа—онъ объѣхалъ греческій архипелагъ: былъ въ Константинополь и Малой Азіи; путешествіе это стало для французской живописи открытіемъ новаго міра. Въ Салонѣ 1831 г. появился „Общій видъ Смирны“ Декана, сдѣлавшій его сразу любимымъ художникомъ тогдашней Франціи. Вскорѣ послѣ того появились другія его картины: „Выѣздъ паши“ съ тощими, задыхающимися отъ быстрого бѣга драбантами, затѣмъ „Большой турецкій базаръ“, гдѣ очень красиво представлена шумная суета восточнаго рынка,



Деканъ: Уроки кончилисъ!

„Турецкая кофейня“, „Привалъ арабскихъ всадниковъ“, „Турецкая школа“, „Мясная лавка въ Турціи“. Во всемъ, что было написано послѣ того, даже въ картинахъ на библейскіе сюжеты, представленъ современный востокъ. Подобно Орасу Вернэ, Деканъ изображалъ современныхъ египтянъ и арабовъ въ ихъ обычныхъ костюмахъ среди пейзажей, украшенныхъ теперешними арабскими зданіями. Но величественныя линіи этихъ ландшафтовъ имѣютъ въ себѣ нѣчто библейское, патриархальное, полны задумчивой мистической поэзіи и несмотря на современное платье, люди на картинахъ Декана кажутся видѣніями далекаго прошлаго. Живопись Декана никогда не впадала въ тривиальность. На его картины пріятно смотрѣтъ; сначала онѣ разочаровываютъ, обманываютъ ожиданія, возбужденныя описаніями современниковъ художника. Делакруа—говорили 50 лѣтъ тому назадъ,—писалъ красками, Деканъ солнечнымъ свѣтомъ. Смотрѣтъ на его картины все равно, что купаться въ солнечныхъ лучахъ. Прозрачности атмосферы, дрожанія свѣта, которыми такъ восхищались современники, мы не находимъ у Декана. Нельзя не признать виртуозности техники, но мастеромъ свѣтовыхъ эффектовъ онъ не былъ. Лишь въ слѣдующемъ поколѣніи Густавъ Гильомэ первый научился воспроизводить стихію свѣта, въ которую погруженъ міръ, сіяніе и блескъ предметовъ и лицъ въ струящемся, блестящемъ и дрожащемъ воздухѣ. Деканъ достигалъ свѣтовыхъ эффектовъ, слѣдуя еще формулѣ старой школы, т. е. сгущая тѣни. Для того, чтобы небо выходило свѣтлымъ, онъ писалъ передній планъ въ густыхъ и тяжелыхъ тонахъ. Къ тому же, для достиженія красивыхъ тоновъ, онъ дѣлалъ темную грунтовку и потому темныя части его картинъ постепенно совершенно почернѣли, а свѣтлыя покрылись пятнами и стали безжизненными. Такимъ образомъ Деканъ кажется скорѣе современникомъ Альберта Кюипса, чѣмъ Манэ.



Марилья: Развалины мечети въ Каирѣ.

Просперъ Марилья (Prosper Marillat), третій художникъ изъ группы ориенталистовъ, познакомился съ востокомъ въ ранней молодости; онъ сопровождалъ въ качествѣ рисовальщика одного нѣмецкаго барона, который путешествовалъ съ научными цѣлями. Марилья побывалъ съ нимъ въ Греціи, Малой Азіи, Египтѣ и вернулся въ Парижъ въ 1833 г., опьяненный красотой этихъ странъ. Египетъ въ особенности сталъ дорогъ его сердцу, и онъ называлъ себя въ картинахъ египтяниномъ Марилья. Декана восхищали въ природѣ восточныхъ странъ рѣзкіе контрасты свѣта и тѣней, яркая окраска растительности и тропической зной нѣжнаго неба. Марилья болѣе спокойно отнесся къ новизнѣ зрѣлищъ, открывшихся его взору, и потому былъ ближе къ простой передачѣ дѣйствительности. Онъ менѣе виртуозенъ, у него меньше смѣлости въ колоритѣ, чѣмъ у Декана, но онъ обладалъ болѣе тонкимъ поэтическимъ чутьемъ, и потому пользовался болѣе десяти лѣтъ, отъ 1833 до 1844, почти бѣльшимъ успѣхомъ, чѣмъ Деканъ. Выставкой 1844 г., на которой появились восемь картинъ Марилья, оборвалась его дѣятельность. Онъ надѣялся получить крестъ Почетнаго Легіона — и не получилъ его; честолюбіе его было такъ велико, что онъ впалъ въ меланхолю отъ этой неудачи, а потомъ сошелъ съ ума. Его ранняя смерть—ему было 36 лѣтъ, когда онъ умеръ — освободила Декана отъ очень серьезнаго соперника.

Эженъ Фромантенъ (Eugène Fromentin) пошелъ дальше по пути, указанному Марилья. У него уже нѣтъ и слѣда любви къ знойнымъ краскамъ тропическихъ странъ, нѣтъ фантастическаго колорита романтиковъ. Онъ писалъ во вкусѣ утонченнаго общества, которое не выноситъ ничего крикливаго, ничего кромѣ легкаго разговорнаго тона. Востокъ воспиталъ въ немъ изящество. Онъ постигъ тамъ гордую и горячую натуру арабской лошади. Фромантенъ похожъ на своихъ портретахъ на кавалерійскаго офицера. Въ молодости онъ занимался юридическими науками, но дружескія сношенія съ пейзажистомъ Каба открыли ему его настоящее призваніе, а троекратное пребываніе на границахъ

Марокко въ 1845, 1848 и 1852 опредѣлили его специальность. Онъ приобрѣлъ извѣстность сначала какъ писатель—въ *Revue des Deux Mondes* появились его путевыя замѣтки—и только позже, начиная съ 1857 г., сталъ извѣстенъ какъ живописецъ. Востокомъ Фромантена былъ Алжиръ. Марилья стремился передать изумительную ясность свѣта въ южныхъ странахъ; Деканъ—палашую жару востока, его мрачный зной въ душные лѣтніе дни и величественныя линіи пейзажа; Фромантенъ, въ противоположность имъ, съ преувеличенной исключительностью, сосредоточился на граціозности и утонченности востока. Вкусъ, изысканный колоритъ, гибкій, изящный рисунокъ—главныя качества Фромантена. Его арабы, несущіеся на чудныхъ коняхъ, полны неподражаемаго благородства, каждое ихъ движеніе царственно. Самое исполненіе картинъ обличаетъ умъ, легкость кисти и благородство замысла. Все, что онъ писалъ, сдѣлано нервно, какъ эскизъ, и доведено въ то же время до полного совершенства, удовлетворяющаго самаго требовательнаго знатока. Въ каждой картинѣ собранъ изящный букетъ красокъ, есть легкіе, тонкіе, хотя и не глубокіе тона. Его упругіе маленькіе арабскіе всадники производятъ среди восточныхъ пейзажей впечатлѣніе цвѣтовъ на ткани ковра.

Впослѣдствіи, въ эпоху натурализма, Фромантена сильно преслѣдовали за его кокетливость. Его упрекали въ томъ, что красота его картинъ внѣшняя, что въ нихъ есть все—кромѣ правды. Конечно, правдоподобность востока, возсоздаемаго Фромантеномъ, очень сомнительна. Онъ былъ человѣкомъ чрезвычайно образованнымъ и въ юности изучалъ старыхъ голландскихъ мастеровъ больше, чѣмъ природу; на востокъ съ его свѣтовыми эффектами онъ смотрѣлъ сквозь призму голландскаго *clair obscur*'а. Его картины поражаютъ нервною рисунка и блестящей техникой, но онъ написаны размашисто и не столько красочны по существу, какъ раскрашены. Въ своей книгѣ онъ говоритъ о сѣрыхъ прохладныхъ тѣняхъ востока; на его картинахъ тѣни эти красноваты или коричневы. Погоня за красивыми тѣнями придаетъ чрезмѣрную изнѣженность его арабскимъ сценамъ. Онъ смотрѣлъ на людей, населяющихъ востокъ, слишкомъ парижскими глазами. По мѣрѣ того, какъ его воспоминанія о путешествіи становились менѣе отчетливыми, онъ сталъ создавать фантастическую Африку. Онъ писалъ небо сѣрымъ, потому что лазурь ему надоѣла, бѣлыхъ лошадей писалъ съ розовыми тѣнями, черныхъ съ лиловыми. Картины его становились все болѣе манерными и наконецъ превратились въ чисто парижскія издѣлія, напоминающія лишь о томъ, что Алжиръ сталъ французскимъ городомъ.

Но вопросъ о томъ, вѣрно ли изображенъ востокъ на картинахъ Фромантена, въ сущности не имѣетъ большаго значенія. Документальныя свѣдѣнія о жизни на востокѣ можно почерпнуть изъ другихъ источниковъ. Фромантенъ проявилъ свою индивидуальность—и этого достаточно. Его первая книга, „*L'Été dans la Sahara*“ занимаетъ по изящности слога видное мѣсто во французской литературѣ. Классическое произведеніе „*Les Maîtres d'autrefois*“, изданное въ 1876 г. послѣ путешествія по Бельгій и Голландіи, одна изъ самыхъ талантливыхъ книгъ объ искусствѣ. Столь чуткій цѣнитель искусства, тонко уразумѣвшій бельгійскую и голландскую живопись, и въ собственныхъ произведеніяхъ естественно стремился къ красотѣ тоновъ. Этотъ человѣкъ, никогда въ жизни не сдѣлавшій грубаго движенія, не сказавшій рѣзкаго слова, утонченный во всѣхъ своихъ помыслахъ, долженъ былъ, оставаясь вѣрнымъ себѣ, стать чрезвычайно изысканнымъ живописцемъ. Его душа воспринимала только аристократичность востока. Картины Фромантена, полныя граціи и благородства, были вполне выраженіемъ его личности. Онъ прямой потомокъ женственныхъ, очаровательно утонченныхъ и остроумныхъ французскихъ *peintres des fêtes galantes*



Фрормантенъ: Соколиная охота въ Алжирѣ.

XVIII вѣка. Онъ—Ватто востока и это дѣлаетъ его однимъ изъ самыхъ обаятельныхъ явленій во французскомъ искусствѣ.

Гильомэ (Guilomet) самый младшій и послѣдній представитель этой группы, искалъ въ изученіи востока успокоенія—и нашелъ его. Онъ принадлежалъ къ романтической школѣ, но по натурѣ былъ ея истиннымъ антиподомъ; романтики, сыновья вялой, бездѣятельной эпохи, восторгались страстью и дикостью востока, а Гильомэ, напротивъ того, выросъ среди нервно возбужденнаго, дѣятельнаго, торпливо живущаго времени,—и сталъ искать успокоенія нервовъ въ спокойствіи востока. Тамъ, гдѣ другіе видѣли контрасты, онъ находилъ гармонію.

Вѣрный послѣдователь Манэ и его красочныхъ теорій, онъ чувствовалъ, что сама природа создаетъ гармонію красокъ, и не нужно искусственно подби-

рать тона, чтобы создать нѣчто единое изъ кажущихся контрастовъ: „Я начинаю различать отдѣльныя формы; неопредѣленные силуэты колеблются по закоптѣвшимъ стѣнамъ, подъ балками, покрытыми слоемъ блестящей сажи. Подробности выступаютъ постепенно въ полусвѣтѣ и озаряются какъ на волшебныхъ картинахъ Рембрандта. Та же таинственность тѣней, то же золото въ отсвѣтахъ... это утренняя заря. Пыльные пространства, облитыя солнечнымъ свѣтомъ; сѣрая стѣны подъ безоблачнымъ небомъ; сонный городъ, озаренный ровнымъ свѣтомъ и среди видимаго дрожанія частицъ воздуха мелькающія тѣни; кое гдѣ обрисовывается жестъ одного изъ людей въ бурнусахъ, двигающихся на площадяхъ... такимъ представляется мнѣ Каиръ около десяти часовъ утра“.

„Глазъ вопрошаетъ: ничто не шевелится. Ухо внимаетъ: никакого шума, ничего, кромѣ едва замѣтнаго дрожанія воздуха надъ раскаленной землей. Жизнь какъ бы исчезла, поглощенная свѣтомъ. Это середина дня... Но вечеръ приближается... Стада возвращаются, толпятся вокругъ палатокъ; но ихъ почти не замѣтно, они утопаютъ въ безцвѣтности сумерокъ, въ сляніи сѣрыхъ тѣней надвигающейся ночи и нѣжныхъ фіолетовыхъ тоновъ умирающаго вечера. Это таинственная часъ, когда всѣ краски сливаются, контуры сглаживаются, все темнѣетъ, голоса стихаютъ, и человекъ въ концѣ дня направляетъ мысль на все

что угасаетъ и разсѣивается". Это описаніе дня въ Алжирѣ въ „Tableaux algériens“ Гильомэ объясняетъ его живопись лучше всякаго критическаго разбора. Для него востокъ—страна грезъ и томной нѣги, далекое отъ всего міра убѣжище для нервныхъ больныхъ, мѣсто, гдѣ можно спокойно лежать на солнцѣ и забыть волненія Парижа. Не блескъ, не живописность и пестрота костюмовъ привлекали его—а тишина и гипнотизирующая дремота востока, далекіе горизонты, величіе пустыни и глубокой покой африканскихъ ночей. Первая картина, привезенная имъ въ 1863 году — „Молитва въ пустынѣ“. Далекая безконечная долина. Прямая линия горизонта прерывается только силуэтами нѣсколькихъ горъ и фигурами людей; склонившись во время молитвы, они едва возвышаются надъ землей. Надъ кочевьемъ подымается къ верху дымъ, прямой какъ столбъ. Чувствуется, что однообразіе мѣстности тянется безконечно



Фроментаенъ: Сражающіеся арабы.

во всѣ стороны—величественная внушающая человѣку религиозное оцѣпенѣніе нирвана. Для Декана и Марилья востокъ былъ огромнымъ краснымъ слиткомъ мѣди подъ синимъ стальнымъ куполомъ, прекраснымъ чудовищемъ, чѣмъ-то сверкающимъ и блестящимъ. Гильомэ не хочетъ ослѣплять. Его картины производятъ впечатлѣніе удушливаго зноя. Солнечный свѣтъ въ самомъ дѣлѣ становится у него „видимымъ дрожаніемъ частицъ воздуха“. Онъ не замѣчалъ излюбленнаго Фромантенемъ изящества востока. Фромантена занималъ кочевникъ; арабъ. Его царь пустыни, который живетъ въ палаткѣ и на конѣ, охотится за львами на бѣлой лошади на фонѣ голубаго или зеленаго ландшафта. Модели Гильомэ—бѣдняки, никогда не имѣвшіе лошади. Они сидятъ на землѣ, грѣясь на солнцѣ, рядомъ со своими собаками, дикими непритязательными животными. Это низшій классъ населенія, парія пустыни — мужчины въ лохмотьяхъ, вѣчно бездѣлье которыхъ прерывается только агоніей смерти, женщины—животныя, бесполезно живущія, какъ одурманенныя опиумомъ.

Послѣ французскихъ романтиковъ востокъ сталъ занимать и художниковъ другихъ странъ. Въ Германіи тоже открыли поэзію востока. Рюкертъ увлекался



Фромантенъ: Феллахскія женщины на берегу Нила.

можетъ, самый талантливый среди берлинцевъ 60-хъ годовъ; но сравнительно съ великими французскими живописцами ориенталистами онъ кажется сухимъ реалистомъ; онъ внесъ въ изображеніе востока нѣкоторую тяжеловѣсность и суетливую пестроту, сѣверно-германскую трезвость и берлинское остроуміе. Шрейеръ, который и въ настоящее время живетъ въ Парижѣ, болѣе близокъ къ Фромантену. Его тоже интересуесть арабъ и арабская лошадь. Его картины кажутся букетомъ пріятныхъ для глаза цвѣтовъ. Бѣлыя лошади развѣваютъ гривы, раздуваютъ ноздри, нетерпѣливо бьютъ землю копытами, арабы въ богатыхъ живописныхъ костюмахъ сидятъ на нихъ или лежатъ на землѣ передъ палатками. Вокругъ нихъ мягкій песокъ пустыни, надъ ними или блѣдный облачный горизонтъ, или мягкій свѣтъ вечерняго солнца, золотистые лучи котораго играютъ на волнистой почвѣ. Шрейеръ обладаетъ замѣчательною — для нѣмецкаго живописца — техникой; его картины, въ особенности эскизы, полны жизни. Вѣнскій живописецъ Леопольдъ Мюллеръ, побывавъ въ 1875 г. съ Ленбахомъ и Макартомъ въ Каирѣ, тоже нашелъ въ свѣтломъ небѣ и яркихъ краскахъ Египта источникъ новыхъ вдохновеній. Его эскизы отличаются нѣжностью колорита и вмѣстѣ съ тѣмъ этнографической точностью. Мюллеръ считается однимъ изъ лучшихъ изобразителей востока и иллюстраторовъ книгъ объ Египтѣ. По поучительности и педантичности своихъ картинъ, Мюллеръ напоминаетъ Жерома, но колоритъ его болѣе яркъ и роднитъ Мюллера скорѣе съ Фромантеномъ.

Въ Англіи сверкающія краски пейзажей Вильяма Мюллера были первымъ указаніемъ на красоты востока; но среди художниковъ, шедшихъ по слѣдамъ Мюллера, тоже не нашлось ни одного генія. Фредерикъ Гудаль изучалъ классическое прошлое Египта и старался воссоздать древность по сохранившимся

восточной лирикой, а греческая война за освобожденіе разбудила всегдашнюю любовь нѣмцевъ къ Элладѣ. Вильгельмъ Мюллеръ издалъ свои „Пѣсни грековъ“, Леопольдъ Шеферъ напечаталъ въ 1825 г. новеллу „Персіянка“. Но повѣсти въ восточномъ духѣ не привились къ нѣмецкой литературѣ и остались въ ней краткимъ эпизодомъ, чуждымъ и случайнымъ явленіемъ. Въ живописи тоже не оказалось ни одного великаго ориенталиста, а были только усердные и добросовѣстные послѣдователи иностранныхъ мастеровъ. Первымъ художникомъ этой группы былъ Кретцшмеръ изъ Берлина, писавшій чисто этнографическія картины; къ нему присоединились Вильгельмъ Гентцъ изъ Берлина и Адольфъ Шрейеръ изъ Франкфурта. Гентцъ, хорошій живописецъ и по колориту, былъ



Фромантенъ: Кочевье арабовъ.

обломкамъ. Наболѣе извѣстный художникъ этой группы Д. Ф. Люисъ (Lewis) Онъ провелъ долгіе годы въ Малой Азіи и вывезъ оттуда множество альбомовъ съ этюдами, множество сундуковъ, наполненныхъ восточными одеждами и оружіемъ. Когда онъ вернулся, его картины покупались на расхватъ — въ нихъ открывался для англичанъ новый міръ. Теперь интересъ къ Люису давно прошелъ. Джонъ Люисъ очень прилежный и добросовѣстный художникъ. Онъ съ невѣроятной настойчивостью изучалъ утварь, костюмы и народные типы востока. Въ его гаремныхъ сценахъ и въ изображеніяхъ кочевой жизни арабовъ переданы всѣ подробности—до узоровъ на коврахъ, украшеній на чалмахъ, до мелкихъ камней на пескѣ. Даже его акварели обнаруживаютъ изумительное терпѣніе—но добросовѣстность и прилежаніе сами по себѣ не могутъ вызвать интереса къ художнику. По колориту Джонъ Люисъ стоитъ приблизительно на уровнѣ Гентца. Онъ не понималъ ни сосредоточенности мусульманина, ни граціи бедуина и держался точнаго, нѣсколько крикливаго воспроизведенія второстепенныхъ подробностей. Только Гоутонъ (Houghton), художникъ почти равный Гильомъ, сталъ нѣжно передавать мистическое молчаніе востока.

Изъ итальянскихъ художниковъ наболѣе извѣстенъ Альбертъ Пазини. Онъ родился на родинѣ Верди, въ Буссато около Пармы, но примыкаетъ всецѣло къ группѣ французскихъ ориенталистовъ. Онъ пріѣхалъ въ Парижъ въ 1852 г., поселился тамъ и оставлялъ его только лѣтомъ, отправляясь въ свое красивое имѣніе въ Монкаліери близъ Турина. Хорошій сбытъ картинъ сдѣлалъ его собственникомъ этого имѣнія. Въ настоящее время Пазини ветеранъ итальянской живописи. Уже на выставкѣ 1867 году онъ получилъ большую медаль. Цѣна на его картины очень высока, но успѣхъ его никогда не ослѣплялъ; онъ продолжалъ работать и идти впередъ. Его часто сравнивали съ Фромантеномъ,



Гильомъ: *Внутренность дома въ Саксартъ.*

силуэты мечетей и острыхъ минаретовъ окаймляютъ широкой полосой ясный горизонтъ, или нѣжно поднимаются къ голубому небу; караваны медленно тянутся по желтымъ пескамъ пустыни. Маленькія фигуры, заполняющія эти пейзажи, очень изящны, но главное вниманіе художника обращено на прозрачность воздуха, на нѣжные переливы свѣта. Акварели Пазини сверкаютъ изумительно яркимъ и художественнымъ сочетаніемъ цвѣтовъ. Самое кокетливое произведеніе его кисти—рядъ видовъ Константинополя.

Такимъ образомъ исчерпано было все, что могъ дать востокъ. Первые пришельцы созерцали его лихорадочно возбужденными глазами. Имъ грезилась величественная легенды, жизнь востока казалась фантастически грандіозной. Залитая солнцемъ пустыня, бурныя волны, нагія женскія тѣла и азіатская роскошь, пурпурный атласъ, золото, хрусталь и мраморъ превращались на картинахъ въ красочныя симфоніи, представленныя среди контрастовъ тѣмы и сверкающихъ молній. Это первое поколѣніе художниковъ ориенталистовъ пронеслось какъ ураганъ и смѣнилось граціей и блескомъ Фромантена. Онъ сталъ спокойно наслаждаться тѣмъ, что потрясало нервы его предшественниковъ. Послѣ того художники всѣхъ странъ блуждали по востоку безъ цѣли и системы, безъ всякой страсти, и срывали по пути экзотическіе цвѣты, ловили лучи сверкающаго восточнаго свѣта. Величественныя драмы смѣнились элегіями, пасторальями, идилліями и отчасти сухими этнографическими иллюстраціями. Гильомъ—послѣдній изъ художниковъ этой поры. Его мечтательная нѣжная живопись походила на прекрасный лѣтній вечеръ. Сіяніе ослѣпительнаго небснаго свода стало болѣе мягкимъ, спокойное спустившееся къ горизонту солнце уже не жжетъ песчаная равнины своимъ зноемъ, а окутываетъ ихъ сѣтью розоватыхъ лучей.

Всѣ эти художники были романтиками. Неудовлетворенные окружающею дѣйствительностью они стремились вдалѣ.

Классическое искусство возсоздавало, при посредствѣ античныхъ статуй, греко-римскую исторію и жизнь итальянскихъ крестьянъ, романтики передавали красками фламандскихъ мастеровъ пестроту среднихъ вѣковъ и яркость во-

но онъ менѣе всего подражалъ кому либо. Алжиръ, французская колонія и родина Фромантена, его не интересуютъ, такъ же какъ и Египетъ, занимавшій Жерома и его послѣдователей. Онъ сосредоточился на изученіи Турціи и Малой Азіи. Онъ не отличался ни этнографической точностью Жерома, ни кокетливостью Фромантена. Основную ноту его картинъ составляетъ всегда пейзажъ. Бѣлые мраморные дворцы сверкаютъ на солнцѣ, богатая сбруя арабовъ, оружіе съ инкрустаціей, пестряччалмы, украшенныя драгоценными камнями, пестрять зрѣлище,

стока. И та и другая школа боязливо чуждалась ближайшей дѣйствительности, политической и общественной жизни родныхъ странъ. Дальнѣйшее развитіе искусства должно было перенести на родную почву идеалы, парившіе до того въ лазури Италіи и въ солнечномъ блескѣ восточныхъ странъ. „О жизнь, жизнь! Люди живутъ, смѣются, кричатъ, страдаютъ, радуются—и никто этого не передастъ въ искусствѣ“. Этими словами Фромантенъ самъ указалъ путь слѣдующему поколѣнію художниковъ. Новое искусство родилось на свѣтъ лишь тогда, когда оно выполнило задачу, выдвинутую 1789 годомъ, т. е. когда торжество третьяго сословія, все болѣе возрастающее со времени революціи, ясно отразилось и въ живописи. Искусство находится всегда въ тѣсной связи съ религіозными воззрѣніями, политикой и нравами. Въ средніе вѣка люди жили вѣрой въ загробную жизнь—и предметомъ живописи были мадонны и святые. Людовикъ XIV сказалъ: „Все исходитъ отъ короля, какъ свѣтъ отъ солнца“ — и въ искусствѣ его времени отразился принципъ неограниченной монархіи. Со времени революціи власть народа смѣнила монархію, и этотъ великій переворотъ въ культурѣ долженъ былъ создать и переворотъ въ искусствѣ. Послѣ 1789 г. для монархіи—долженъ былъ наступить 1789 г. и для искусства, должно было быть превозглашено всеобщее равенство и свобода. Когда живопись перестала заниматься исключительно богами и героями, Италіей и востокомъ, а признала освобожденнаго человѣка достойнымъ объектомъ изученія, тогда она стала истинно современнымъ искусствомъ, дѣтищемъ революціи. Бельгія и Германія первыя робко вступили на этотъ путь.



XXI.

Юмористическая жанровая живопись.

Въ то время, какъ французскіе романтики изучали востокъ, нѣмецкіе и бельгійскіе живописцы „открыли“ крестьянина. Изъ отвращенія къ безцвѣтности и вялости окружающей дѣйствительности романтики бросились въ экзотизмъ и стали вдохновляться тропическими странами; теперь они вернулись къ изученію родины. У крестьянъ оказалось тоже остановившееся прошлое, твердыя жизненныя привычки и живописная одежда.

Въ настоящее время первыя картины изъ крестьянскаго быта не могутъ понравиться утонченному вкусу. Колоритъ ихъ такъ же непріятенъ для глаза, какъ для слуха игра на разстроенномъ роялѣ. Зализанность и пестрота тона, равно какъ и дешевый жестяной блескъ, производятъ отталкивающее впечатлѣніе. Фигуры не приведены въ гармонію съ окружающей атмосферой, а рѣзко выдѣляются въ воздухъ какъ раскрашенныя бумажныя фигуры, наклеенныя каждая отдѣльно. Но историкъ не долженъ руководствоваться исключительно требованіями изощреннаго вкуса. Было бы несправедливо оцѣнивать прошедшее мѣриломъ современнаго, значительно развившагося вкуса. Прошедшее нужно сравнивать съ явленіями ему современными, и если вспомнить, какое значеніе эти скромные второстепенные художники имѣли для своего времени,—то нельзя не признать ихъ заслугъ. Когда въ живописи „высокаго стиля“ проявлялись лишь слабыя неопредѣленныя попытки создать нѣчто самостоятельное, оставаясь на почвѣ унаслѣдованныхъ традицій, въ неуклюжихъ картинахъ изъ крестьянскаго быта впервые сказалась духовная самостоятельность. Корнелиусъ, Каульбахъ и послѣдователи ихъ извлекли изъ великихъ образцовъ прошлаго условно идеальный стиль, обратили искусство древнихъ мастеровъ въ рядъ мертвыхъ формулъ; новые „жанристы“, въ противоположность имъ, снова погрузились въ разнообразіе жизни и сдѣлали первую робкую попытку освободиться

отъ ига теорій, отъ безжизненнаго повторенія старыхъ формъ. Этимъ они положили конецъ долгому царству подражательнаго искусства.

Даже по отношенію къ колориту ихъ заслуги несомнѣнны—возрожденіе живописи началось съ нихъ. Неумѣлость ихъ собственной техники нельзя поставить въ вину имъ самимъ; она является слѣдствіемъ роковаго вмѣшательства Винкельмана въ живопись,—онъ предалъ забвенію всѣ техническія завоеванія живописи предшествующихъ вѣковъ. Новые художники не имѣли тѣхъ преимуществъ, которыя создаются длиннымъ рядомъ предшественниковъ. Исторія искусства должна была начинаться для нихъ съ ихъ собственныхъ работъ. Между ними и старой нѣмецкой живописью былъ лишь рядъ художниковъ, считавшихъ для себя позорнымъ умѣніе писать красками. Нужно было, опираясь на фламандскихъ мастеровъ, возстановить порванную нить,—и уже самое обращеніе къ фламандскимъ мастерамъ имѣло, ввиду эстетическихъ воззрѣній того времени,—революціонное значеніе. Отчасти этому содѣйствовало вліяніе Вильки; онъ посѣтилъ Германію въ 1825 году; кромѣ того картины его были хорошо извѣстны по гравюрамъ. Другимъ толчкомъ были „Фламандскія письма“ Шнаазе, появившіяся въ 1834 г.; Шнаазе привлекъ общее вниманіе на Голландію. Въ то время, какъ школа Винкельмана преклонялась только передъ классической древностью и *cinquecento* и по ней судила всѣ другія эпохи, Шнаазе первый выступилъ съ историческимъ взглядомъ на искусство, открывъ этимъ современному художественному творчеству широкіе, невѣдомые до того горизонты. Послѣ его книги голландцевъ перестали считать „обезьянами, перенимающими все низменное въ природѣ“, а признали ихъ тонкими художниками, у которыхъ современный живописецъ можетъ многому научиться.

Въ Мюнхенѣ условія, способствующія появленію демократическаго искусства, созданы были самымъ характеромъ города. Въ началѣ XIX вѣка Мюнхенъ былъ своеобразнымъ образцомъ крестьянской столицы, главнымъ городомъ крестьянскаго государства. Въ крестьянствѣ стараго Мюнхена много своеобразности, добродушнаго веселія и силы, которая сказывалась также въ шумной жизни, въ пестротѣ и яркости костюмовъ. Въ Мюнхенѣ поэтому ранѣе, чѣмъ гдѣ либо, искусство приняло народный характеръ. Впослѣдствіи изображеніе народной жизни иногда уклонялось въ сторону, но все же втеченіе всего вѣка оно оставалось источникомъ, изъ котораго мюнхенская живопись извлекала лучшія свои жизненныя силы.

Уже въ 20-хъ годахъ въ Мюнхенѣ существовало самобытное, связанное съ родной почвой искусство. Оранжевое творчество Корнеліуса на нѣсколько времени остановило развитіе національной живописи, но позже она тѣмъ пышнѣе разцвѣла. Она столь же не походитъ на произведенія господствовавшей тогда исторической живописи, какъ „*magots*“ Теньера на миеологическія композиціи Лебрена; она находилась поэтому въ большемъ пренебреженіи у тогдашнихъ любителей искусства. Корнеліусъ и его школа поглощали собой вниманіе общества и прессы. О томъ, что дѣлалось въ Мюнхенѣ внѣ этого заколдованнаго круга, никто не говорилъ. Критики щеголяли своей эрудиціей, разбирая историческія картины, комментируя философскіе картоны и разсуждая о сходствѣ манеры Корнеліуса и Микель Анджело. Энергичная группа мюнхенскихъ натуралистовъ не представляла подобнаго интереса, но для исторической критики, которая ищетъ въ прошедшемъ зародышей настоящаго, эти художники приобрѣтаютъ большее значеніе тѣмъ, что они противопоставили свое собственное искреннее пониманіе природы эклектизму живописцевъ высokaго стиля, и положили начало самобытности современнаго искусства.

Придворно-академическая живопись Корнеліуса исходила изъ сикстинской

капеллы, натурализм „жанристовъ“ коренился въ баварской народной жизни. Живописцы высокаго стиля одиноко блуждали по величественнымъ классическимъ зданіямъ; натуралисты же не гнались за классическими и романтическими сюжетами, а вдохновлялись жизнью крестьянъ, пейзажами, военной жизнью—и этимъ опредѣлилось содержаніе новѣйшей живописи. Не только въ своемъ творествѣ, но и въ жизни новые художники рѣзко отличались отъ своихъ предшественниковъ. Корнелиусъ и его послѣдователи были очень образованы и самонадѣянны, считали себя единственными представителями истиннаго искусства, презирали всѣхъ, кто не раздѣлялъ ихъ взглядовъ. Натуралисты, напротивъ, были веселые люди, грубоватые, но полные здраваго смысла, чутко понимавшіе жизнь и природу. Монументальная живопись обязана была своимъ возникновеніемъ художественнымъ вкусамъ короля и случайнымъ заказамъ. Реалистическое искусство было независимо отъ королевскихъ милостей; оно нашло поддержку сначала въ южно-германской аристократіи, потомъ въ мюнхенскомъ Kunstverein'ѣ, и естественнымъ образомъ развилось изъ батальной живописи, которая въ началѣ вѣка имѣла представителей въ Нюрнбергѣ, Аугсбургѣ и Мюнхенѣ. Шумное и пестрое зрѣлище иностранныхъ войскъ, проходившихъ черезъ Германію, возбудили у Альбрехта Адама, Петера Гесса, Іоанна Адама Клейна и другихъ стремленіе передать на полотнѣ свои впечатлѣнія; попытки ихъ сдѣланы были сухо, но съ наивной искренностью. Путеводной звѣздой для граверовъ сталъ Дюреръ; для живописцевъ многосторонній изобразитель солдатской жизни въ эпоху тридцатилѣтней войны—Филипсъ Вуверманъ. А когда военное время миновало, часть художниковъ, жившихъ долго лагерной жизнью, естественно перешли къ изображенію крестьянъ, привлекавшихъ ихъ, помимо всего другого, живописностью и пестротой костюмовъ. Первый художникъ, перешедшій отъ батальной живописи къ народной жизни, былъ Вильгельмъ Кобель (Kobell). Его гравюры—сцены баварской народной жизни—гораздо выше его батальныхъ картинъ. Петеръ Гессъ написалъ въ 1820 г. „Утро въ Партенкирхенѣ“, гдѣ поэтично передалъ простую сцену изъ жизни въ горахъ—дѣвушки у колодца среди пейзажа, залитаго солнцемъ. Послѣ того, какъ сдѣланы были первые шаги, выступилъ Бюркель, глава мюнхенскихъ натуралистовъ, бытописателей деревни. *Генрихъ Бюркель* (Heinrich Bürkel) былъ, судя по его портрету, неуклюжимъ гигантомъ, очень непохожимъ на своихъ современниковъ. Художники классической школы откидывали назадъ свои длинные волосы и вдохновенно поднимали взоръ къ небу. Бюркель глядитъ зоркимъ взглядомъ внизъ, на твердую, жесткую каменистую землю. Академики живописно драпировались въ широкіе плащи—на подобіе статуй Рауха. Бюркель одѣтъ какъ всѣ. На портретѣ нѣтъ никакого атрибута, обозначающаго его профессію—ни палитры, ни кисти, ни картины. На столѣ подлѣ него стоитъ большая кружка пива. Художникъ сидитъ просто, упираясь рукой въ колѣно; огромный, увѣсистый, готовый къ борьбѣ, онъ даже не изображаетъ на лицѣ привѣтливой улыбки, обязательной на фотографическихъ снимкахъ. Портретъ Бюркеля объясняетъ въ значительной степени его творчество. Это очень здоровая самобытная натура, безъ тѣни романтизма и сентиментальности, безъ всякой склонности къ остроумію и слащавому романтизму.

Выйдя самъ изъ народа, онъ сталъ бытописателемъ народа въ живописи. Бюркель родился 29 мая 1802 г. въ Пирмазансѣ. Отецъ его былъ собственникомъ фермы и небольшого трактира. Мать содержала лавочку. Онъ самъ служилъ сначала мальчикомъ въ лавкѣ, а потомъ былъ помощникомъ судебного писаря, прежде чѣмъ пріѣхалъ въ Мюнхенъ, въ 1822 г. Въ академію его не приняли, признавъ его способности недостаточными; передъ ученикомъ закры-

лись двери школы, но за то открылось все разнообразіе жизни. Онъ отправился въ шлейсгеймскую галерею, копировалъ Вувермана, Остада, Броуера и Бергэма и очень быстро совершенствовался въ знаніи голландскихъ мастеровъ. Его первыя картины—битвы, стычки и военныя сцены въ родѣ тѣхъ, какія онъ самъ видѣлъ въ дѣтствѣ—нетвердыя и неумѣлыя любительскія работы. Видно, что ему недоставало систематическаго обученія и опытности. Тѣмъ удивительнѣе быстрота, съ которой онъ приобрѣлъ твердость и весьма порядочное для того времени умѣніе. И какъ только онъ овладѣлъ самыми необходимыми техническими средствами, онъ съ настойчивой самостоятельностью перешелъ сразу отъ картинъ къ жизни. Онъ сталъ писать и рисовать все, что открывалось его взору: широко разстилающіеся пейзажи, озаренные солнцемъ мшистые камни, облака, крестьянскіе дома и все, что ихъ окружаетъ, лѣсныя дорожки, горныя тропинки, всевозможныя фигуры, лошадей. Людей и животныхъ онъ изображалъ всегда въ характерныхъ положеніяхъ. Поселившись опять въ Мюнхенѣ, онъ много бродилъ по южно-германскимъ горамъ. До самой старости онъ совершалъ зимой и лѣтомъ маленькія поѣздки въ баварскія горы. Онъ проводилъ цѣлыя дни, а иногда и недѣли въ Тегернзе, Роттахъ, Приенѣ, Берхтесгаденѣ, въ южномъ Тиролѣ, въ Партенкирхенѣ и возвращался съ множествомъ энергично сдѣланныхъ эскизовъ, которые превращались въ столь же энергичныя картины. Творчество всякаго художника опредѣляется двумя элементами, изъ которыхъ одинъ находится въ немъ самомъ, а другой въ характерѣ окружающей обстановки. При оцѣнкѣ Бюркеля слѣдуетъ, поэтому, руководствоваться не требованиями нашего времени, а обстоятельствами, при которыхъ онъ работалъ. Всѣ свои недостатки Бюркель раздѣляетъ со своими современниками; все, что онъ внесъ въ живопись новаго—его собственная неоспоримая заслуга. Въ эпоху псевдоидеализма, воспитавшагося въ музеяхъ и перенявшаго отъ настоящаго идеализма лишь его внѣшніе приемы, Бюркель имѣлъ мужество предпочесть бѣдность техническихъ средствъ пышности наряда изъ чужихъ перьевъ. Его современники гордились тѣмъ, что кистью и красками изображали предметы, которые болѣе пригодны для описанія перомъ и чернилами. Онъ же обратился прямо къ живой дѣйствительности. Въ то время какъ нѣмецкое искусство безцѣльно блуждало по далекимъ странамъ, онъ изображалъ дѣйствительность съ полной объективностью и искренностью, безъ тѣни романтической сентиментальности. Реализмъ сдѣлалъ его родоначальникомъ позднѣйшей мюнхенской живописи. Бюркель былъ очень положительнымъ и добросовѣстнымъ художникомъ; подняться на высоту древнихъ мастеровъ, подражая имъ, онъ считалъ ниже своего достоинства. Тѣмъ усерднѣе старался онъ проникнуть въ духъ природы, полюбить въ ней все—до мелочей. Въ этомъ отношеніи преемникамъ Бюркеля предстояло лишь восполнить его первыя попытки, идти дальше по его пути,—а не уничтожать то, чего онъ достигъ.

Особенность Бюркеля заключается въ томъ, что, какъ и у раннихъ голландцевъ, фигуры и пейзажи имѣютъ для него одинаковое значеніе. Люди кажутся ему частью большаго цѣлага; онъ изучаетъ съ одинаковой любовью и звѣрей, и пейзажи, и на его удачныхъ картинахъ эти элементы такъ слиты, что ни одинъ не преобладаетъ на счетъ другого. Сцены, происходящія внутри домовъ, рѣдки у Бюркеля; онъ почти исключительно рисуетъ жизнь на воздухѣ, и въ этой области неисчерпаемъ.

Особую группу составляютъ его картины изъ итальянской жизни. Бюркель жилъ въ Римѣ отъ 1829—1832 годъ, т. е. какъ разъ тогда, когда Леопольдъ Роберъ пользовался тамъ огромнымъ успѣхомъ. Контрастъ между работами мюнхенскаго и швейцарскаго художниковъ очень великъ. У Робера все све-

дено къ красивымъ позамъ, поэтическимъ идеямъ и академическимъ формамъ; у Бюркеля—неприкрашенная рѣзкая правда. Даже въ Италіи онъ остался свободнымъ отъ вліянія романтизма и академичности. Онъ не имѣли власти надъ здоровой, правдивой и мужественной природой художника. Въ Италіи онъ видѣлъ то же, что и на родинѣ, и переносилъ видѣнное на полотно безъ всякихъ прикрасъ.

Бюркелю не нужно было далеко ѣздить въ поискахъ за сюжетами для картинъ. Онъ молча и задумчиво ходилъ по берегу Изера и смотрѣлъ на все, что представлялось его взору. Веселая крестьянская дѣвушка съ корзиной въ рукахъ, плугъ, медленно тянущійся за вспотѣвшей лошадейю — этого было достаточно для возбужденія въ немъ мыслей и чувствъ.

Но любимой темой Бюркеля была жизнь на большой дорогѣ. Въ тридцатыхъ и сороковыхъ годахъ, когда еще не было желѣзныхъ дорогъ, на проѣзжихъ дорогахъ царствовало большое оживленіе. Изъ старинныхъ воротъ выѣзжали почтовые кареты и тянулись обозы. Въ каждой деревнѣ трактиры манили на отдыхъ, кузницы ждали путниковъ у дороги, проѣзжали коляски, лошадей приводили въ кузницы, коляски перепрягались, проѣзжіе выходили изъ каретъ или отправлялись дальше въ дорогу. Всю эту жизнь Бюркель воспроизводитъ на своихъ картинахъ: лошадей ведутъ на водопой, проѣзжіе и кучера вступаютъ въ препирательства, путники спѣшатъ въ трактиръ, спасаясь отъ дождя, или ждутъ зимой, закутавшись въ мѣха, пока кузнецъ подковываетъ лошадей.

На дорогахъ, ведущихъ черезъ поля и лѣса, происходятъ сцены въ томъ же родѣ. Крестьяне везутъ дрова на базаръ. Лошади стоятъ выпряженные у водопоя и ящикъ, здоровый, загорѣлый крестьянинъ, стоитъ въ сторонѣ, покуривая трубку. Повозка показывается на темной лѣсной дорогѣ и приближается къ кузницѣ или къ одинокой хижинѣ угольщика, гдѣ свѣтится огонь; надъ хижиной высются оголенные, покрытыя снѣгомъ горныя вершины.

Спеціальность Бюркеля составляютъ въ зимніе ландшафты; они по своей простотѣ и гармоничности принадлежатъ къ его лучшимъ произведеніямъ. Сани, нагруженныя дровами, застрявшіе въ снѣгу обозы, сильные работники, которые, несмотря на морозъ, вспотѣли отъ тяжелой работы, — вотъ чѣмъ заполнялъ свои пейзажи Бюркель.

Жизнь въ полѣ тоже занимала его. Онъ любилъ главнымъ образомъ изображать животныхъ. Кромѣ того его любимымъ сюжетомъ была жатва. Эти сцены онъ изображалъ съ большими подробностями. Работники и работницы, старики и молодежь дѣловито и быстро связываютъ снопы или при надвигающейся непогодѣ спѣшатъ кидать снопы за снопями на высоко нагруженные воза.

Вся сельская жизнь Баваріи воспроизведена на картинахъ Бюркеля — за исключеніемъ праздничныхъ развлеченій, т. е. того, что составляетъ обычное содержаніе жанровыхъ картинъ. Это характеризуетъ особенное положеніе Бюркеля въ живописи.

Его картины отличаются по замыслу отъ всего, къ чему стремилась и академическая школа, и младшее поколѣніе жанровыхъ художниковъ. Академики жили въ музеяхъ, Бюркель вдохновлялся дѣйствительной жизнью. Жанровая живопись, подъ вліяніемъ Вильки, выискивала беллетристическіе сюжеты. Радостныя или печальныя извѣстія, сельскія похороны, крестины, праздничныя трапезы служили предлогомъ для изображенія различныхъ чувствъ. Исходнымъ пунктомъ для художниковъ была всегда иллюстрація какой-нибудь идеи, очень точная, но почти всегда слишкомъ слезливая или смѣшная для картины. Въ произведеніяхъ Бюркеля нѣтъ литературнаго элемента, онъ не задуманъ въ видѣ рассказовъ, не сентименталенъ и не комиченъ; въ нихъ поэтично переданы про-

стыя жизненныя событія, безъ всякой слащавости, безъ притязаній на трогательность, безъ желанія произвести впечатлѣніе романтичностью сюжета. Въ противоположность позднѣйшимъ изобразителямъ народной жизни, онъ рѣзко избѣгалъ всего необычайнаго, бросающагося въ глаза, старался просто и трезво передать обычное теченіе крестьянской жизни дома и на дворѣ, въ поляхъ и на большой дорогѣ. Почти всѣ англійскія жанровыя картины того времени нуждались въ названіи и рассчитаны были на публику, которая сначала прочтетъ въ чемъ дѣло, а потомъ уже смотритъ на картину. Бюркель изображалъ самыя простыя происшествія, не нуждающіяся въ интересныхъ названіяхъ. Его картины понятны сами по себѣ — это простыя изображенія жизни людей и животныхъ среди природы. Вначалѣ онъ, сообразуясь хотя бы въ этомъ съ духомъ времени, писалъ широкой эпической манерой. Музеи и общественныя галлерей приобрѣтали именно такого рода картины Бюркеля. Отъѣздъ съ горныхъ пастбищъ, возвращеніе съ охоты на медвѣдя, съ ярмарки, сцены передъ сельскимъ трактиромъ въ праздничный день и т. п. — сложная композиція придаетъ этимъ картинамъ характеръ старомодной загроможденности; но въ частныхъ коллекціяхъ разсѣяны картины небывалой для того времени простоты: усталыя лошади, съ трудомъ плетущіяся по пыльной дорогѣ, одинокія хижины угольщикова, въ лѣсной мглѣ, деревни, занесенныя снѣгомъ или залитыя дождемъ, маленькія фигурки, которыя, дрожа отъ мороза или сырости, быстро идутъ по улицамъ. Свободный съ самаго начала отъ беллетристическихъ стремленій, отъ исканія интересныхъ сюжетовъ, онъ въ послѣдствіи отказался и отъ эпическаго изложенія сложныхъ происшествій и подобно художникамъ нашего времени сталъ писать то, что сразу можно понять глазами.

Бюркель занимаетъ такимъ образомъ своеобразное срединное положеніе въ современной живописи. По краскамъ онъ еще относится вполне къ началу вѣка. Онъ сознавалъ слабость колорита своихъ современниковъ, и самъ поднялся въ этомъ отношеніи значительно выше лучшихъ представителей школы Корнелиуса. Но, несмотря на усердное изученіе голландскихъ мастеровъ, онъ не могъ освободиться отъ жесткости и нехудожественности. Онъ слишкомъ оберегалъ контуры рисунка, не умѣлъ передавать легкости и мимолетности. То, что художники нашихъ дней только едва намѣчаютъ, онъ вырисовываетъ остро и осязательно. Все неопредѣленное по формѣ, какъ напр. облака, онъ закругляетъ.



Карлъ Шпицвегъ.

Краски Бюркеля слишком пестры, исполнение лишено темперамента и художественной находчивости. Но при всей технической несостоятельности, его картины болѣе современны по содержанію, чѣмъ всѣ произведенія слѣдующаго поколѣнія. У него есть внутренняя поэзія, несвойственная обычной жанровой живописи. Въ удивительно свѣжихъ, наивно непосредственныхъ ландшафтахъ онъ тщательно избѣгалъ всякихъ исключительныхъ эффектовъ, а старался вѣрно передать обычный видъ природы. Изображая людей, звѣрей и предметы онъ тоже старался просто воспроизводить дѣйствительность. У его крестьянъ руки настоящихъ рабочихъ, тяжелыя, неуклюжія и загорѣлыя. Всѣ движенія просты и естественны. Другіе художники рассказывали въ своихъ картинахъ болѣе веселыя вещи—Бюркель ограничивался воспроизведеніемъ обстановки, среди которой проходитъ жизнь крестьянъ. Другіе придавали крестьянамъ салонный видъ, представляли ихъ съ чистыми ногтями,—Бюркель стоялъ за серьезное, строгое, набожное изученіе природы. Эта глубокая преданность жизни возвѣщаетъ новую эпоху въ искусствѣ. Въ простотѣ картинъ Бюркеля лежитъ зародышъ того, что сдѣлалось задачей живописи нашего времени. Послѣдующіе нѣмецкіе жанристы шли по пути, указанному Вильки; Лейбль первый сталъ истиннымъ продолжателемъ Бюркеля; обладая болѣе современными техническими средствами, онъ, въ идейномъ отношеніи, началъ съ того, на чемъ остановился Бюркель.

Карль Шпицвегъ (Karl Spitzweg) соединялъ въ своихъ привлекательныхъ маленькихъ картинкахъ отзывчивость и нѣжность настроеній съ реалистическимъ воспроизведеніемъ подробностей. Онъ тоже одинъ изъ немногихъ художниковъ, которые работали и творили въ тиши и уединеніи, вдали отъ господствующихъ направленій, въ ожиданіи того, что наступитъ ихъ часъ. Онъ былъ предоставленъ въ юности самому себѣ, не имѣлъ учителей и развивался подъ вліяніемъ старыхъ мастеровъ. Копируя ихъ картины, онъ постигъ тайну ихъ колорита и научился придавать своимъ поэтическимъ произведеніямъ отпечатокъ благородства старинной живописи. Рисунки Шпицвега напоминаютъ сказки временъ романтизма и поражаютъ въ тоже время совершенствомъ исполненія. Онъ гениально сочетаетъ три, казалось бы, противорѣчащія одно другому свойства: реализмъ, фантазію и юморъ. Болѣе всего онъ приближается къ Швинту, съ тою только разницей, что тотъ былъ болѣе романтикомъ, чѣмъ реалистомъ, а Шпицвегъ болѣе реалистъ, чѣмъ романтикъ. Швинтъ тяготѣлъ ко всему далекому и внѣжизненному, Шпицвегъ, съ его чуткимъ пониманіемъ дѣйствительности не могъ отрѣшиться отъ жизни. Подобно Жанъ-Полю, онъ обладалъ безудержной фантазіей, создающей воздушныя грезы, но, какъ и тотъ, Шпицвегъ съ веселымъ добродушіемъ провинціала любовался зрѣлищами своего тѣснаго мірка. Онъ подобно Швинту любилъ отшельниковъ, лѣшихъ, вѣдьмъ, нимфъ и сказочныя чудеса; его, какъ и Бѣклина, занимала игра драконовъ и кобольдовъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ уютно располагался въ жилищѣ скромныхъ, честныхъ сельскихъ учителей и бѣдныхъ швеекъ, и съ любовью къ созерцанію воплощалъ въ художественныхъ образахъ свои собственныя мелкія радости и печали. Его драконы очень добродушны, троглодиты, убивающіе плоть въ далекихъ отъ міра пещерахъ, предаются спасенію души съ добродушной ироніей. Соединительнымъ звеномъ между фантазіей и дѣйствительностью у Шпицвега является тонкій юморъ. Его небольшія поэтическія картины рисуютъ Германію сороковыхъ годовъ и также далеки отъ бурной жизни нашего времени, какъ поэтическія деревушки, дремлющія въ тишинѣ воскреснаго дня. Бѣдный поэтъ, сухой старичокъ съ острымъ носомъ, въ ночномъ колпакѣ съ кисточкой, сидитъ въ жалкой мансардѣ, натянувъ одѣяло до подбородка, и отбиваетъ замерзшими пальцами размѣръ стиховъ; большой красный зонтикъ защищаетъ его отъ

ненастья. Посѣдѣвшій среди архивной пыли писецъ, съ тупымъ взглядомъ чинить гусиное перо и воображаетъ себя необходимымъ членомъ бюрократіи, управляющей міромъ. Старый книжникъ взобрался на высокую библиотечную лѣстницу; у него книги въ рукахъ, подъ мышкой, и въ карманахъ, нѣсколько книжекъ втиснуто между колѣнъ; онъ забылъ въ своей тихой радости объ обѣденномъ часѣ, и разсерженная экономка осыпаетъ его потокомъ гнѣвныхъ рѣчей. Старикъ съ упоеніемъ вдыхаетъ запахъ кактусовыхъ цвѣтовъ, разцвѣта которыхъ онъ дожидался долгіе годы. Маленькій человѣчекъ приманиваетъ птичку кускомъ сахара; вдовецъ, держа въ рукахъ медальонъ съ портретомъ своей жены, смотреть вслѣдъ двумъ хорошенькимъ дѣвушкамъ, гуляющимъ по парку. Полицейскій, стоя у городскихъ воротъ, ловить мухъ, чтобы убить время. Старый холостякъ въ старомодномъ фракѣ торжественно преподноситъ букетъ цвѣтовъ кухаркѣ, стоящей у колодца—къ великому удовольствію кумушекъ, стоящихъ у оконъ. Влюбленная парочка бродитъ въ счастливомъ забытіи по узкимъ улицамъ, мимо лавки старьевщика, гдѣ, среди стараго хлама, стоитъ позолоченная статуя Венеры въ расшатанной колыбели. Дѣти стоятъ поднявъ передники и просятъ пролетающаго мимо аиста принести имъ братца. Всѣ эти картины кажутся отголоскомъ старины. Отъ картинъ Шпицвега, какъ отъ произведеній Жанъ-Поля, вѣетъ грустью и весельемъ, идиллической поэзіей и заолуствностью. Почтальонъ трубитъ въ рогъ, подавая знакъ къ отъѣзду; горныя пастушки глядятъ вдаль съ высоты зеленыхъ вершинъ; отшельники сидятъ у своихъ келій, забывъ о мірѣ. Старые друзья обничаютъ послѣ долгихъ лѣтъ разлуки; въ горныхъ деревняхъ дѣвушки въ бѣлыхъ праздничныхъ платьяхъ молятся передъ часовней въ лѣсу; школьники проходятъ съ пѣніемъ черезъ тихія горныя долины; служанки болтаютъ вечеромъ у поросшаго мохомъ колодца на базарной площади, почтальонъ въ желтомъ мундирѣ Турнъ и Таксисовъ проходитъ черезъ маленький городокъ и все населеніе спѣшитъ къ окнамъ при его появленіи.

Шпицвегъ, имѣвшій видъ бѣднаго портного, былъ до тридцати лѣтъ аптекаремъ. Онъ сталъ самобытнымъ и своеобразнымъ художникомъ, картины котораго глубоко врѣзаются въ память. Стоитъ взглянуть на его портретъ въ длинномъ халатѣ, съ жиденькой бородкой, длиннымъ носомъ и лукавымъ выраженіемъ прищуренныхъ глазъ—онъ изображенъ сидящимъ передъ мольбертомъ—



Шпицвегъ: Колыбель на чердакѣ.

чтобы полюбить его, даже не зная его картинъ. Шпицвегъ изображалъ въ живописи свою собственную жизнь; человекъ и художникъ нераздѣльно сливаются въ немъ. На одной небольшой, красивой картинѣ онъ изобразилъ самого себя ввидѣ стараго холостяка; рано утромъ онъ выглядываетъ изъ окна и киваетъ головой черезъ крыши старой женщины, которая провела всю ночь надъ шитьемъ, не замѣтивъ, какъ настало утро: вотъ мѣръ, въ которомъ Шпицвегъ жилъ, и его же онъ изображалъ въ живописи. Онъ былъ добрымъ, старымъ холостякомъ со всякаго рода смѣшными странностями; жилъ въ одномъ изъ самыхъ старыхъ кварталовъ Мюнхена, занималъ маленькое помѣщеніе въ четвертомъ этажѣ; изъ оконъ открывался видъ черезъ крыши на далекія закоптѣлыя башни. Одинъ только Морицъ Швинтъ поднимался иногда къ нему на вышку. Мастерская Шпицвега представляла хаотическую смѣсь уютной пустоты и поэзіи провинціального уголка. Тамъ онъ сидѣлъ, какъ бы опутанный паутиной, неисправимымъ отшельникомъ, зарывшись въ книги, и рисовалъ у небольшого окна свои очаровательныя маленькія картины. Онъ обѣдалъ тутъ же на маленькомъ, шатающемся столикѣ, и тутъ же сидѣлъ совершенно одинъ по вечерамъ, углубленный въ книги. Тяжелыя серебряныя очки съ сильными стеклами сверкали на его толстомъ носу, большая голова съ иронически-прищуренными глазами покоилась на галстухѣ, подпирающимъ высокій, туго накрахмаленный воротникъ. Когда ему мѣшали чужіе, онъ говорилъ медленно и незвязно, но когда къ нему приходилъ Швинтъ, онъ становился остроумнымъ сатирикомъ. Подвижной какъ ртуть, онъ большими шагами бѣгалъ по мастерской, жестикулировалъ, изображая цѣлыя мимическія сцены, представляя въ смѣшномъ видѣ людей, о которыхъ говорилъ. Въ его характерѣ была таже смѣсь мѣщанскаго добродушія и юмора, которая придаетъ его картинамъ особую свѣжесть. Въ этихъ картинахъ нѣмецкой провинціальной идилліи сохранилось еще добродушіе Эйхендорфа, но вмѣстѣ съ тѣмъ мастерство исполненія и теперь внушаетъ уваженіе. Въ альбомахъ Шпицвега поетъ и щебечетъ пора романтизма, какъ бы цѣликомъ посаженная въ клѣтку чуткимъ художникомъ. Здѣсь все есть: аромать лѣсовъ и пѣніе птицъ, радость скитаній и тихая провинціальная жизнь, воскресное настроеніе и лунный свѣтъ, странники, странствующие музыканты, сторожа, студенты, распѣвающіе пѣсни, ученые, бургомистры и члены городского совѣта, длинноволосые живописцы и странствующие актеры, красныя халаты, зеленыя туфли, ночныя колпаки и длинныя трубки, серенады и ночныя сторожа, колодцы и поющіе соловьи, лѣтніе вѣтры и красивыя поселянки, которыя утромъ, еще полузаспанныя, выглядываютъ изъ оконъ, привѣтствуя путниковъ, и причесываютъ волосы. Онъ умѣлъ, такъ же, какъ и Швинтъ, создавать подходящую обстановку для своихъ сюжетовъ. Площади, улицы и закоулки на его сценахъ захолустной жизни представлены съ такой точностью деталей, что кажутся воспроизведеніемъ опредѣленныхъ мѣстностей, а между тѣмъ онъ ихъ всегда выдумывалъ. Такъ же, какъ онъ не забылъ ни одной изъ оригинальныхъ фигуръ, которыя видѣлъ въ юности, такъ же сохранились у него въ памяти и своеобразныя зданія баварскихъ и швабскихъ городковъ, видѣнныхъ имъ во время студенческихъ странствованій; онъ такъ твердо ихъ запомнилъ, что во всякое время могъ воспользоваться ими, какъ подходящимъ аккомпаниментомъ для мелодіи своихъ картинъ. Разсматривая его картины, мы какъ бы бродимъ въ солнечный воскресный день по цвѣтущимъ садамъ и кривымъ, неровнымъ улицамъ старинныхъ нѣмецкихъ городовъ. Иногда кажется, однако, что Шпицвегъ не спокойный филистеръ добраго стараго времени, а нашъ современникъ. Очень поздно, уже послѣ занятій въ университетѣ, послѣ того, какъ онъ выдержалъ экзаменъ на аптекаря, Шпицвегъ обратился къ



Шпицвегъ: На мосту.

живописи. И все-таки ему удалось приобрести безпримѣрное для своего времени пониманіе колорита. Онъ изучилъ „Принципы живописи“ Бурнета, посѣтилъ Италію, а въ 1851 году вмѣстѣ съ Эдуардомъ Шлейхомъ былъ въ Парижѣ, Лондонѣ и Антверпенѣ. Въ галлерей Померсфельдена онъ мастерски копировалъ Бергема, Гонзалеса Кокеса, Остада и Пёленбурга. Къ его времени относится также появленіе Пилоти. Но, извлекая пользу изъ всѣхъ тогдашнихъ направленій въ живописи, Шпицвегъ все-таки не походилъ по колориту ни на одного изъ своихъ современниковъ. У него нѣтъ холодной сухости прежнихъ жанровыхъ живописцевъ такъ же, какъ и коричневыхъ тоновъ Пилоти. Онъ одинъ изъ первыхъ нѣмецкихъ художниковъ, для которыхъ писаніе красками стало упоеніемъ; онъ писалъ мягкими, пышными, сверкающими красками. Есть ландшафты Шпицвега, близкіе по своей обаятельной свѣжести къ произведеніямъ школы Фонтенебло. То онъ углубляется въ нѣмецкіе лѣса и дивно передаетъ мечтательную поэзію старыхъ дубовъ,—въ особенности ночную тишину, шелестящія деревья, сонное журчаніе ручьевъ и свѣжій ароматъ тѣнистаго затишья, то, на другихъ картинахъ, рисуетъ золотистыя нивы, покрывающія равнины, жаворонковъ, поющихъ въ тѣни. Таинственные голоса поютъ и шепчутся на его картинахъ. Или же мрачно тянется поляна, высятся коричневые стволы деревьевъ и земля нашептываетъ страннику въ ночной тишинѣ о страшныхъ событіяхъ, происшедшихъ когда то на этомъ мѣстѣ. Шпицвегъ писалъ свѣтло-зеленые луга, среди которыхъ, какъ у Добиньи, только красныя фигурки маленькихъ поселянокъ представляютъ свѣтлыя свѣтящіяся пятна. Есть у него пронизанныя лучами солнца опушки лѣсовъ, пикантныя по колориту, какъ картины Діаза. А когда онъ оживлялъ свои пустынные горныя долины и крутые утесы фантастическими пещерами и странными анахоретами, то его смѣлыя красочныя симфоніи бирюзовыхъ, изумрудныхъ и красныхъ тоновъ дѣлаютъ его предвозвѣстникомъ Бёклина. Шпицвегъ—живописецъ для утонченныхъ любителей. Благородный стиль его картинъ дѣлаетъ ихъ одними изъ немногихъ нѣмецкихъ произведеній тѣхъ годовъ, обладаніе которыми доставляетъ наслажденіе. Онъ



Шпицвегъ: Почтальонъ.

сбекъ, долина Альстера. Лихтваркъ справедливо утверждаетъ, что по особой простотѣ манеры и величію концепціи картины эти близки къ творчеству Жана Франсуа Милле. Въ особенности это можно сказать о многочисленныхъ этюдахъ, перешедшихъ послѣ смерти художника въ собственность гамбургской Kunsthalle. Прежде чѣмъ писать картину, Кауфманъ дѣлалъ рисунокъ карандашемъ или мѣломъ, иногда цвѣтными карандашами или акварелью, и эти подготовительныя работы доставляютъ болѣе полное удовольствіе, чѣмъ законченныя картины. Въ послѣднихъ пестрота колорита мѣшаетъ наслаждаться оригинальными качествами художника. На рисункахъ же, гдѣ красокъ очень немного, болѣе явственно выступаютъ широкая оригинальная манера художника, свобода и высота его концепцій. Если бы его колоритъ былъ лучше и если бы онъ не провелъ всей жизни въ захолустномъ Гамбургѣ, онъ бы вѣроятно сдѣлался однимъ изъ самыхъ значительныхъ живописцевъ нашего вѣка.

Въ Берлинѣ представителемъ этого рода живописи сталъ Эдуардъ Мейергеймъ (Eduard Meyerheim). Принято считать, что онъ первый ввелъ въ нѣмец-

радную какъ рѣдкое явленіе, когда попадаются на глаза среди безотрадной пустыни открытыхъ публикѣ галлерей.

Реалистической программѣ Бюркеля еще болѣе ревностно слѣдовалъ Германъ Кауфманъ (Hermann Kauffmann). Онъ жилъ съ 1827 до 1833 года въ Мюнхенѣ, а затѣмъ до самой смерти— въ 1888 году—въ своемъ родномъ городѣ Гамбургѣ. Сюжеты его картинъ тѣ же, что и у Бюркеля: крестьяне въ полѣ, извозчики, дровосѣки на работѣ и охотники въ занесенныхъ снѣгомъ лѣсахъ. Въ первые годы послѣ своего возвращенія онъ вдохновлялся преимущественно природой и жизнью горныхъ мѣстностей южной Германіи. Послѣ поѣздки въ Норвегію, въ 1843 году, онъ написалъ рядъ норвежскихъ ландшафтовъ, поражающихъ необыкновенной свѣжестью и непосредственностью. Въ голштинскомъ викариатѣ онъ изучалъ жизнь рыбаковъ. Фономъ остальныхъ его картинъ были почти всегда окрестности Гамбурга: Гарбургъ, Келингузенъ, Ванд-

кую живопись изображение крестьянского быта и дѣтской жизни. По художественной силѣ его нельзя сравнить ни съ Бюркелемъ, ни съ Кауфманомъ. Тѣ были энергичными, полными жизни реалистами; во всѣхъ ихъ работахъ видно искреннее стремление изображать жизнь въ наиболѣе характерныхъ ея проявленіяхъ. Дѣтски наивный, привѣтливо улыбающійся Мейергеймъ сильно склоняется къ сентиментальной, чувствительной идеализаціи дѣйствительности. Но для Берлина его значеніе безспорно велико. До того времени и на берегахъ Шпрее единственными человѣческими существами, изображеніе которыхъ допускалось искусствомъ на ряду съ рыцарями, монахами, благородными дамами и итальянками, были цыгане, разбойники и контрабандисты. Фридрихъ Эдуардъ Мейергеймъ обратился къ крестьянскому быту еще задолго раньше, чѣмъ литература вступила на этотъ путь. Въ 1836 году его „Король стрѣлковъ“ начинается собой рядъ скромныхъ картинокъ, на которыхъ онъ неутомимо изображалъ очень искренно и хорошо крестьянскіе праздники, родительскія радости и дѣтскія игры.

Онъ выросъ въ старинномъ Данцигѣ и мальчикомъ бродилъ по кривымъ улицамъ свободнаго имперскаго города, среди лавочниковъ, старьевщиковъ и ремесленниковъ. Поселившись впослѣдствіи въ Берлинѣ, онъ сталъ изображать то, что ему нравилось въ юности. Онъ мало путешествовалъ и едва ли бывалъ гдѣ нибудь далѣе Гессена, Гарца, Тюрингии, Альтенбурга и Вестфалии. Онъ рисовалъ съ неутомимымъ рвеніемъ уютные деревенскіе домики этихъ мѣстностей, церкви въ тѣни деревьевъ, хижины, постоянные дома и улицы, обветшалыя, почернѣвшія отъ времени городскія стѣны, скромную природу сѣверной Германіи, привѣтливую долины, холмы, поросшіе кустарникомъ, долины, гдѣ протекають тихія рѣчки подъ старыми ивами, крестьянъ, еще сохранившихъ отчасти старинную народную одежду. Конечно, нельзя по его картинамъ составить себѣ представленія о народной жизни того времени, потому, что крестьяне позировали передъ художникомъ, одѣтые по воскресному, въ настроеніи, какое бываетъ лишь въ храмовые праздники. Ясность, опрятность и аккуратность отличаютъ всѣ его картины. Но если живопись Мейергейма не соотвѣтствуетъ



Фридрихъ Эдуардъ Мейергеймъ.



Мейснеръ иль: Король стрѣлковъ.

дѣйствительности, то все же въ ней не чувствуется никакой предвзятости или фальши; идеализация художника не вызвана академическими шаблонами, а соответствует безопасно веселому нраву художника. Отъ всѣхъ фигуръ и крестьянскихъ домовъ Мейснеръ беретъ идиллической поэзіей. Его женщины и дѣвушки добродѣтельны и милы. Чувствуется, что онъ относился съ теплымъ участіемъ къ страданіямъ и радостямъ своего маленькаго міра, понималъ чуткой душой радости семейнаго очага, любилъ самъ принимать участіе въ веселыхъ народныхъ праздникахъ. Онъ не по принципу идеализировалъ дѣйствительность, она въ самомъ дѣлѣ казалась ему прекрасной. Картина 1836 года „Праздникъ стрѣлковъ“ (Берлинская національная галерея) представляетъ на фонѣ широко раскинувшую гористую мѣстность съ голубой линіей холмовъ въ глубинѣ, озаренную привѣтливымъ лѣтнимъ солнцемъ. Впереди движется густая толпа, аккуратно составленная изъ отдѣльныхъ этюдовъ. Герой торжества, празднично разряженный побѣдитель, на состязаніи, гордо стоитъ съ патронташемъ въ правой рукѣ; по дорогѣ приближается шествіе стрѣлковъ въ сопровожденіи деревенскихъ музыкантовъ. Старый крестьянинъ поздравляетъ побѣдителя, красивыя деревенскія дѣвушки и женщины въ нарядныхъ костюмахъ глядятъ и шепчутся; сосѣди весело пьютъ его здоровье. Въ „Утрѣ“ изображенъ домъ столяра; дѣвушка выслушиваетъ школьный урокъ своего маленькаго внука. На другихъ картинахъ мальчики играютъ въ прятки между деревьями, бабушка даетъ урокъ вязанья, молодая женщина сидитъ у кровати своего ребенка: онъ откинулъ одѣяло, лежитъ совершенно голый и играетъ своими розовыми ножками; на большой базарной площади въ гессенской деревушкѣ проходитъ подъ тѣнью липъ церковная процессія и видны группы дѣвушекъ

въ праздничныхъ народныхъ одеждахъ. Всѣ эти картины, въ гравюрахъ и литографіяхъ наводняли прежде Германію и восхищали посѣтителей всякихъ художественныхъ ферейновъ.

Широкое распространеніе картинъ изъ крестьянскаго быта началось, однако, лишь въ концѣ тридцатыхъ годовъ, когда вошелъ въ моду романъ изъ народной жизни. Вальтеръ Скоттъ былъ родоначальникомъ этого рода литературы. Онъ сталъ изучать жизнь и психологію людей на крестьянахъ своей родины. Изображая ихъ здоровую грубоватую веселость, ихъ смѣшныя особенности, ихъ вспычивость и готовность къ дракамъ, онъ отвлекъ вниманіе романтиковъ отъ идиллій и мрачныхъ грезъ и приблизилъ ихъ къ поэзіи дѣйствительности.

Въ Германіи Иммерманъ уже значительно позже положилъ начало этому роду литературы однимъ изъ эпизодовъ своего „Мюнгаузена“. Деревенскій староста быстро сдѣлался излюбленнымъ типомъ и по его образцу созданы были въ поэзіи сотни другихъ подобныхъ ему фигуръ. Въ 1837 году Іеремія Готгельфъ сталъ изображать въ своемъ „Зеркалѣ крестьянской жизни“ бытъ обитателей бернскаго кантона, и его грубоватый здравый смыслъ встрѣтилъ общее одобреніе. Послѣ того выступили Бертольдъ Ауербахъ, Отто Людвигъ, Готфридъ Келлеръ, а Фрицъ Рейтеръ нашелъ въ народномъ говорѣ еще болѣе острыхъ характерныхъ формы для своихъ юмористическихъ изображеній народной жизни.

Эти писатели оказали огромное вліяніе на живопись. Повсюду художники „пошли въ народъ“ и съ увлеченіемъ стали изучать дѣйствительную жизнь. Крестьянинъ скоро вошелъ въ моду и сдѣлался излюбленной фигурой на художественномъ рынкѣ. Но, благодаря вліянію литературы, въ Германіи тоже развилась та жанровая живопись, которая уже не ограничивается простымъ изображеніемъ видѣннаго; придуманные сюжеты укладывались въ композиціи, составленныя по всѣмъ правиламъ, и живопись превращалась въ пространнѣйшій пересказъ юмористическихъ рассказовъ, новеллъ и мелодрамъ. Бюркель и Генрихъ Кауфманъ были еще далеки отъ такого рода жанровой живописи. Они углублялись въ дѣйствительность, а не потѣшались надъ нею съ видомъ превосходства. Избѣгая всякаго преднамѣреннаго комизма, всякаго назойливаго подчеркиванія характерныхъ особенностей, они, несмотря на недостаточность техническихъ средствъ, приближались къ тихой поэтичности, столь отрадной у старыхъ голландцевъ. Подобно имъ они слѣдовали природѣ, относились къ ней съ глубокой, набожной любовью и стремились только просто и вѣрно



Мейснеръ. Урокъ вязанья.



Мейсснеръ: Утро.

изображать видѣнное такъ, какъ они его сами понимали, какъ жизнь отражалась въ ихъ художественномъ воспріятіи. Благодаря этому искреннему натурализму они не устарѣли, несмотря на свою нѣкоторую старомодность; ихъ основные взгляды господствуютъ и въ современной нѣмецкой живописи. Повѣствовательная манера ихъ преемниковъ производитъ больше впечатлѣнія, благодаря обилію фигуръ и разнообразію изображаемыхъ характеровъ. Нѣкоторые жанристы превосходно схватывали духовную физиономію своихъ моделей, имъ удалось передавать характеръ челоуѣка во внѣшнихъ чертахъ лица; ихъ картины очень поучительны; это своего рода психологическіе этюды, прекрасныя иллюстраціи къ романамъ. Но ин-

тимности поэзіи простоты, также какъ и правдивости, уже нѣтъ въ ихъ произведеніяхъ. Бюркель и Кауфманъ съ наивной непосредственностью изображали повседневную жизнь; ихъ же преемники заботились о тщательной композиціи картинъ, предназначенныхъ для украшенія гостиныхъ. Также какъ Иммерманъ въ своемъ „Мюнгаузенѣ“ иронически противопоставлялъ деревню городу, такъ и эти художники не видѣли простой жизненной поэзіи въ крестьянскомъ быту, а искали только контрастовъ. Давать этнографическія свѣдѣнія, забавлять беллетристическими выдумками и возбуждать смѣхъ—вотъ главныя задачи, которыми они задавались.

Въ Карлсруэ первый юмористъ въ живописи былъ Іоаннъ Кирхнеръ. Жизнь швабскихъ крестьянъ онъ изображалъ ввидѣ комичныхъ анекдотовъ. Въ Мюнхенѣ *Карлъ Энгуберъ* (Karl Ehnuber) отличался особой продуктивностью въ измышленіи комическихъ эпизодовъ изъ жизни горцевъ; грубо преувеличенный комизмъ его картинъ дѣлалъ его любимцемъ публики. Всѣ восхищались его „Ярмаркой въ Пантеркирхенѣ“: шарлатанъ вродѣ доктора Жерарда Доу выхваливаетъ передъ восхищенной толпой баснословныя качества изобрѣтеннаго имъ мыла. Художникъ воспользовался случаемъ, чтобы изобразить въ крестьянскомъ сборищѣ разныхъ извѣстныхъ лицъ одного маленькаго городка,—начиная отъ судебного ассесора и окружнаго врача до ночного сторожа. Такой же успѣхъ имѣла вторая картина Энгубера—„Прерванная игра въ карты“: кузнецъ, мельникъ, портной и должностныя лица деревни собрались играть въ карты. Ихъ пріятное занятіе прерывается неожиданнымъ появленіемъ сварливой жены портного; страхъ передъ нею заставляетъ виноватаго мужа спрятаться подъ столъ. Работникъ прикрываетъ его синимъ передникомъ, мельникъ и кузнецъ

принимаютъ равнодушный видъ, но маленькій мальчикъ, который несетъ за своей матерью кувшинъ для пива, открываетъ спрятавшася отца, увидавъ потерянную имъ туфлю. Еще большее количество смѣшныхъ типовъ на картинѣ „День судебного засѣданія“ въ верхней Баваріи: народъ толпится передъ зданіемъ суда — одни выходятъ съ раздраженнымъ видомъ, другіе довольны. Вполнѣ счастливый видъ имѣетъ парочка влюбленныхъ, молодой плотный горецъ и его невѣста, пришедшіе въ судъ за разрѣшеніемъ вѣнчаться. Есть комичныя положенія въ „Неудавшихся экскурсіяхъ“ Энгубера: горожане попадаютъ подъ дождь, собравшись сдѣлать экскурсію въ горы.



Мейергеймъ: Играющія дѣти.

Въ Дюссельдорфѣ юмористическій жанръ возникъ какъ реакція противъ сентиментальности историческихъ живописцевъ. Когда въ тридцатыхъ годахъ живопись превратилась въ сплошную іереміаду, Адольфъ Шрѣттеръ (Schroedter), сатирикъ старшаго поколѣнія дюссельдорфскихъ художниковъ, первый разбилъ чары, начавъ пародировать произведенія исторической живописи. Лессингъ написалъ „Скорбящую королевскую чету“, Шрѣттеръ—триумфальное шествіе короля Вина. Пока Германъ Стилке плодилъ своихъ угрюмыхъ рыцарей и крестоносцевъ, Шрѣттеръ сталъ иллюстрировать для назиданія и отрезвленія публики „Донъ Кихота“. „Скорбящему Іереміи“ и „Скорбящимъ іудеямъ“ Бендемана Шрѣттеръ противопоставилъ веселую картину „Огорченные кожевники“, печально глядящіе вслѣдъ уплывающей по рѣкѣ шкурѣ. Шрѣттеръ былъ очень остроуменъ и такъ какъ остроуміе скорѣе можетъ проявиться въ рисункахъ, чѣмъ въ картинахъ, писанныхъ красками, то лучше всего остального его красивыя литографіи „Дѣйствія и мнѣнія депутата Пипмейера“; онъ издалъ ихъ вмѣстѣ съ ганноверскимъ адвокатомъ Детмольдомъ, авторомъ „Руководства къ пониманію искусства“. Къ остроумному дилетанту Шрѣттеру примкнулъ болѣе грубый Газенклеверъ (Hasepnclever); онъ очень пространно, но не остроумно иллюстрировалъ „Iobsiade“ Кортума. Иллюстрація стала окольнымъ путемъ, по которому живопись перешла постепенно къ болѣе непосредственному пониманію жизни; на ряду съ мелодраматическими разбойниками художники стали изображать деревенское населеніе или студентовъ, пьющихъ вино въ тавернахъ на Рейнѣ, смѣшныхъ чудаковъ за чтеніемъ газетъ и улыбающихся филистеровъ, пробующихъ вина.

Яковъ Беккеръ отправился въ вестфальскій Вестервальдъ и тамъ дѣлалъ наброски для своихъ маленькихъ деревенскихъ трагедій. Его „Пастухъ, сра-



Тидемандъ: Гаугиане.

женный молнией" приобрѣлъ такую извѣстность, что до сихъ поръ интересъ посѣтителей Штеделевскаго института во Франкфуртѣ сосредоточивается часто на этой картинѣ. Берлинскій художникъ Рудольфъ Йорданъ переселился на Гельголандъ. Въ 1834 году написана была его картина „Сватовство въ Гельголандѣ“, сдѣлавшая его однимъ изъ самыхъ знаменитыхъ дюссельдорфскихъ художниковъ. Его ученикъ, рано умершій Генри Риттеръ, имѣлъ такой же успѣхъ своей юмористической картиной (1852) „Проповѣдь Мидди“: маленькій морской кадетъ съ комическимъ пафосомъ проповѣдуетъ трезвость тремъ пьянымъ матросамъ, которые стоятъ передъ нимъ, еле держась на ногахъ. Норвежскій художникъ *Адольфъ Тидемандъ* (Adolf Tidemand) сталъ сѣвернымъ Леопольдомъ Роберомъ. На его долю тоже выпала всемирная слава, когда, начиная съ 1845 года, онъ сталъ знакомить европейскую публику со своими соотечественниками-крестьянами, рыбаками и моряками Сѣвернаго моря. Его картины, подобно картинамъ Робера и изображеніямъ восточной жизни Верне, давали европейцамъ этнографическія свѣдѣнія о неизвѣстномъ до тѣхъ поръ далекомъ народѣ. Нѣмецкая публика знакомилась съ рождественскими обычаями норвежцевъ, провожала норвежскихъ рыбаковъ на ночную рыбную ловлю, смотрѣла на поѣздку новобрачныхъ по Hardangerfjord'у, присутствовала при урокахъ закона Божьяго деревенскаго священника, смотрѣла, какъ рыбацки отправляются въ гости въ сосѣднюю деревню, или какъ въ воскресный день бабушка и внуки танцуютъ подъ скрипку отца. Норвежская крестьянская жизнь была столь невѣдомымъ романтическимъ міромъ и костюмы были такъ новы, что и самый родъ живописи Тидеманда казался какимъ то новымъ открытіемъ. Уже позже выяснилось, что вся новизна картинъ Тидеманда ограни-

чивалась костюмами. Тидемандъ смотрѣлъ на свою родину глазами романтика— какъ Робертъ на Италію. Это было такое же одностороннее изображеніе народа исключительно въ праздничной обстановкѣ. Норвежець по рожденію, онъ былъ однако чужимъ у себя на родинѣ. Интимнаго знакомства съ жизнью соотечественниковъ у него не было; онъ никогда не жилъ на родинѣ въ суровую осеннюю пору и въ длинные зимніе мѣсяцы, а пріѣзжалъ лѣтомъ, когда природа красуется въ вѣнчальномъ уборѣ; естественно, что отъ этихъ поѣздокъ у него оставались только впечатлѣнія туриста. Онъ самъ пріѣзжалъ въ Норвегію только для отдыха, и на картинахъ его поэтому всегда царитъ воскресный покой и праздничное настроеніе. Онъ также проникнутъ идиллическимъ оптимизмомъ и также любитъ народомъ, какъ Бьернсонъ въ своихъ первыхъ произведеніяхъ. Очень характерно, что Бьернсонъ въ то время чувствовалъ такое духовное родство съ Тидемандомъ, что одна изъ его повѣстей, „Свадебный маршъ“, написана была какъ поясненіе къ картинѣ Тидеманда „Свадебный уборъ бабушки“. Исканіе интимной поэзии въ однообразной жизни крестьянъ было чуждо Тидеманду; онъ недостаточно долго жилъ среди народа, чтобы понять глубины народнаго духа. Рисунки, которые онъ дѣлалъ во время лѣтнихъ поѣздокъ часто обнаруживаютъ умѣніе подмѣчать все живописное и вникать въ психологію народа. Но когда, вернувшись въ Дюссельдорфъ, онъ при помощи нѣмецкихъ профессиональныхъ моделей превращалъ свои этюды въ картины, всякая характерность исчезала изъ нихъ. То, что должно быть сказано по норвежски, являлось какъ бы въ безцвѣтномъ нѣмецкомъ переводѣ. Его картины—типичныя произведенія дюссельдорфской школы,—только съ норвежскими пейзажами и костюмами; это составленныя для нѣмецкой публики лекціи о нравахъ и обычаяхъ въ норвежскихъ деревняхъ. Единственное превосходство Тидеманда надъ нѣмецкими художниками дюссельдорфской школы заключается въ томъ, что онъ менѣе склоненъ былъ къ юмору и сентиментальности. Такія картины, какъ „Одинокіе старики“, „Урокъ катехизиса“, „Раненый охотникъ на медвѣдей“, „Благословеніе дѣда“, „Гаугіане“ и др., производятъ пріятное впечатлѣніе извѣстной простотой и трезвостью. Другіе сдѣлали бы изъ „Прощанія эмигрантовъ“ (Національная галлерей въ Христианіи) цѣлую мелодраму. Тидемандъ передаетъ эту сцену безъ всякаго ходульнаго трагизма и умѣетъ удержаться на границѣ между чувствомъ и сентиментальностью. Нѣтъ ничего истеричнаго и фальшиваго въ возбужденіи человѣка, который навсегда разстается съ родиной, также какъ и въ людяхъ, провожающихъ его съ серьезными лицами.

Въ Вѣнѣ жанровая живопись обязана своимъ возникновеніемъ, театру; живопись высокаго стиля стояла тамъ въ первой половинѣ вѣка не выше и не ниже, чѣмъ въ другихъ странахъ. Представителемъ классицизма въ духъ Менгса и Давида, только съ еще болѣе рѣзкимъ опернымъ оттѣнкомъ былъ Генрихъ Фюгеръ. Главный представитель назарейской школы—Іосифъ Фюрихъ. Его фрески въ церкви Альтлерхенфельда по колориту, можетъ быть даже выше мюнхенскихъ работъ этого рода, но внѣшняя форма ихъ стоитъ въ одинаковой зависимости отъ итальянцевъ. Своего Каульбаха Вѣна имѣла въ Карлѣ Ралѣ, Пилоти—въ Христианѣ Рубенѣ, который тоже, подобно мюнхенскому художнику, любилъ писать Колумбовъ и былъ прекраснымъ учителемъ. Только портретная живопись нѣсколько сроднила классиковъ и романтиковъ съ живой дѣйствительностью. Вѣнскіе портретисты времени, предшествующаго мартовской революціи, стояли даже выше своихъ современниковъ въ Германіи, такъ какъ они дѣлали меньше уступокъ господствовавшему въ то время идеализму. За произведеніями Лампи послѣдовали нѣжныя миниатюрные портреты Морица Дафингера. Лучшимъ

изъ тогдашнихъ портретистовъ былъ Фридрихъ Аммерлингъ; онъ учился въ Лондонѣ у Лауренса, въ Парижѣ у Ораса Верне и вернулся домой, хорошо изучивъ колоритъ. Въ первой половинѣ вѣка это составляло его значительное превосходство надъ его товарищами въ Германіи. Только позже, когда онъ сталъ моднымъ придворнымъ художникомъ и портретистомъ коронованныхъ особъ, его картины сдѣлались театральными и непріятно поражаютъ своей слащавостью.

Жанровая живопись развилась въ Австріи, какъ и въ другихъ странахъ, изъ батальной. Уже въ 1813 году Петръ Крафтъ, академикъ школы Давида, выставилъ большую картину масляными красками „Прощаніе ополченца“: комната въ крестьянскомъ домѣ съ группой людей, представленныхъ въ естественную величину. Сынъ хозяина въ сѣромъ солдатскомъ мундирѣ, съ ружьемъ въ рукахъ, вырывается отъ молодой жены; у нея на рукахъ грудной ребенокъ; вся въ слезахъ, она пытается удержать мужа. Старикъ отецъ сидитъ въ углу, сложивъ руки, рядомъ съ матерью, которая плачетъ, закрывъ лицо. Въ 1820 г. Крафтъ написалъ pendant къ первой картинѣ, — „Возвращеніе ополченца“. Тамъ представлены перемѣны, происшедшія въ отсутствіе воина; старуха мать уже похоронена, старый отецъ сдѣлался еще болѣе дряхлымъ, дѣвочка подросла, а грудной ребенокъ первой картины уже несетъ теперь ружье за своимъ отцомъ. Обѣ картины очень скучны. Это классическія композиціи въ современныхъ костюмахъ; колоритъ холодный и сѣрый, содержаніе насквозь проникнуто фальшивымъ пафосомъ. И все таки въ этихъ картинахъ сказался новый художественный принципъ. Въ Австріи Крафтъ первый увидѣлъ, что есть богатая область сюжетовъ, которую живопись не замѣчала до тѣхъ поръ. Онъ остерегалъ своихъ учениковъ отъ романтическихъ сюжетовъ, считая ихъ исчерпанными, такъ какъ никто уже не превзойдетъ „Тайной вечери“ Леонардо-да-Винчи или мадоннъ Рафаэля. Онъ былъ твердо убѣжденъ, что „для спасенія исторической живописи нужно чтобы она брала сюжеты изъ современной жизни“. Крафтъ былъ отличнымъ учителемъ, обладалъ трезвымъ и яснымъ умомъ, и постоянно убѣждалъ своихъ учениковъ изучать природу и непосредственную дѣйствительность. Подъ его вліяніемъ Карлъ Шиндлеръ, Фридрихъ Тремль, Францъ Лальманъ (L'Allemand) и др. занялись въ цѣломъ рядѣ эпизодическихъ картинъ жизнью австрійскихъ солдатъ во всѣхъ подробностяхъ—отъ рекрутскаго набора до сраженій, отъ прощанія съ родными до возвращенія на родину. Дальнѣйшимъ слѣдствіемъ дѣятельности Крафта было бы, что вѣнская жанровая живопись отдѣлилась отъ академическо-исторической школы.

Жишка (Tschichka) и Шотки (Schottky) приступили какъ разъ въ это время къ собранію вѣнскихъ народныхъ пѣсень. Въ поэзіи Кастелли и въ драмахъ Фердинанда Раймунда выступаетъ на сцену жизнь средняго сословія. Народные типы Бауернфельда быстро пріобрѣли большую популярность. Параллельно съ этими писателями нѣсколько живописцевъ, Іосифъ Дангаузеръ, Петръ Фенди и Фердинандъ Вальдмюллеръ стали на своихъ жанровыхъ картинахъ изображать жизнь народа съ его радостями и печалями, весельемъ, задушевностью и добродушіемъ—тотъ народъ, который движется въ народныхъ фарсахъ Раймунда, а не на мостовыхъ Вѣны.

Іосифъ Дангаузеръ (Josef Danhauser), сынъ вѣнскаго столяра, зналъ средю ремесленниковъ и среднее сословіе. Внѣшнюю форму онъ заимствовалъ у Давида Вильки, идеи—у Фердинанда Раймунда. Его картины изображаютъ мастерскія художниковъ, гдѣ сердитый учитель застигаетъ въ расплохъ своихъ расшалившихся учениковъ,—эти вещи нравились той-же публикѣ, которая впослѣдствіи любила Эмануэля Шпицера. Его „Мотъ“ сильно напоминаетъ „Расточителя“

Раймунда. На картинѣ, составляющій pendant къ жуиру, „Гуляка“, обѣднѣвшій, всѣми презираемый, ѣсть „монастырскій супъ“ вмѣстѣ съ нищими, но его прежній лакей преданъ ему и въ несчастіи. Этотъ типъ заимствованъ изъ драмы Грильпарцера „Вѣрный слуга своего господина“. „Открытие завѣщанія“ соотвѣтствуетъ картинѣ Вильки на ту же тему. Дѣвушекъ, которыя сознаются родителямъ въ своемъ паденіи, писалъ уже свое время Грезъ. Наиболее смѣшившая публику картина Дангаузера изображала опустошеніе въ мастерской художника, куда ворвалась собака мясника. Въ концѣ жизни Дангаузеръ пошелъ по пути Коллинса и сталъ изображать сцены изъ дѣтской жизни, или же обходилъ съ альбомомъ для этюдовъ предмѣстія и увѣковѣчивалъ жизнь уличныхъ дѣтей, характерныя лица школьных учителей, ресторанныхъ завсегдатаевъ и лоттерейныхъ игроковъ.



Вальдмюллеръ: Возвращеніе съ поля.

Тѣ же сюжеты вдохновляли Вальдмюллера. Толстошекія крестьянскія дѣти появляются почти на всѣхъ его картинѣхъ. Грудной ребенокъ весело барахтается на колѣняхъ у матери; отецъ смотритъ на него съ гордымъ довольствомъ; или же ребенокъ спитъ и его сторожитъ маленькая сестра; потомъ мальчикъ идетъ въ школу по крутой дорожкѣ, возвращается домой, принося съ радостнымъ или уничтоженнымъ видомъ свидѣтельства о своихъ школьныхъ успѣхахъ, или же робѣя произноситъ поздравленіе дѣдушкѣ въ именины. Вальдмюллеръ изображаетъ „Первый шагъ“, радости „Рождественскихъ подарковъ“; „Раздачу наградъ бѣднымъ школьникамъ“; спѣшить съ любознательной молодежью къ раешнику, присутствуетъ при „Увозѣ невѣсты“, при „Свадьбѣ“, вводитъ въ „Крестьянскія избы“, указываетъ на благодѣянія „милостыни“. Такой родъ искусства назывался прежде „облагороженнымъ реализмомъ“—всѣ картины Вальдмюллера изъ крестьянской жизни напоминаютъ по композиціи „святыя семейства“. Даже „Монастырскій супъ“—трапеца опрятныхъ, имѣющихъ цвѣтушій видъ нищихъ на монастырскомъ дворѣ, напоминаетъ безупречною и выдержанною композиціи какую-нибудь *santa conversazione*.

Фридрихъ Гауерманъ (Friedrich Gauermann) бродилъ по горнымъ мѣстностямъ австрійскихъ альпъ, по Штиріи и Зальцкаммергуту, изображая природу, население и животныхъ. Въ противоположность идиллику Вальдмюллеру и юмористу Дангаузеру, онъ прежде всего стремился къ этнографической точности. Мѣстныя особенности крестьянъ, характерныя черты каждой долины, жизнь на горныхъ пастбищахъ и на рынкѣ, когда какой нибудь праздничный случай, состязаніе стрѣлковъ, или храмовой праздникъ собираетъ въ одно мѣсто разбросанно живущихъ горцевъ—все это представлено на картинахъ Гауермана съ добросовѣстной и суховатой точностью. Въ жанровой живописи другихъ странъ пре-

обладаютъ тѣ же самыя типы. Мѣняются только костюмы, содержаніе картинъ всегда одно и тоже. Староголландское веселіе соединяется въ нихъ съ чопорною моралью Гогарта и съ наивностью Коллинса.

Въ Бельгійи путь къ народной жизни намѣченъ былъ уже Лейсомъ. Хотя его героями были все еще люди XVI вѣка, но они представлены на его картинахъ не идеализированными, а грубыми и некрасивыми, какъ въ дѣйствительности. Въ слѣдующіе годы любовь къ жизненной правдѣ все болѣе усиливалась. Наступилъ моментъ, когда старо-нѣмецкая традиція, служившая еще опорой Лейсу втеченіе всей его жизни, была отброшена, и живопись обратилась прямо, не черезъ старыя школы, къ изученію дѣйствительности. Бельгія была въ то время одной изъ самыхъ богатыхъ и прогрессивныхъ странъ въ Европѣ. Частныхъ картинныхъ галлерей были сотни. Богатые купцы соперничали другъ съ другомъ въ пріобрѣтеніи картинъ отечественныхъ мастеровъ. Это конечно должно было поднимать художественное производство. Красивыя жанровыя картины изъ крестьянской жизни предпочитались всѣмъ другимъ; интересъ къ нимъ оправдывался кромѣ того примѣромъ великихъ національныхъ мастеровъ—Броуера и Теньера.

Художники сначала слѣдовали въ выборѣ сюжетовъ теньеровскимъ образцамъ. Обычнымъ содержаніемъ картинъ были: таверна съ соломенной крышей; старый музыкантъ со скрипкой, шарлатанъ, собирающій вокругъ себя зрителей, влюбленныя парочки или пьяные, которые дерутся оловянными кружками. Измѣнился только костюмъ и всякая распущенность и непристойность тщательно избѣгались въ этихъ картинахъ ad usum Delphini. Глубина тона древнихъ мастеровъ замѣнилась пестротой, колоритъ измелъчалъ; это въ Белгійи было естественнымъ послѣдствіемъ колоритнаго безсилія, вызваннаго господствомъ классицизма. Красочное безуміе Адриена Броуера уступило мѣсто прилизанной манерѣ, напоминающей живопись на фарфорѣ; работа кисти едва замѣтна подъ внѣшнимъ лоскомъ. Пестрыя, жесткія красныя и зеленыя краски были наиболѣе въ ходу.

Игнатій ванъ-Регемортеръ первый скромно вступилъ на этотъ путь. Подобно тому, какъ всякую картину Вувермана можно узнать по бѣлой лошади, такъ и непремѣнной принадлежностью картинъ Регемортера является скрипка. Ежегодно онъ выставялъ по картинѣ, на которой играетъ музыка и кто нибудь танцуетъ съ нѣсколькими дѣланымъ веселіемъ. Послѣ Регемортера выступилъ Фердинандтъ де-Бракеелъ (Braekeleer) съ картинами, на которыхъ изображены старики, празднующіе юбилей, смѣняющіеся дѣтьми и добрыми старыми женщинами, которыя веселятся на народныхъ праздникахъ. Его образцомъ былъ главнымъ образомъ Теньеръ, но мощная жизнерадостность стараго мастера перешла у него въ умѣренное веселіе, его широкой смѣхъ—въ сдержанную улыбку. Крестьяне и пролетаріи Брекеелъа отличаются идилическою кротостью, честностью и прямодушіемъ; при всей своей бѣдности они высоко нравственны и счастливы. На картинахъ Анри Сѣна (Coene) выражены мысли вродѣ: „о, какой красивый виноградъ!“ или „позвольте предложить вамъ щепотку табаку, г-нъ священникъ“. Бельгійская жанровая живопись выведена была изъ этого узкаго обихода художникомъ Маду; онъ внесъ въ нее нѣкоторое разнообразіе и замѣнилъ вѣчныхъ добряковъ Брекеелъа типами, болѣе близкими къ дѣйствительности. *Маду* (Madou) былъ уроженцемъ Брюсселя. Онъ родился въ 1796 году, умеръ въ 1877-мъ. Онъ выступилъ въ тоже время, какъ и Вапперсъ. Успѣхи послѣдняго не вызвали у Маду никакого желанія идти по его слѣдамъ. Въ то время, какъ Вапперсъ стремился стать новымъ Рубенсомъ и писалъ огромныя монументальныя картины, Маду передавалъ свои вымыслы въ бѣглыхъ эскизахъ карандашемъ. Множество литографій, изображающихъ сцены минувшаго времени, характери-



Маду: В трактирѣ.

зуютъ его пониманіе исторіи. Въ этихъ рисункахъ нѣтъ ходульнаго благородства, нѣтъ идеализаціи, нѣтъ красоты; люди въ доспѣхахъ и съ шлемами на головахъ движутся просто и естественно. На ряду со знатными вельможами, рыцарями и князьями, среди шлемовъ и кожаныхъ вамсовъ, попадаются пьяницы, трактирные политики, деревенскіе дурачки; они гримасничаютъ, танцуютъ и дерутся. Эти литографіи имѣютъ для Бельгіи такое-же значеніе, какъ первыя работы Менцеля для Германіи. Но Маду оставался въ пантеонѣ исторіи еще меньше времени, чѣмъ Менцель; его болѣе привлекала трактирная жизнь. Его талантъ впервые обнаружился въ истинномъ свѣтѣ въ юмористическихъ книгахъ, изданныхъ имъ въ Парижѣ и Брюсселѣ. Еще много лѣтъ спустя онъ занимался исключительно рисованіемъ и въ впервые 1842 году сталъ писать красками. Трудно опредѣлить количество работъ, исполненныхъ Маду съ тѣхъ поръ. Онъ непрерывно работалъ отъ 1842 до 1877 года, и еще въ семидесятыхъ годахъ обнаруживалъ такую же свѣжесть, какъ въ началѣ своей дѣятельности. Пока онъ былъ живъ, его любили какъ веселаго шутника, а послѣ смерти стали считать великимъ художникомъ. На аукціонѣ, устроенномъ послѣ его смерти, нѣкоторыя картины продавались по 22,00, эскизы по 32.000, акварели по 2.150, рисунки по 750 франковъ. Въ настоящее время эта переоцѣнка Маду сведена къ болѣе правильнымъ размѣрамъ, но его историческое значеніе остается несомнѣннымъ. Заслуга его въ томъ, что онъ ввелъ въ бельгійскую живопись изученіе дѣйствительности, а среди жанристовъ того времени онъ тѣмъ болѣе заслуживаетъ вниманіе, что превосходилъ по неизсякаемости вымысла всѣхъ своихъ товарищей также въ Германіи и въ Англии.

Его картины полны веселья. Одна изъ излюбленныхъ его фигуръ—полевой сторожъ, старая хитрая лисица съ мѣдно краснымъ морщинистымъ лицомъ и большими ушами; онъ бродитъ по опушкамъ лѣсовъ, болѣе устрашая своимъ появленіемъ влюбленныхъ парочки, чѣмъ браконьеровъ; онъ ни въ кого не стрѣляетъ, и только иногда ради шутки цѣлится въ деревенскаго судью, толстаго господина съ пестрымъ жилетомъ, когда тотъ показывается въ концѣ дороги. Пестрой вереницей проходятъ на его картинахъ хвастуны, бѣдняки, старые гренадеры, заигрывающіе со служанками, старики маркизы, нохающіе табакъ съ манерной величавостью, шарлатаны на ярмаркахъ, глухонѣмые флейтисты, ученые собаки, мальчики, которыхъ тошнитъ отъ первой трубки табаку, умствующіе и глупые политиканы; разставивъ ноги и надѣвъ пенснэ, они съ важнымъ видомъ развертываютъ свѣжую газету. Маду особенно любилъ пьяницъ и они у него неподражаемы по комизму. Толстяки съ отвислыми животами и красными носами заснули, сидя за столомъ, и потѣшаютъ своимъ храпомъ присутствующихъ. Иногда открывается дверь и появляется взбѣшенная женщина съ метлой въ рукахъ. Видъ пьяницы при этомъ самый потѣшный. Онъ пытается подняться, услышавъ звуки любимаго голоса; шатаясь, онъ хватается за край стола и испуганно слѣдитъ за движеніями жены, или же усаживается плотнѣе на стулъ съ рѣшительнымъ видомъ—*j'y vuïs, j'y reste*.

Адольфъ Дилленсъ (*Adolf Dillens*) не такъ гонялся за комическими эффектами, и картины его поэтому болѣе привлекательны. Онъ тоже началъ съ шаржированнаго анекдотизма, но путешествіе въ Зеландію открыло ему глаза на природу. Отказавшись отъ грубаго комизма, онъ сталъ изображать то, что видѣлъ—здоровыхъ людей, живущихъ патриархальной жизнью. Его манера стала тоже болѣе простой и естественной; колоритъ, бывший до того точнымъ подражаніемъ стариннымъ мастерамъ, сдѣлался болѣе свѣтлымъ и свѣжимъ. Онъ освободился отъ рембрандтовскаго *clair-obscur'a* и началъ смотрѣть на природу безъ очковъ. Въ его отношеніи къ дѣйствительности есть нѣчто поэтическое; онъ любилъ добрыхъ простыхъ людей и безхитростно изображалъ ихъ жизнь—веселую старость, незнающую морщинъ, смѣющуюся юность, незнающую заботъ. Онъ тоже одностороненъ; всѣ печали изъяты изъ его счастливаго міра заботами доброй феи—но все же въ его картинахъ видны чуткость и свѣжесть темперамента. Его обычные сюжеты—мирныя бесѣды въ трактирѣ, разговоры у порога, катанье на конькахъ, сцены въ сапожныхъ мастерскихъ, встрѣчи на мостахъ, гдѣ вѣтеръ переворачиваетъ зонтики. Иногда сюда вплетены маленькія эпизодическія происшествія—робкіе влюбленные приносятъ букеты цвѣтовъ, хорошенькія дѣвушки выслушиваютъ признанія въ любви и краснѣютъ, перебирая передникъ; влюбленные сапожники снимаютъ мѣрку у своихъ заказчицъ, немного по выше щиколодки. Все это такъ невинно, что не можетъ возстановлять противъ себя зрителя.

Во Франціи комическій жанръ былъ введенъ въ моду въ тридцатыхъ годахъ *Франсуа Біаромъ* (*François Biard*), этимъ Поль де-Коккомъ французской живописи. Онъ посвятилъ всю свою жизнь изображенію мелкихъ слабостей и неудачъ буржуазіи. Композиція его комическихъ сценъ очень удачная; онъ выщучивалъ смѣшныя стороны буржуазіи очень мѣтко и рѣзко. Публика толпилась у его картинъ, несмотря,—или можетъ быть именно вслѣдствіе банальности его юмора. Странствующие актеры очень смѣшно наряжаются передъ представленіемъ. Дѣти купаются и жандармъ въ это время уноситъ ихъ платье. Часовой отдаетъ честь ветерану, украшенному орденомъ, а жена послѣдняго дѣлаетъ въ отвѣтъ реверансъ. Сельскій судья въ комической торжественностью производитъ смотръ отряду вольной сельской стражи. Ребенокъ играетъ

на фортеціано при общихъ восторгахъ зѣвающихъ родственниковъ. Одна изъ главныхъ картинъ Біара носить названіе „Posada Baragnol“. Герой ея—монахъ, подмигивающій проходящей сорокалѣтней красавицѣ въ то время, какъ его брѣютъ. Много другихъ женщинъ стоятъ и сидятъ вокругъ. Вдругъ врывается стадо свиней, опрокидывая все на пути; испуганныя женщины убѣгаютъ, подымая юбки, происходитъ одна изъ тѣхъ комическихъ сценъ общаго смятенія, которыя такъ любилъ Поль де-Кокъ. Біаръ былъ неисчерпаемъ въ умѣніи возбуждать смѣхъ такими эффектами. Такъ какъ онъ много путешествовалъ, то имѣлъ возможность удовлетворять любопытству своихъ поклонниковъ, если не комическими эффектами, то изображеніемъ рынка невольниковъ, первобытнаго лѣса, полярныхъ льдовъ. Съ нѣмецкой точки зрѣнія, онъ былъ довольно значительнымъ художникомъ; разнообразія его вымысловъ хватило бы на десять жанровыхъ живописцевъ. Если же во Франціи онъ является единственнымъ представителемъ юмористической анекдотической живописи, то это происходитъ отъ того, что тамъ искусство ранѣе чѣмъ гдѣ либо обратилось на болѣе серьезный путь подъ влияніемъ идейныхъ движеній соціально-политическаго характера.



XXII.

Соціалистическая тенденція въ живописи.

То обстоятельство, что современная жизнь во всѣхъ странахъ проникла въ искусство сперва въ видѣ анекдота, отчасти объясняется односторонностью существовавшихъ эстетическихъ воззрѣній. Вліяніе идеалистической школы было велико; художники совершенно забыли, что Мурильо писалъ грѣющихся на солнцѣ хромыхъ нищихъ, Веласкезъ уродовъ и пьяницъ, старый Гольбейнъ—прокаженныхъ, что Рембрандтъ любилъ народные типы, а старый Брюгелъ со своимъ мрачнымъ, наводящимъ ужасъ пессимизмомъ превратилъ весь міръ въ страшную клинику. Современный человѣкъ былъ некрасивъ, а искусство требовало абсолютной красоты. Если хотѣли дать мѣсто въ живописи современному человѣку, то единственно возможное отношеніе къ нему было юмористическое; въ немъ видѣли нѣчто такое, къ чему искусство можетъ относиться только иронически. Съ другой стороны, юмористическая форма обуславливалась и вкусами публики. Художественный вкусъ былъ въ то время мало развитъ въ публикѣ; она любила въ картинахъ фабулу и поэтому только юмористическіе сюжеты могли встрѣтить одобреніе и сбытъ. Нужно было во что бы то ни стало возбуждать смѣхъ глупостью типовъ, комизмомъ гримасъ или положеній. Выборъ фигуръ опредѣлялся ихъ бѣльшей или меньшей пригодностью для остротъ. Дѣти, крестьяне и провинціалы всего болѣе подходили для этой цѣли; художники пользовались ими какъ диковинными наивными существами и представляли ихъ взорамъ выставочной публики въ видѣ ученыхъ пуделей, которые умѣютъ продѣлывать разныя штуки—совсѣмъ какъ люди. И посѣтители выставокъ смѣялись надъ этими смѣшными чудаками изъ другого міра; точно такъ же два столѣтія назадъ смѣялись въ Версалѣ придворные Людовика XVI, когда королевская труппа изображала на сценѣ приключенія мольеровскихъ буржуа Журдена и господина Диманша.

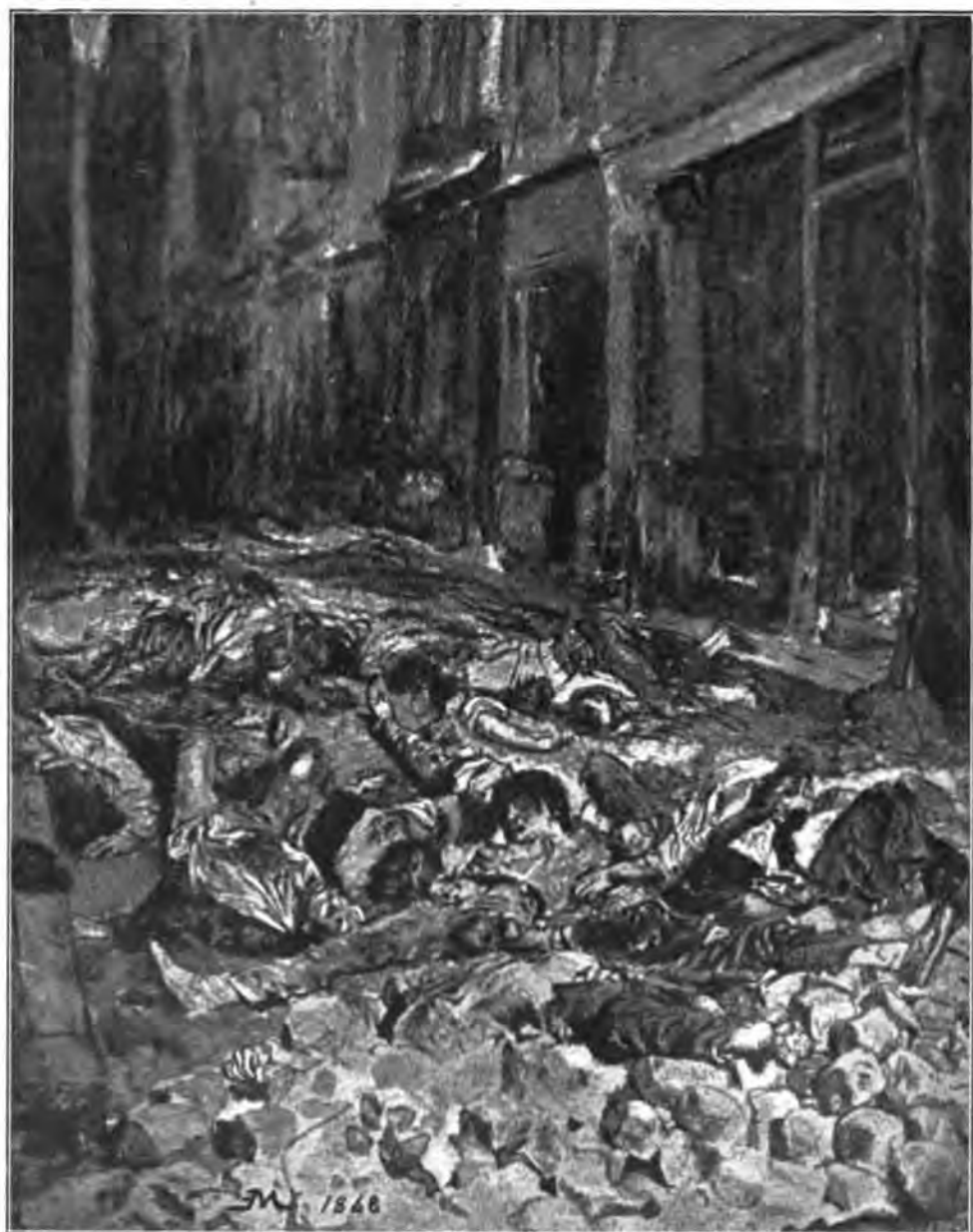
Но постепенно художники увидѣли, что этотъ юморъ à l'huile доставался слишкомъ дорогой въ художественномъ отношеніи цѣной. Остроуміе похоже на мыльный пузырь, оно умѣстно при легкомъ отношеніи къ предмету, вродѣ того, какъ рисовалъ Гokusai или писалъ Броуеръ, но оно становится невыносимымъ въ систематическихъ композиціяхъ и при тщательномъ списываніи дѣйствительности. На ряду съ этими художественными соображеніями противъ анекдотической живописи возникли еще и этическія.

Комизмъ картинъ подобнаго рода создавался не самыми характерами, а стремленіемъ художника позабавить посѣтителей выставки на счетъ изображенныхъ фигуръ. Въ дѣйствительности, крестьянинъ по большей части невеселый, неуклюжій, некрасивый человѣкъ. Онъ борется съ землею за свое существованіе; жизнь его проходитъ не въ удовольствіяхъ, а въ тяжкомъ трудѣ. На картинахъ-же онъ являлся безцѣльной, лишенной всякаго содержанія фигурой—человѣкомъ, въ мозгу котораго серьезность жизни уродливымъ образомъ превратилась въ неуклюжую игру. Художники потѣшались надъ мелкимъ міромъ, который изображали на картинахъ. Они не были друзьями человѣка, а писали пародіи на жизнь, превращая ее въ театръ для маріонетокъ.

Или же, если они относились къ своимъ моделямъ безъ снисходительной ироніи, у нихъ все-таки не было желанія съ серьезной любовью къ истинѣ вникнуть въ глубины современной жизни. Они изображали современность, не принимая въ ней участія, какъ воспитанныя дѣти, не имѣющія понятія о всемъ, что происходитъ печальнаго на свѣтѣ. Когда смѣхъ звучалъ въ произведеніяхъ старыхъ голландцевъ, то на это были историческія причины. Въ картинахъ Остада и Дирка Гальса воплотилась вся безудержная сила и стихійная страстная жизнерадостность народа, который только что завоевалъ себѣ самостоятельность и послѣ долголѣтнихъ войнъ предался радостямъ бытія. Улыбка жанровыхъ живописцевъ новаго времени была дѣланной, условной, искусственной. Это улыбка эпигоновъ, принуждающихъ себя къ ней только потому, что въ свое время смѣялись голландцы. Новые юмористы смотрѣли на жизнь сквозь розовыя стекла и видѣли въ ней только веселый маскарадъ, красивое, но лишенное смысла представленіе. Они придумывали для своихъ героевъ такъ много веселыхъ событій, что вопросъ, чѣмъ и какъ эти люди живутъ на самомъ дѣлѣ, уже совершенно не возникалъ. Изображая попойки, они тщательно старались не возбудить мысли, что у этихъ людей, бессмысленно осушающихъ огромныя кружки, быть можетъ, дома лежатъ больныя дѣти и голодаютъ въ нетопленной комнатѣ. Ихъ крестьяне—баловни судьбы. Они не сѣютъ и не жнутъ, Отецъ небесный питаетъ ихъ. Порокъ и бѣдность выставлялись какъ слабости—не лишенные своеобразной прелести, а не какъ великіе вопросы современной жизни.

Какъ разъ въ это время подготовлялась революція 1848 года. Народъ страдалъ и боролся; литература уже втеченіи многихъ лѣтъ стала принимать участіе въ этой борьбѣ. До революціи происходила борьба между дворянствомъ и буржуазіей. Теперь, когда буржуазія отчасти заняла мѣсто прежняго дворянства, началась великая распря между работающими и праздными, между собственниками и неимущими.

Первой страной, гдѣ заговорили объ этомъ сфинксѣ XIX вѣка, была Англія, родина современнаго капитализма; тамъ раньше всего крупныя промышленники и землевладѣльцы вытѣснили независимый средній классъ и создавали все болѣе и болѣе рѣзкую грань между чрезмѣрнымъ богатствомъ и крайней бѣдностью. Уже шестьдесятъ лѣтъ тому назадъ, въ годъ смерти Гёте, въ Англіи возникла новая соціалистическая литература. Въ лицѣ Эбенезера Эллиота, кото-



Мейссонье: Баррикада.

рый въ юности былъ простымъ фабричнымъ рабочимъ, четвертое сословіе вступило въ литературу; рабочій положилъ начало соціалистической поэзіи. Томасъ Гудъ написалъ свою „Пѣснь о рубашкѣ“, ту пѣсню о бѣдной швеѣ, которая вскорѣ облетѣла всю Европу. Карлейль, другъ и почитатель Гёте, выступилъ въ 1843 г. въ „Past and Present“ пламеннымъ защитникомъ неимущихъ и несчастныхъ. „Міръ для пролетарія не отчій домъ, а глухая тюрьма, мѣсто безумныхъ, бесплодныхъ мукъ“. Эти слова произвели потрясающее впечатлѣніе. Въ 1845 году вышла въ свѣтъ „Сибилла“ Веньямина Дизраэли—романъ, гдѣ страннымъ образомъ переплетались романтическія и натуралистическія главы; въ послѣднихъ какъ-бы предвозвѣщался „Жерминаль“ Золя. Чарльзъ Диккенсъ, бывшій въ молодости газетнымъ репортеромъ, имѣлъ случай ознакомиться съ горькой нуждой лондонскихъ предмѣстій, наблюдая ее тамъ, гдѣ она пугливо прячется въ закоулкахъ, лишенныхъ солнечнаго свѣта. Въ своихъ „Лондонскихъ очеркахъ“ и „Рождественскихъ разсказахъ“ онъ составилъ изъ сценъ народнаго горя потрясающія картины. Человѣкъ, жизнь котораго проходитъ среди тяжкихъ будней и очень рѣдкихъ праздниковъ, получилъ такимъ образомъ право гражданства въ англійской беллетристикѣ. Во Франціи 1830 годъ былъ одновременно и концомъ, и началомъ борьбы: концомъ борьбы, начатой въ 1789 году, и началомъ той, которая привела къ рѣшительной битвѣ 1848 года. Буржуазная монархія, которую Лафайетъ называлъ „лучшей изъ республикъ“, дала буржуазитопопоженіе, къ которому она давно стремилась. Изъ угнетаемаго сословія она стала привилегированнымъ. Захвативъ власть въ свои руки, она широко воспользовалась плодами іюльской революціи; уже въ 1830 году Бёрне писалъ изъ Парижа: „люди, которые втеченіе пятнадцати лѣтъ боролись противъ аристократіи, тотчасъ-же послѣ побѣды, еще не отеревъ пота со лба, уже хотятъ образовать изъ своей собственной среды новую аристократію,—денежную, сословіе рыцарей наживы“. Въ томъ же духѣ писалъ Гейне въ 1837 году: „мыслители, такъ неутомимо подготовлявшіе революцію въ XVIII вѣкѣ, покраснѣли-бы при видѣ того, какъ себялюбие строитъ свои жалкія хижинны на мѣстѣ разрушенныхъ дворцовъ и какъ изъ этихъ хижинъ выползаетъ на свѣтъ новая аристократія, еще менѣе привлекательная, чѣмъ прежняя, видящая въ деньгахъ главную цѣль жизни“. Въ этихъ словахъ намѣчены основныя положенія современнаго соціализма. Французская поэзія стала заниматься съ этого времени пролетаріатомъ и нищетой, разсматривая ихъ еще не въ духѣ натуралистическаго исканія правды, а съ романтическимъ подчеркиваніемъ контрастовъ. Беранже, популярный авторъ пѣсенъ, написалъ „Vieux Vagabond“, пѣсню о старомъ нищемъ, который кончаетъ жизнь на улицѣ. Огюсть Барбье въ своей „одѣ къ вольности“ воспѣвалъ „la sainte canaille“ какъ безсмертныхъ героевъ и съ ювеналовскимъ сарказмомъ бичевалъ „эксплоататоровъ революціи, буржуа въ тонкихъ перчаткахъ, которые спокойно глядятъ изъ оконъ на кровавыя уличныя битвы“. Въ 1842—43 году Эженъ Сю написалъ „Тайны Парижа“; эта бессмысленная, отталкивающая книга произвела громадное впечатлѣніе циничной откровенностью, съ которой авторъ сдернулъ завѣсу съ жизни низшихъ классовъ населенія. Даже великіе писатели романтической школы начали слѣдить съ глубокимъ, искреннимъ сочувствіемъ за соціальнымъ и политическимъ движеніемъ своего времени. Въ тридцатыхъ годахъ соціалистическія идеи проникли въ романтизмъ съ разныхъ сторонъ. Источникомъ ихъ было ученіе Сень-Симона, получившее широкое распространеніе лишь при Людовикѣ-Филиппѣ.

Послѣ Сень-Симона задачей „новаго христіанства“ стало стремленіе какъ можно скорѣе улучшить положеніе самаго бѣднаго и въ тоже время самаго многочисленнаго класса населенія. Ученики Сена-Симона видѣли въ своемъ



Тассаръ: Сироты.

учитель Мессію новыхъ временъ и стали возвѣщать его идеи міру. Жоржъ Зандъ, самая смѣлая изъ женщинъ-писательницъ во всемирной литературѣ, восприняла волнованшія ея время идеи и создала своимъ „Compagnon du Tour de L'ance“ романъ изъ рабочаго быта. Это—первая книга, въ самомъ дѣлѣ проникнутая любовью къ народу, такому, каковъ онъ въ дѣйствительности, тому народу, который напивается и совершаетъ преступленія, къ тому, который работаетъ и совершенствуется въ духовномъ отношеніи. Въ своемъ журналѣ „L'Eclairer de l'Indre“ она выступала защитницей то столичныхъ, то сельскихъ рабочихъ. Въ 1844 году, въ большой статьѣ „Политика и социализмъ“, она примкнула самымъ рѣшительнымъ образомъ къ социализму. Въ 1848 году появились ея знаменитыя „Письма къ народу“.

Викторъ Гюго проникся демократическими идеями подъ вліяніемъ религіознаго апостола Ламенэ. Книга, написанная Ламенэ въ тюрьмѣ, „О современномъ рабствѣ“, дала революціи 1848 года столько-же горячаго матеріала, какъ сочиненія Руссо—революціи 1789 года. „Крестьянинъ переноситъ всѣ невзгоды, работаетъ подъ дождемъ на солнцѣ, на вѣтру, чтобы приготовить жатву, которая поздней осенью наполнитъ наши амбары. Если есть люди, которые его за это презираютъ, не отдадутъ ему справедливости, не предоставляютъ свободы, то постройте высокую стѣну вокругъ этихъ людей для того, чтобы ихъ тлетворное дыханіе не заразило воздуха Европы“. Въ стихотвореніяхъ В. Гюго слышатся съ самаго начала сороковыхъ годовъ глухіе раскаты революціи, которая вскорѣ должна была вспыхнуть въ Парижѣ и грозой пронестись по всей Европѣ. вмѣсто трехцвѣтнаго знамени, подъ которымъ за восемнадцать лѣтъ назадъ сражались буржуазія вмѣстѣ съ рабочими, поднято было красное знамя рабочихъ, ополчившихся на буржуазію.

Это серьезное положеніе дѣлъ должно было обратить и живопись на иной путь. Юморъ и дѣтскій оптимизмъ первыхъ жанровыхъ картинъ начиналъ становиться ложью. Искусство не можетъ—вопреки Шиллеру—оставаться искренно веселымъ, когда жизнь становится серьезной. Оно можетъ искусственно улыбаться одними мускулами, но его смѣхъ остается беззвучнымъ. Оно можетъ гордо заявлять о томъ, что его владѣнія священны и туда не должны проникать отголоски борьбы и битвъ, происходящихъ извнѣ—суровая дѣйствительность все-

таки предъявить свои права. Эта мысль выражена на скромной картинкѣ Юсифа Дангаузера „Мотъ“. Въ богато убранной залѣ сидятъ за пышно убраннымъ столомъ нѣсколько человѣкъ, принадлежащихъ къ вліятельному и богатому классу. Столъ заставленъ кушаньями и бутылками. Хозяинъ дома, плотный маленькій человѣкъ, занятъ ѣдой; одинъ изъ гостей, молодой человѣкъ, играетъ на гитарѣ. Вдругъ происходитъ неловкость. Въ дверяхъ показывается фигура нищаго въ лохмотьяхъ, съ засаленной старой шляпой въ рукахъ. Дамы пугаются, изъ подъ стула лаеетъ собака и бросается на пришельца. Такимъ было до сихъ поръ отношеніе искусства къ социальному вопросу. Оно сердито отворачивалось, когда грубая дѣйствительность врывается въ его мирный кругъ. Оно хотѣло видѣть вокругъ себя только веселыя зрѣлища. Крестьяне поэтому



Тассаръ: Несчастное семейство.

изображались въ новой чистой одеждѣ, съ веселыми лицами, воплощая благословенность труда и радости сельской жизни. Даже нищія на картинахъ были невинными добродушными и довольными людьми; они цвѣли здоровьемъ и красотой, ихъ облекали живописныя лохмотья. Но политическія, религіозныя и общественныя движенія всегда оказывали сильное и живое воздѣйствіе на художниковъ; поэтому и въ XIX вѣкѣ художники не могли уклониться отъ вліянія внѣшнихъ обстоятельствъ. Сначала глухо, но потомъ все сильнѣе слышался голосъ обездоленныхъ. Евангельская притча о бѣдномъ Лазарѣ, лежащемъ у порога богача, превратилась въ грозную дѣйствительность. Повсюду происходила борьба и было-бы величайшимъ бездушіемъ все еще разсматривать страдающій народъ, какъ объектъ для развлечения. Создалось болѣе серьезное отношеніе къ людямъ; общество стало болѣе гуманнымъ и шутки, возбуждавшія прежде смѣхъ, казались теперь натянутыми и пошлыми. Современная жизнь не могла оставаться для искусства юмористическимъ эпизодомъ,—она стала серьезной дѣйствительностью. Живопись не имѣла болѣе права острить, она должна была серьезно говорить о томъ, что происходило и принять участіе въ борьбѣ за новые идеалы.

Потрясающее впечатлѣніе іюльской революціи дало первый толчокъ живописи. Правительство было свергнуто въ кровопролитной борьбѣ; освобожденный

народъ возликовалъ—и въ слѣдующемъ Салонѣ появилось до сорока изображеній этихъ событій. Среди нихъ картина Делакруа ¹⁾ занимаетъ первое мѣсто. „Въ центрѣ картины—молодая женщина въ красномъ фригійскомъ колпакѣ. Въ одной рукѣ она держитъ ружье, въ другой трехцвѣтное знамя. Она идетъ по трупамъ, призывая къ борьбѣ, обнаженная до пояса, съ прекраснымъ, смѣло устремленнымъ тѣломъ; у нея профиль полный отваги, дерзкая печаль въ чертахъ и вся она странно соединяетъ въ себѣ уличную торговку, Фрину и богиню Свободы“. Такими словами описывалъ Гейне картину подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ самыхъ событій. „Свобода“ стоитъ на баррикадѣ, окутанная пороховымъ дымомъ; справа отъ нея парижскій гаменъ съ пистолетомъ въ рукахъ,—еще ребенокъ, но уже герой; слѣва рабочій съ ружьемъ; это народъ, который ликуя спѣшитъ на бой, готовый умереть за великую идею свободы и равенства.

Самъ Делакруа былъ по природѣ чуждъ политическихъ интересовъ. Онъ вдохновился не дѣйствительно видѣннымъ имъ событіемъ, а пламенными стихами Огюста Барбье изъ „La Curée“:

C'est que la Liberté n'est pas une comtesse
Du noble faubourg Saint-Germain,
Une femme qu'un cri fait tomber en faiblesse,
Qui met du blanc et du carmin;
C'est une forte femme aux puissantes mamelles,
A la voix rauque, aux durs appas,
Qui, du brun sur la peau, du feu dans les prunelles,
Agile et marchant à grands pas
Se plaint aux cris du peuple, aux sanglantes mêlées,
Aux longs roulements des tambours,
A l'odeur de la poudre, aux lointaines volées
Des cloches et des canons sourds.

Аллегорическая фигура Свободы лишаетъ картину Делакруа обаянія художественной непосредственности—но все-же она полна смѣлаго натурализма. Эта картина дѣлаетъ великаго романтика отцемъ натуралистическаго движенія въ живописи; опираясь на революціонно-демократическую прессу, живопись со времени іюльской революціи стала все болѣе развиваться въ этомъ направленіи.

Критики демократическихъ газетъ и журналовъ стали упрекать живописцевъ въ томъ, что они слишкомъ мало интересуются политическими и соціальными вопросами. „Живопись должна прежде всего заниматься текущей жизнью и общественными вопросами. Что такое „красота?“ Мы требуемъ отъ живописи, чтобы она оказывала вліяніе на общество и содѣйствовала его развитію. Все другое относится къ области утопій и отвлеченностей“. Юмористическія жанровыя картины смѣнились сентиментальными и мелодраматичными сценами изъ жизни бѣдныхъ классовъ. Нѣкоторые художники, возбужденные побѣдой народа, воодушевленные демократическими чувствами, думали, что въ живописи можно изображать и страданія пролетарія и что нѣтъ ничего благороднѣе труда. Жанронъ (Jeanron) первый вступилъ на этотъ путь. Картина „Маленькій патріотъ“, вызванная событіями іюльской революціи, есть прославленіе борьбы за свободу, „Парижская сцена“—протестъ противъ страданій народа. Художникъ выискивалъ свои модели среди бѣдности парижскихъ предмѣстій и безъ всякой идеализаціи изображалъ ихъ лохмотья, ихъ уродливыя лица. Онъ стремился не къ красотѣ, а къ воплощенію правды—той правды, конечно,

¹⁾ См. выпускъ II этой книги, стр. 207.

которая пригодна для политической пропаганды. Задачей Жанрона была проповѣдь социализма. По поводу его кузницъ, крестьянъ и въ особенности „Отдыха рабочаго“ Торэ писалъ въ 1847 году. „Это пейзажъ изъ окрестностей Парижа, грустный голый плебейскій пейзажъ; земля какъ-бы не принадлежитъ самой себѣ; она отказалась отъ красоты для того, чтобы работать на пользу человѣка. Жанронъ всегда пишетъ въ духѣ плебеевъ, — это сказывается даже въ его пейзажахъ. Онъ любитъ равнины, которыя никогда не отдыхаютъ, на которыхъ всегда идетъ работа. На его поляхъ нѣтъ красивыхъ цвѣтовъ, такъ же какъ нѣтъ золотыхъ украшений на лохмотьяхъ его рабочихъ и нищихъ“.

Въ первые годы правленія Людовика-Филиппа это направление въ живописи

опять нѣсколько затихло, но февральская революція продолжила то, что начала июльская. Посредственные живописцы вродѣ Антинья (Antigna) приобрѣли славу тѣмъ, что въ своихъ маленькихъ и средняго размѣра картинахъ печалились о страданіяхъ народа. Другіе художники стали болѣе, чѣмъ прежде, интересоваться крестьянами и относились къ нимъ серьезнѣе, чѣмъ въ прежнихъ произведеніяхъ. Адольфъ Лелѣ (Leleux) изучилъ Бретань и находилъ въ будничной жизни крестьянъ серьезные моменты, которые передавалъ съ большой трезвостью. Послѣ того, какъ онъ опять нѣсколько отклонился въ область романтизма „аррагонскими контрабандистами“, онъ написалъ въ 1849 году свою самую знаменитую картину, находящуюся въ Люксембургскомъ музеѣ. Въ ней онъ вдохновился печальнымъ видомъ парижскихъ улицъ во время революціи 1848 года. На картинѣ Лелѣ „Mot d'ordre“ представлены люди, которыхъ голодъ и нищета заставили сражаться на баррикадахъ. Послѣ государственнаго переворота 1851 года даже Мейссонье, писавшій до того только картины въ стилѣ рококо, перешелъ къ подобнаго рода сюжетамъ. На баррикадной сценѣ (2 декабря 1851 года) представлена груда труповъ, лежащихъ на баррикадѣ, воздвигнутой противъ солдатъ будущаго императора. Позы убитыхъ таковы, что очевидно въ нихъ нѣтъ ничего искусственнаго, придуманнаго. Нервность исполненія показываетъ, что даже такой сдержанный художникъ, какъ Мейссонье, способенъ былъ подчиняться возбужденію. Въ своихъ миниатюрныхъ курильщикахъ, ученыхъ и камердинерахъ Мейссонье былъ очень умѣлымъ, но холоднымъ художникомъ; здѣсь-же онъ создалъ въ самомъ дѣлѣ современ-



Тассаръ: Возвращеніе съ бала.



Дангаузеръ: Мать.

ную эпопею. Его „Баррикада“ (вошедшая прежде въ коллекцію ванъ-Претта)—единственная драматическая нота во всемъ спокойномъ творествѣ художника. Александръ Антинья занимался сначала исторической живописью, а потомъ перешелъ отъ несчастныхъ случаевъ въ исторіи къ такимъ-же случаямъ въ жизни низшихъ классовъ населенія: молнія ударила въ домъ бѣдныхъ людей, они съ отчаяніемъ спасаютъ свой жалкій скарбъ; или крестьяне спасаются отъ наводненія на крышѣ дома; у мелкаго торговца, везущаго товаръ, падаетъ лошадь; старая женщина, прячущаяся за уголь, отбираетъ у своей дочери гроши, которые та заработала игрой на скрипкѣ. Наиболѣе полнымъ выразителемъ демократическаго и въ значительной степени сантиментальнаго настроенія общества является своеобразный, полный противорѣчій художникъ *Октавъ Тассаръ* (Octave Tassaert). Въ его картинахъ чувствуются одновременно вліянія Греза, Фрагонара и Прудона; онъ писалъ историческіе, мивологическіе, шуточные и религиозные сюжеты, изображалъ будуарныя сцены и картины чловѣческаго горя и нищеты. Тассаръ былъ родомъ голландецъ; его дѣдъ, умершій въ 1788 году, былъ директоромъ берлинской академіи и покровителемъ Шадова. Въ общемъ имя Тассара теперь совершенно забыто и вызываетъ лишь темное воспоминаніе о „Несчастной Семьѣ“ Люксембургскаго музея. Но сорокъ лѣтъ тому назадъ онъ принадлежалъ къ передовымъ художникамъ своего времени и пользовался уваженіемъ такихъ людей, какъ Делакруа, Руссо, Трайонъ, Діазъ. Его образцами были Шарденъ и Грезъ; по силѣ таланта онъ истинный художникъ. Онъ былъ повтомъ парижскихъ предмѣстій и съ нѣжной грустью рассказывалъ о страданіяхъ и надеждахъ бѣдныхъ людей. Его картины—элегія нищеты; самоубійства въ маленькихъ мансардахъ, бѣдныя дѣти, сироты, замерзающіе въ снѣгу, соблазненные и раскаивающіяся дѣвушки—цѣлый траурный кортежъ. Его называли Кореджіо мансарды, Прудономъ предмѣстій. Онъ былъ на виду всего одиннадцать лѣтъ, отъ 1846 до 1857 года. Съ тѣхъ поръ онъ уже ничего не

посылалъ на выставки и угрюмо сторонился міра художниковъ. Онъ самъ не хотѣлъ видѣть своихъ картинъ, продавалъ ихъ; онъ продалъ всѣ свои 44 картины одному торговцу по двѣ тысячи франковъ и по бочкѣ вина за каждую. Со стаканомъ вина въ рукѣ онъ забывалъ о своей ненависти къ людямъ. Почти никто не зналъ его; онъ жилъ въ маленькомъ домикѣ въ предмѣстьѣ; все его общество состояло изъ соловья, собаки и бѣдной торговки. Но сначала умеръ соловей, потомъ собака, которая должна была идти за его гробомъ. Онъ не могъ пережить этого удара, разбилъ палитру, бросилъ краски въ печь и зажегъ угли въ жаровнѣ, чтобы умереть той-же смертью, какъ его „Несчастливая семья“. На слѣдующій день его нашли задохнувшимся. Онъ оставилъ записку со стихами къ соловью и собакѣ; правила правописанія и стихосложенія въ этой запискѣ совсѣмъ не соблюдены. Картины Тассара неприятны своимъ пафосомъ и слезливостью. Бѣдныя женщины умираютъ съ широко раскрытыми глазами героинь Ари Шефера. Но все-же Тассаръ принадлежитъ къ предшественникамъ современной живописи; несчастье его только въ томъ, что онъ слишкомъ рано провозгласилъ свой лозунгъ. Пасмурная дѣйствительность всевластно царить въ его творествѣ. Безжалостно, какъ хирургъ, дѣлающій операцію, онъ превратилъ свое искусство въ огромную клинику и часто грубо и жестоко касался самыхъ глубокихъ ранъ современной культуры. На его картинахъ мы видимъ только убогую обстановку, заплатанныя лохмотья, блѣдныя лица съ глубокими морщинами, слѣдами труда и голода. Онъ изображалъ людей, вырождающихся отъ недостатка воздуха и свѣта. Его крупнѣйшимъ послѣдователемъ былъ его же соотечественникъ, голландецъ Шарль де-Гру, мрачный пессимизмъ котораго царить въ современной бельгійской живописи.

Въ Германіи соціалистическія произведенія французскихъ и англійскихъ писателей нашли широкое распространіе. Первымъ художникомъ, который уже въ сороковыхъ годахъ вышелъ за предѣлы юмористическаго изображенія крестьянъ, былъ Гизбертъ Флюгенъ (Gisbert Flügger) изъ Мюнхена, прозванный нѣмецкимъ Вильки. Его „Прерванный свадебный контрактъ“, „Несчастный игрокъ“, „Неудачный бракъ“, „Обманутые наслѣдники“, „Приговоръ суда“, „опись имущества“ и другія картины находятся въ нѣкоторой связи съ тогдашними социальными идеями. Подъ его вліяніемъ вѣнскій художникъ Дангаузеръ тоже перешелъ отъ юмористическихъ картинъ къ изображенію социальныхъ столкновеній въ буржуазной средѣ. Это чувствуется, кромѣ „Мота“ и въ „Открытіи завѣщанія“; самая группировка лицъ на картинѣ искусственна и тенденціозна: справа богатые родственники умершаго,—румяные, сытые, надменные; слѣва бѣдные—плохо одѣтые, блѣдные и тощіе. Почтеннаго вида священникъ читаетъ завѣщаніе и съ доброжелательной улыбкой объясняетъ бѣднымъ, что наслѣдство принадлежитъ имъ; богатые не скрываютъ своего негодованія. Еще яснѣе, хотя тоже съ оттънкомъ сантиментальности, сказывается предреволюціонное настроеніе въ картинахъ дюссельдорфскаго художника *Карла Гюбнера* (Karl Hübner). Эрнстъ Вилькомъ въ началѣ сороковыхъ годовъ изобразилъ въ сенсационныхъ бытовыхъ повѣстяхъ участь „бѣлыхъ рабовъ“—контрасты между жизнью измученныхъ крѣпостныхъ людей и жизнью жестокихъ помѣщиковъ, между богатыми фабрикантами и голодающими рабочими. Робертъ Прутцъ написалъ „Ангелочка“, гдѣ воззвѣщалъ о гибели самостоятельнаго ремесленнаго труда, вытѣсняемаго развитіемъ фабричнаго производства. Вскорѣ послѣ того начался голодъ среди силезскихъ ткачей; извѣстіе объ этомъ облетѣло Германію въ 1844 году и дало повсюду толчекъ къ серьезному обсужденію социальныхъ вопросовъ. Фрейлигратъ написалъ стихотворенія „Изъ силезскихъ горъ“. Самое популярное изъ нихъ—пѣснь о бѣдномъ ребенкѣ, сынѣ ткача, который призываетъ на



Virg: Бой за трупъ Патрокла.

помощь Рубецаля. Еще рѣшительнѣе звучитъ въ стихотвореніи Гейне „Ткачи“ (1844 г.) революціонное настроеніе того времени. Даже Гейбель написалъ подъ вліяніемъ извѣстій изъ Силезіи стихотвореніе „Мене-Текель“, сильно отличающееся отъ его обычныхъ мотивовъ. Карль Гюбнеръ, тоже проникнутый общественными интересами и общимъ настроеніемъ, изобразилъ въ своей первой картинѣ 1845 г. нужду силезскихъ ткачей. Гюбнеру знакома была жизнь бѣдныхъ людей, ихъ непосильный трудъ, онъ ихъ жалѣлъ и передавалъ въ картинахъ то, что чувствовалъ. Онъ занимаетъ благодаря этому особое положеніе среди невозмутимо улыбающихся дюссельдорфскихъ художниковъ, и съ него начинается новая глава въ исторіи нѣмецкой жанровой живописи. Его слѣдующая картина, „Право свободной охоты“, вызвана также случаемъ изъ дѣйствительной жизни: лѣсничій застрѣлил браконьера. Въ 1846 году онъ написалъ „Переселенцевъ“, въ 1847 году „Опись имущества“, въ 1848 году „Благотворительность въ хижинѣ бѣдняковъ“. Во всѣхъ этихъ произведеніяхъ видно сочувствіе къ страданіямъ рабочаго класса; художникъ указываетъ на контрасты между заносчивостью богатыхъ и беспомощностью бѣдняковъ, и призываетъ къ борьбѣ за свободу и человѣческія права. Въ противоположность обычному идиллическому изображенію жизни, онъ въ первый разъ сталъ открыто говорить о матерьяльномъ гнетѣ, тяготящемъ надъ рабочимъ классомъ. Художественный талантъ Гюбнера не соответствовалъ, однако, его добрымъ чело-вѣколюбивымъ намѣреніямъ.

Въ 1853 году даже историческій живописецъ Пилоти вступилъ на этотъ путь въ одномъ изъ своихъ раннихъ произведеній „Кормилица“: крестьянская дѣвушка, служащая въ городѣ кормилицей, входитъ со своимъ питомцемъ на рукахъ въ грязную квартиру старой женщины, которой она отдала на попеченіе своего собственнаго ребенка. Богатая дѣвочка, уже элегантная, пышетъ здоровьемъ, а ребенокъ кормилицы чахнетъ отъ недостатка въ пищѣ и теплотѣ въ холодной сырой комнатѣ.

Въ Бельгіи первымъ представителемъ этого рода живописи былъ *Эженъ де-Блокъ* (Engèle de Block). Это интересный художникъ, нѣсколько разъ мѣнявшій свою манеру. Онъ выступилъ въ 1836 году картиной „Деревенская драка“. Она отличалась отъ тогдашнихъ смиренныхъ картинъ чисто броуеровской стихій-

ностью. Послѣ того онъ, по примѣру Маду и Брежелера, долго довольствовался обычными жанровыми анекдотами. Всѣ художники избирали себѣ въ то время какойнибудь типъ и оставались ему вѣрны всю жизнь. Де-Блокъ писалъ браконьеровъ и полевыхъ сторожей. Онъ изображалъ хитрости, на которыя пускаются тѣ и другіе, причемъ по примѣру Брежелера окутывалъ свои фигуры золотистымъ свѣтомъ и коричневыми тѣнями Остада, или же окаймлялъ ихъ, какъ Галле, пурпурно-красными тонами. Но этотъ искусственный юморъ не долго удовлетворялъ его: онъ оставилъ шутки и сталъ серьезно изучать народную жизнь. Въ его произведеніяхъ чувствуется нѣжная любовь къ бѣднымъ людямъ, переходящая однако часто въ слезливую сантиментальность. Онъ былъ апостоломъ челоуѣколюбія, металъ въ своихъ картинахъ громы противъ пауперизма, выдвигалъ на первый планъ социальный вопросъ и сталъ народнымъ трибуномъ; его образъ жизни и всѣ его поступки тоже укрѣпляли за нимъ славу демократическаго живописца. Это приближаетъ его къ другому социалистическому агитатору, наполнявшему въ то время Брюссель своей славой.

Въ 1835 году одинъ молодой челоуѣкъ написалъ изъ Италіи своимъ родственникамъ гордая слова: „я хочу помѣриться силами съ Рубенсомъ и Микель-Анжело“.

Prix de Rome открылъ ему возможность прожить нѣсколько времени въ вѣчномъ городѣ. Онъ уже собирался въ обратный путь. Честолюбивая мысль овладѣла его душой—онъ хотѣлъ достигнуть славы старыхъ мастеровъ. Онъ возвращался триумфаторомъ къ себѣ на родину, въ скромный городъ Динанъ, радушно встрѣтившій его. При немъ былъ огромный свернутый холстъ, нѣчто вродѣ объявленія войны всему міру. Но ему нужно было болѣе широкое поле для выполненія своихъ плановъ. „Мнѣ кажется, что вся вселенная обратила на меня взоры“. Онъ отправился со своимъ „Патрокломъ“ и нѣсколькими другими картинами въ Парижъ. Шесть тысячъ художниковъ видѣли его картину въ Римѣ. Торвальдсенъ сказалъ: „этотъ юноша—гигантъ“—и художникъ самъ былъ въ этомъ убѣжденъ. Онъ вступилъ въ Парижъ завоевателемъ, увѣренный, что всѣ художники преклонятся передъ нимъ. Но когда открылся Салонъ 1839 года, онъ не могъ найти своей картины. Она висѣла очень высоко, надъ дверью и никто ея не замѣтилъ. Теофиль Готье, Густавъ Планшь, Торэ не упомянули въ своихъ отчетахъ объ его картинѣ ни единымъ словомъ похвалы или порицанія. У него на минуту мелькнула мысль выставить свою картину подъ открытымъ небомъ, передъ Лувромъ, созвать народное собраніе и поднять на ноги всю Францію. Но онъ получилъ отказъ, когда обратился къ министру съ просьбой объ этомъ—и ему пришлось, опустивъ голову, вернуться обратно въ Брюссель. Тамъ онъ сталъ восхвалять свое мастерское произведеніе въ огромныхъ объявленіяхъ, написанныхъ въ героическомъ тонѣ. На его картинѣ изображены греки и троянцы, сражающіеся за трупъ Патрокла. Одинъ поэтъ воскликнулъ: „снимите шляпу, передъ нами новый Гомеръ“. „Moniteur“ посвятилъ ему двѣ статьи. Но когда открылась выставка, художники опять не знали, какъ быть. Большинство изъ нихъ утверждали, что эти вздутые мускулы и вывороченные члены тѣла—грубая карикатура на Микель-Анжело. Никакого землетрясенія въ мастерскихъ художниковъ не произошло, какъ это предполагалъ авторъ. Ему дали бронзовую медаль и буржуазно поблагодарили его „за обнаруженный имъ превосходный талантъ“. Противъ этого возмутилась его гордость. Онъ сталъ распространять карикатуры, объявлялъ во всеуслышаніе, что „эта медаль останется вѣчнымъ позорнымъ пятномъ для XIX вѣка“, помѣстилъ въ „Charivari“ открытое письмо къ королю: „Микель-Анжело“, писалъ онъ „никогда не рѣшался произнести конечнаго сужденія о произведеніяхъ современныхъ художни-



А. Вирцъ.

ковъ, и поэтому Его Величество, едва-ли обладая пониманіемъ Микель - Анжело, не хорошо поступаетъ, опредѣляя послѣ бѣглаго осмотра цѣнность современныхъ картинъ“.

Антуанъ Вирцъ (Antoine Wiertz) родился въ Динанѣ въ 1806 году; онъ былъ сыномъ жандарма, бывшаго солдата великой республики. Со стороны матери онъ былъ валлонъ, а по отцу отчасти нѣмецкаго происхожденія, такъ какъ его семья была родомъ изъ Саксоніи. Въ дѣтствѣ и юности онъ начитался нѣмецкихъ моралистовъ и педагоговъ. Онъ не имѣлъ права жаловаться на недостаточную поддержку со стороны окружающихъ. Ему было двадцать пять лѣтъ, когда объявлена была независимость Бельгіи и зрѣлая пора его творчества

совпала съ тѣмъ временемъ, когда молодое государство употребляло всѣ усилія чтобы поднять новый политическій блескъ блескомъ художественнымъ. Уже въ дѣтствѣ онъ былъ предметомъ обожанія своихъ родителей, стараго жандарма и честной поденщицы, у которыхъ онъ былъ единственнымъ ребенкомъ. Его первыя попытки въ области искусства казались роднымъ волшебствомъ. Сосѣди были внѣ себя при видѣ вылѣпленной имъ лягушки, казавшейся живой. Одинъ трактирщикъ заказалъ ему вывѣску, которой, когда она была готова, восторгалось все населеніе Динана. Нѣкто г. Майбе, любитель искусства, обратилъ вниманіе на молодого генія, взялъ на себя расходы по его образованію и отправилъ его на свой счетъ въ Антверпенскую академію. Тамъ онъ получилъ хорошую стипендію, а въ 1832 году—prix de Rome. Онъ съ перваго дня былъ увѣренъ въ значительности своего таланта. Еще будучи ученикомъ антверпенской академіи, онъ презрительно отзывался въ письмѣ къ отцу о преклоненіи своихъ соучениковъ передъ древними мастерами: „Они воображаютъ, что это непобѣдимые боги, а не люди, которыхъ геній можетъ превзойти“. И отецъ, вмѣсто того, чтобы воспитывать въ немъ скромность, гордо писалъ ему въ отвѣтъ: „Да, служи образцомъ для молодежи будущихъ временъ для того, чтобы впослѣдствіи молодые художники могли сказать: „я буду стремиться къ славѣ, какъ нѣкогда великій Вирцъ въ Бельгіи“. Такое опасное поклоненіе отуманило бы и болѣе сильный характеръ. Путешествіе въ Италію въ конецъ сбило его съ толку. Какъ Корнеліусу, Шенавару и другимъ, Микель-Анжело вскружилъ ему голову. Честолюбивый самоучка считалъ каждый штрихъ своей кисти значительнымъ; онъ возмущался, когда другіе не были того-же мнѣнія. Послѣ неудачи въ Парижѣ и въ Брюсселѣ, онъ видѣлъ въ каждомъ критическомъ отзывѣ о



Вирцъ: Сцена въ аду.

себѣ ересь и объявилъ конкурсъ на сочиненіе „о вредномъ вліяніи журнальной критики на искусство и литературу“. „Когда кто нибудь“, писалъ онъ „и послѣ моей смерти дурно отзовется обо мнѣ, я выйду изъ гроба, чтобы защищаться“. Изъ ненависти къ критикѣ онъ рѣшилъ никогда больше не выставлать своихъ картинъ и жилъ бѣдно до самой смерти, въ 1865 году. Когда ему были очень нужны деньги—„roug la soufre“—онъ быстро и небрежно писалъ портреты, за которые ему платили сначала по 300—400 франковъ и только гораздо позже по 1000. Въ остальное время онъ дѣлалъ колоссальныя эскизы, для исполненія которыхъ городъ построилъ въ 1850 году гигантскую мастерскую, теперешній музей Вирца. Это бѣлое зданіе въ сѣверной части города, въ нѣсколькихъ стахъ шагахъ отъ Люксембургскаго вокзала, стоитъ среди красиваго, маленькаго, нѣсколько запущеннаго парка.—Широкая лѣстница ведетъ къ коллонадѣ главнаго входа. Тамъ онъ работалъ, одѣтый въ фантастическій пестрый нарядъ, никогда не снимая большой шляпы à la Рубенсъ. Результатомъ его дѣятельности были филантропическія лекціи въ краскахъ о земной и загробной жизни, о благѣ народа и язвахъ современной цивилизаціи. Кто любитъ живопись самое по себѣ, тому нѣтъ никакой надобности посѣщать этотъ музей.

Тамъ имѣется множество битвъ, пожаровъ, наводненій и землетресеній. Небо и земля въ смятеніи. Великаны бросаютъ другъ въ друга скалы, и, подобно Юпитеру, пытаются однимъ движеніемъ бровей потрясать землю. Всѣ они любятъ проявлять силу и какъ атлеты упражняютъ свои мускулы. Но самъ художникъ не былъ атлетомъ, не былъ гигантомъ, какъ его звалъ Торвальдсенъ, и не былъ гениемъ, какимъ онъ самъ себя считалъ. Его справедливо называли

„le singe des genies“; понятіе о „великомъ искусствѣ“ было у него чисто пространственнымъ; онъ считалъ себя выше величайшихъ художниковъ только потому, что его картины превосходили другія по размѣрамъ. Когда министерство предполагало назначить его директоромъ антверпенской академіи послѣ ухода Вапперса, онъ напечаталъ очень характерное заявленіе: „я узнаю изъ газетъ, что мнѣ хотѣли-бы передать мѣсто Вапперса. Мнѣ кажется, что если бы въ ту минуту, когда философъ размышляетъ о божественныхъ предметахъ, его-бы вдругъ спросили: „не хотите-ли вы обучать насъ азбукѣ?“ то пребывающему въ облакахъ показалось-бы, что онъ внезапно сброшенъ на землю“. Окруженный лестью въ своей семьѣ, опьяненный виміамомъ, который его домашніе курили передъ нимъ, онъ не могъ отдѣлаться отъ постоянной мысли о соперничествѣ съ Микель Анжело и Рубенсомъ. Къ своей картинѣ „Дѣтство Богоматери“ онъ сдѣлалъ надпись: „Pendant къ картинѣ Рубенса въ Антверпенѣ на ту же тему“. Свое „Торжество Христа“ онъ предложилъ Антверпенскому собору подъ условіемъ, чтобы эту картину повѣсили рядомъ со „Снятіемъ со креста“ Рубенса. „Возстаніе въ аду“ онъ хотѣлъ выставить въ театрѣ вечеромъ, во время представленія, чтобы публика разсматривала картину въ антрактахъ; онъ требовалъ также чтобы хоръ пѣлъ въ это время подъ аккомпанементъ оркестра. Всѣ эти предложенія были отвергнуты.

Подобныя неудачи сдѣлали его пессимистомъ, но благодаря имъ Вирцъ оставилъ историческую живопись и занялся современностью. Онъ началъ метать громы противъ современной культуры. Онъ проповѣдуетъ, бичуетъ, проклинаетъ, страдаетъ. Формы, которыми онъ для этого пользуется, взяты у старыхъ мастеровъ. На его картинахъ движутся люди не XIX вѣка, а времени Микель-Анжело съ ихъ атлетическимъ сложеніемъ, съ мускулами гигантовъ,—нагіе люди времени Возрожденія. Но въ содержаніи картинъ современный духъ вытѣсняетъ старыя формулы. Всѣ вопросы, которые были подняты культурой и философіей XIX вѣка, принимаютъ гигантскіе размѣры на его гигантскихъ картинахъ. Кисть ему служить оружіемъ, которымъ онъ борется за обездоленныхъ, за паріевъ, за народъ. Онъ хочетъ стать художникомъ демократіи. Это большая опасность для искусства.

Его яростная агитация противъ ужасовъ войны дѣлаетъ его предшественникомъ Верещагина. Первая картина этой серіи—„Пушечное мясо“. На крѣпостномъ валу лежитъ пока еще бездѣйствующая пушка, и вокругъ спящаго желѣзнаго чудовища дѣти играютъ въ солдаты, не предчувствуя, что ихъ игры превратятся скоро въ горькую дѣйствительность и что когда наступитъ война, они сами станутъ пищей этого чудовища. На другой картинѣ, „Культура XIX вѣка“, опьяненные побѣдой и кровью солдаты врываються ночью въ комнату и закалываютъ молодую мать вмѣстѣ съ ея ребенкомъ. Третья картина, „Послѣдній пушечный выстрѣлъ“, смутное указаніе на грядущее торжество мира. Главная картина, направленная противъ ужасовъ войны, носитъ заглавіе „Сцена въ аду“. Наполеонъ въ своемъ сѣромъ сюртукѣ и исторической треуголкѣ томится въ аду. Колеблущееся пламя окутываетъ его пурпурной мантией, и со всѣхъ сторонъ его обступаетъ безчисленная толпа матерей и сестеръ, невѣсть, дѣтей и отцовъ; и онъ отнял у нихъ тѣхъ, кто имъ дороже всего. Всѣ кидаются на него съ кулаками; беззубыя яростныя губы шлютъ проклятія. Онъ стоитъ недвижимый, скрестивъ руки на груди; царственное лицо мрачно, черты твердыя, бронзовыя; онъ созерцаетъ сатанинскимъ взглядомъ тысячи людей, счастье которыхъ онъ разрушилъ.

Картина Вирца „Мысли и видѣнія отрубленной головы“ написана подъ влияніемъ „Послѣдняго дня осужденнаго“ Виктора Гюго. Это пространная диссертация

по вопросу о смертной казни. Картина, состоящая изъ трехъ отдѣленій, изображаетъ чувство казненнаго въ первыя три секунды послѣ казни. Внизу картины помѣщено длинное объясненіе: „Казненный видитъ какъ въ темномъ углу его трупъ разлагается и сохнетъ; онъ видитъ—что доступно только существамъ иного міра—тайну обмѣна веществъ. Онъ видитъ, какъ всѣ газы, составляшіе его тѣло, всѣ сѣрныя, земляныя, аммоніачныя вещества понемногу отдѣляются отъ гнѣющаго мяса и начинаютъ служить для созиданія новыхъ живыхъ существъ... Когда отвратительное изобрѣтеніе Гильотена уничтожится совершенно, мы возблагодаримъ Бога“. Рядомъ съ этимъ протестомъ противъ смертной казни виситъ другая картина, „Сгорѣвшее дитя“, написанная въ защиту пріютовъ-яслей. Бѣдная поденщица ушла на минуту изъ своей мансарды; въ ея отсутствіи произошелъ пожаръ и она находитъ своего сына уже въ видѣ обугливагося трупа. На картинѣ „Голодъ, безуміе и преступленіе“ Вирць занимается вопросомъ о человѣческомъ горѣ вообще и вопросомъ о пропитаніи незаконныхъ дѣтей. Молодая дѣвушка питалась только морковью, которую богачъ выбрасываетъ на улицу. Она сходитъ съ ума, потому что отъ нея требуютъ уплаты податей, и съ адскимъ смѣхомъ рѣжетъ на куски своего ребенка, изъ за котораго погибла. На картинѣ „Заживо погребенный“ художникъ пропагандируетъ сожженіе труповъ: въ склепѣ стоитъ гробъ, крышка его изнутри приподнята, оттуда показывается судорожно сжатая рука и среди могильнаго мрака видно искаженное отъ ужаса лицо мнимоумершаго, который беззвучно зоветъ на помощь.

Въ картинѣ „Любительница романовъ“ Вирць показываетъ пагубное вліяніе вредныхъ книгъ на фантазію молодой дѣвушки. Она лежитъ на постелѣ, обнаженная, съ распущенными волосами и держитъ книгу въ рукахъ. Глаза истерически возбуждены, а злой духъ съ довольнымъ смѣхомъ кладетъ на постель новую книгу, „Antoine“ Александра Дюма сына. „Пощечина бельгійской дамы“ прославляетъ убійство, совершаемое для спасенія чести. Голландскій офицеръ оскорбляетъ бельгійку и та въ отвѣтъ прострѣливаетъ ему голову изъ пистолета. На картинѣ „Самоубійца“ куски черепа разлетаются во всѣ стороны. Причины, приведшія молодого человѣка къ самоубійству, объясняются лежащей на столѣ книгой, озаглавленной „Материализмъ“. Въ такомъ же духѣ написаны и остальные картины, причемъ зритель едва-ли чувствуетъ охоту серьезно отнестись къ этимъ лекціямъ. Намѣренія Вирца иногда истинно грандіозны, но онъ не отдаетъ себѣ яснаго отчета о границахъ искусства и не обладаетъ умѣніемъ выразить свои мысли въ художественной формѣ. Подобно многимъ нѣмецкимъ художникамъ тѣхъ лѣтъ, онъ былъ философомъ съ кистью въ рукахъ, замаскированнымъ ученымъ, выразившимъ свои мысли не перомъ, а кистью. Вирць хотѣлъ сказать въ живописи то, что совершенно не входитъ въ ея область; онъ проповѣдуетъ, превращаетъ живопись въ книгу, и возбуждаетъ лишь сожалѣніе о томъ, что его живой умъ пропалъ для публицистики. Въ этой области онъ, быть можетъ, даль-бы что-нибудь пригодное для разрѣшенія соціальныхъ и философскихъ задачъ; картины-же его ничего не даютъ уму и оскорбляютъ глазъ. Въ нихъ обнаруживается умъ съ крупными, но банальными мыслями. Обиліе мыслей помѣшало Вирцу, какъ и Корнеліусу, художественно разработать ихъ. Онъ бросался отъ Микель-Анжело къ Рубенсу, отъ Рафаэля къ Ари Шеферу—не подозревая, что каждый изъ этихъ мастеровъ имѣлъ индивидуальный художественный языкъ. Одинъ изъ его биографовъ, Л. Ватто, рассказываетъ въ предисловіи, гдѣ говорится о дѣтствѣ художника, что Вирць умѣлъ хорошо писать уже въ четыре года. „Съ тѣхъ поръ у него никогда не было своего собственнаго почерка; онъ всегда удивительно хорошо подражалъ разнообразнымъ почеркамъ, которые попадались



Вирцъ: Сироты.

ему на глаза". Ватто, большой поклонникъ Вирца, считаетъ это доказательствомъ ранняго развитія художника. На самомъ дѣлѣ анекдотъ о подражательности мальчика очень характеренъ для будущаго художника. Тотъ человѣкъ, который такъ много писалъ и не имѣлъ при этомъ индивидуальнаго почерка, оставался такимъ-же и въ жизни; онъ исписалъ множество квадратныхъ метровъ холста, не оставивъ ни одного самобытнаго произведенія. Въ картинѣ „Возстаніе въ аду“ строгость линій флорентійской школы проявляется вмѣстѣ съ необузданностью фламандской манеры; въ этомъ смѣшеніи все уничтожается: у Микель-Анжело отнята яркость красокъ, у Рубенса—строгость линій. Чтобы доказать, что романъ Дюма—орудіа адскаго соблазна, Вирцъ ограничился тѣмъ, что воспроизвелъ, насколько это было для него технически возможно, вѣнскую „Ю“ Кореджіо, прибавивъ къ ней книгу. Его „Нагая женщина передъ скелетомъ“—копія съ картины Делакруа „Lever“. Картина „Счастливыя времена“—молодой человѣкъ, увозящій свою возлюбленную изъ родительскаго дома—очень красива, но списана у Пуссена. Пишетъ ли Вирцъ борющихся титановъ или людей, которые ѣдятъ кусокъ хлѣба—все это варіаціи Апполоновъ и Венеръ съ греческими профилями и широко раскрытыми глазами въ духѣ Ари Шефера. У него не было необходимой для художника любви къ краскамъ. Нужно не умѣть различать цвѣтовъ, чтобы допускать такіе диссонансы. Дневники, которые онъ велъ во время путешествій по Голландіи и Франціи, не содержатъ ни одного слова восторга передъ старыми голландцами. Онъ восхищался только Орасомъ Верне, считая его картины „самыми правдивыми по краскамъ и движенію“. Вирцъ умѣлъ необычайно ловко заимствовать, но не умѣлъ пользоваться этими *disjectis membris poetae*. Въ его картинахъ нѣтъ ничего непосредственнаго, нѣтъ связи между отдѣльными частями. Всѣ школы, всѣ великіе гении служили

ему для созиданія чего-то весьма ничтожнаго. Какъ мало у него было само-бытнаго пониманія, видно по его портретамъ. Пробнымъ камнемъ всякаго художника, того, какъ онъ понимаетъ природу, является портретъ. Вирць любилъ свою мать и былъ потрясенъ до глубины души, когда она умерла. Онъ еще болѣе любилъ самого себя и такъ гордился имъ же написаннымъ портретомъ, что подобно Александру Великому, объявилъ его своимъ единственнымъ вѣрнымъ изображеніемъ. Но на портретахъ музея Вирца мать и сынъ лишены всякой индивидуальности. Хорошая старая поденщица, очень простая женщина въ дѣйствительности, изображена грубо-театрально, съ какими-то драпировками. Но въ шаблонномъ характерѣ его собственнаго портрета вполне сказывается духовный обликъ художника. Этотъ фантастическій костюмъ, въ которомъ смѣшаны моды прежнихъ вѣковъ, и „фатальность“ позы, выдающей за вдохновеніе то, что въ самомъ дѣлѣ только плагиатъ, характеризуютъ и художника, и человѣка.

Среди картинъ Вирца есть цѣлый рядъ дѣтскихъ картинъ-фокусовъ: написанный ключъ кажется настоящимъ, такъ что его хочется взять; но другія картины нужно смотрѣть черезъ замочныя скважины, наконецъ есть портреты, мѣняющіе свое выраженіе въ зависимости отъ того, откуда на нихъ смотрѣть; есть еще въ томъ-же родѣ и рычащая собака, которая пугаетъ, и спящій сторожъ въ естественную величину. Все это доказываетъ полный упадокъ даровитаго человѣка, не рожденнаго стать живописцемъ. Вирць—интересное психологическое явленіе. Его творчество не заурядно; въ историческомъ очеркѣ его нельзя обойти, потому что онъ первый сталъ разрабатывать сюжеты, взятые изъ современной жизни на огромнаго размѣра картинахъ. Но все дѣло въ томъ, что недостаточно быть филантропомъ, чтобы стать художникомъ.



Редакція Д. Протополова.

ВОЛЬТЕРЪ по Коллини, Ваньеру и Штраусу.

Біографія Вольтера и характеристика его дѣятельности.

Переводъ съ нѣмецкаго *И. Андреева*. Съ портретомъ Вольтера. Цѣна 1 рубль.

Э. ВУРМЪ. Жизнь нѣмецкихъ рабочихъ.

Переводъ съ нѣмецкаго *М. Мандельштама*. Спб. 1899 г. Цѣна 80 к.

Дж. А. ГОБСОНЪ. Общественные идеалы Рёскина.

Съ портретомъ Дж. Рёскина. Спб. 1899 г. Цѣна 1 р. 50 к.

Р. ЛЮКСЕМБУРГЪ. Промышленное развитіе Польши.

Переводъ съ нѣмецкаго *Ф. Гурвича*. Спб. 1899 г. Цѣна 50 к.

ЭРКМАНЪ-ШАТРИАНЪ. Гаспаръ Фиксъ. Разказъ.

Переводъ *Е. Джунжковской*. Спб. 1900 г. Цѣна 65 к.

К. КАУТСКІЙ. Аграрный вопросъ.

Переводъ *И. Андреева и В. Чибина*. Цѣна 1 р. 50 к.

Л. ВИГУРУ. Рабочіе союзы въ Сѣверной Америкѣ.

Съ предисловіемъ *Поля де-Рузье*. Переводъ *А. Серебряковой*.

Спб. 1900 г. Цѣна 1 р. 50 к.

Только что вышла и поступила въ продажу книга:

Ф. О. Гертцъ. АГРАРНЫЕ ВОПРОСЫ.

Съ предисловіемъ *Э. Вернштейна*. Переводъ *А. Ильинскаго*.

Цѣна 80 коп.

Печатается и вскорѣ выйдетъ книга:

ИНСАРОВЪ. Современная Франція.

Исторія третьей республики.

Цѣна 2 р. 50 к.

ГОТОВИТСЯ КЪ ПЕЧАТИ:

Э. БЕРНШТЕЙНЪ. Историческій Материализмъ.



Изданія **О. И. ПОЛОВОЙ**

Подъ редакціей Д. Протополова.

К. ГУГО. Новѣйшія теченія въ Англійскомъ городскомъ самоуправленіи.

Спб. 1898 г. Цѣна 1 р. 50 к.

ФИНЛЯНДІЯ. Съ 51 иллюстр. и картой Финляндіи.

Спб. 1898 г. Цѣна 3 р. 50 к.

Изданіе товарищества „ЗНАНИЕ“ (СПБ., Новскій. 92).

Продолжается подписка на иллюстрированное издание

Р. Мутеръ.

ИСТОРИЯ ЖИВОПИСИ ВЪ XIX В.

Изданіе составитъ **ТРИ ТОМА**, выходитъ **выпусками**. **Исторія русской живописи** написана *Ал. Бенуа* и составитъ **отдѣльный выпускъ**.
IV вып. начинается **II томъ**.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА

безъ доставки **10 р.**, съ доставкой и пересылкой **12 р.**

ДОПУСКАЕТСЯ РАЗСРОЧКА: Безъ доставк. Съ доставк.
и перес.

при полученіи первыхъ 4 выпусковъ вносится 6 р. 8 р.
при полученіи слѣдующихъ выпусковъ по 1 „ 1 „
По прекращеніи подписки цѣна будетъ *повышена*.

Готовится къ печати

Новое сочиненіе Рихарда Мутера

ИСТОРИЯ ЖИВОПИСИ.

(Отъ древнихъ вѣковъ до новѣйшихъ временъ).

Переводъ подъ редакціей *А. Бенуа*.



Товариществомъ „ЗНАНИЕ“ издается

ИСТОРИКО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА.

Редакція **В. А. Поссе.**

№ 1.

СЕНЬОВОСЪ.

№ 1.

Политическая исторія

СОВРЕМЕННОЙ ЕВРОПЫ.

ВТОРОЕ иллюстрированное, исправленное и дополненное изданіе.

2 тома. Цѣна 3 р.

№ 2.

В. Зомбартъ,

№ 2

Профессоръ Вреславскаго Университета.

Идеалы соціальной политики.

Переводъ съ нѣмецкаго *П. Ф. Теплова*. Цѣна **40 коп.**

№ 3.

Ө. Курти.

№ 3.

**ИСТОРИЯ НАРОДНАГО ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВА
И ДЕМОКРАТИИ ВЪ ШВЕЙЦАРИИ.**

Цѣна **1 руб.**

ПЕЧАТАЕТСЯ:

№ 4.

ГИВВИНСЪ.

№ 4.

ИСТОРИЯ АНГЛІЙСКАГО НАРОДА ВЪ XIX СТОЛѢТІИ.

XXIII.

Деревенскій бытъ въ живописи.

Во Франціи, въ Бельгіи и въ Англии 1848 годъ положилъ конецъ „ученической порѣ интересныхъ сюжетовъ“. Въ одной только Германіи наступилъ запоздалый расцвѣтъ анекдотической жанровой живописи; историческая школа тоже лишь тогда восторжествовала въ Германіи, когда въ другихъ странахъ ее уже хоронили. Первые нѣмецкіе жанристы съ удивительной любовью работали надъ картинами, стоившими имъ безконечныхъ усилій, чрезвычайно точными въ подробностяхъ и все же совершенно не художественными. Ихъ смѣнило послѣ 1850 года поколѣніе болѣе умѣлыхъ художниковъ. Они уже не шли ощупью по слѣдамъ старинныхъ мастеровъ, а или сами учились въ Парижѣ, подобно живописцамъ исторической школы, или же знакомились околѣннымъ путемъ—черезъ Пилоти—съ усовершенствованіями французской техники. Улучшеніе колорита соединялось у нихъ и съ болѣе салоннымъ содержаніемъ. Наивность, подкупавшая прежде въ картинахъ Мейергейма и Вальдмюллера, стала теперь казаться слишкомъ дѣтской. Веселость, которой вѣяло отъ картинъ Шретера и Эйнгубера уже не вызвала отвѣтной улыбки у поколѣнія, утомленнаго слишкомъ дешевымъ смѣхомъ. Картины Карла Гюбнера перестали нравиться—онѣ стали казаться слезливыми мелодрамами. Періодъ романтизма кончился; не было больше повода острить надъ современной жизнью, или вести социалистическую пропаганду. Послѣ революціи 1848 года наступило примиреніе съ жизнью, со всѣми ея заботами и печалями, заблужденіями и грѣхами. Это было время, когда „Деревенскіе рассказы“ Бертольда Ауэрбаха выдерживали множество изданій, и вслѣдъ за литературой живопись тоже принялась рассказывать маленькія повѣсти изъ быта низшихъ классовъ, въ особенности изъ жизни крестьянъ, привлекавшихъ живописностью одежды.



Кнаусъ.

Людвигъ Кнаусъ (Ludwig Knäuser) стоитъ во главѣ этой младшей группы. Въ настоящее время трудно восторгаться имъ, главнымъ образомъ потому, что Кнаусъ болѣе чѣмъ кто либо сохранилъ еще ироническій тонъ, столь непріятный въ этическомъ отношеніи у Гогарта, Шреттера и Маду. На картинахъ старыхъ голландцевъ люди движутся непринужденно, какъ будто ничей чужой взоръ не слѣдитъ за ними. Ихъ радости и печали вызываютъ сочувствіе, потому что въ нихъ нѣтъ ничего дѣланнаго. У насъ является само собою расположеніе къ тѣмъ, къ кому мы близки. У Кнауса же всегда устанавливается искусственное отношеніе между фигурами на картинѣ и зрителемъ. Люди, изображенные Кнаусомъ, дѣлаютъ величайшія усилія, чтобы обратить на себя вниманіе, стараются разсмѣшить зрителя, или разжалобить его до слезъ. Они

всегда заняты не собою, а публикой. Кромѣ Вильки, ни одинъ жанровый живописецъ не разъяснялъ такъ настойчиво и подробно своихъ намѣреній. Даже, если Кнаусу случается писать иногда для разнообразія портреты, онъ какъ бы стоитъ за спиной своей модели и съ указкой въ рукахъ, даетъ объясненія. Поэтому портреты Момсена и Гельмгольца въ берлинской Национальной Галлерей имѣютъ нѣсколько карикатурный видъ. Модели художника очевидно сознаютъ, что портреты ихъ предназначаются для національной галлерей. Кнаусъ больше всего старался подчеркнуть внѣшнюю характерность лицъ, превратить изображенныхъ людей въ типичныхъ ученыхъ XIX вѣка. Такъ какъ принято представлять себѣ филолога непременно неряшливо одѣтымъ, а естественника свѣтскимъ челоѣкомъ, то Момсенъ представленъ у Кнауса въ стоптанныхъ сапогахъ, а Гельмголецъ въ лакированныхъ ботинкахъ. У Момсена рубашка смята, а Гельмголецъ безукоризненно одѣтъ. Такая грубая характерность нравилась воскресной публикѣ, но совершенно лишала изображенныхъ лицъ ихъ индивидуальности. Нельзя предположить, что въ комнатѣ Момсена рукописи всѣхъ его главныхъ произведеній лежатъ на столѣ и подъ столомъ, на показъ посѣтителемъ. Мало вѣроятно также, чтобы его бѣлыя кудри развѣвались и тогда, когда онъ сидитъ за работой. Даже въ случайномъ движеніи рукъ на обоихъ портретахъ видна преднамѣренность. Смотрите, вотъ этимъ перомъ я писалъ Римскую Исторію, какъ бы говоритъ Момсенъ. Смотрите, вотъ знаменитый, мною изобрѣтенный офтальмометръ, говоритъ Гельмголецъ. Въ своихъ жанровыхъ картинахъ Кнаусъ еще чаще впадалъ въ столь же нестерпимую театральность. Картина „Путешествіе его Свѣтлости“ считается обыкновенно наиболѣе удачной по выразительности лицъ. Но въ сущности преувеличенная характерность лицъ сбивается

на карикатуру, а распределенное по ролямъ общее настроеніе чрезвычайно искусственно. Чего только не продѣлываютъ дѣти на картинѣ для увеселенія публики! Маленькая дѣвочка застычиво прислонилась къ сестрѣ, которая отъ смущенія положила палецъ въ ротъ. У однихъ глупый видъ, у другихъ сосредоточенно внимательный. Одинъ изъ младшихъ дѣтей собирается расплакаться и соорилъ жалобную гримасу. Владѣтельный князь, въ честь котораго дѣти выстроились, проходитъ мимо нихъ съ полнымъ равнодушіемъ, а его спутникъ презрительно разсматриваетъ въ лорнетъ „народъ“. Учитель отвѣшиваетъ глубокой поклонъ въ надеждѣ на увеличеніе оклада, а глупый сельскій староста встрѣчаетъ князя безцеремоннымъ веселымъ смѣхомъ, какъ будто готовясь привѣтствовать своего коллегу изъ сосѣдней деревни. Конечно, все это очень типичныя лица, но ихъ типичность скорѣе недостатокъ, чѣмъ достоинство.



Кнаусъ: Цыганка.

Источникъ жизненной правды для живописца—то, что есть *случайнаго* въ каждомъ моментѣ. Неужели шестилѣтній крестьянскій мальчикъ, изображенный на картинѣ Кнауса „Деревенскій принцъ“, стоялъ-бы такъ въ дѣйствительности, разодѣтый, держа цвѣтокъ во рту и разставивъ ноги, если-бы тщательно не заучилъ нужной художнику дерзкой позы. Чтобы не было ни малѣйшаго сомнѣнія въ томъ, который изъ двухъ сапожныхъ подмастерьевъ, играющихъ въ карты, выигрываетъ, и который проигрываетъ, одинъ изъ нихъ лукаво подсмѣивается, а другой имѣетъ растерянный видъ. На картинѣ „Первый барышъ“ маленькій дѣлецъ ведетъ себя какъ актеръ на сценѣ. Дѣланность юмора чувствуется и въ старикѣ („Я могу подождать“), который потираетъ себѣ руки, стоя въ передней, и въ трусливой дѣвочкѣ („Большая опасность“), которая боится, что гуси отнимутъ у нея бутербродъ. Повсюду тѣ-же рассчитанные комическіе эффекты, тоже преобладаніе рефлексіи, одинаковая заостренность и заносчивость сатирическаго замысла. Даже въ „Похоронахъ“ Кнаусъ не можетъ отдѣлаться отъ своей страсти къ рассказыванію комичныхъ анекдотовъ: учитель смѣшно размахиваетъ палочкой, дирижируя хоромъ мальчиковъ и дѣвочекъ. Кнаусъ слишкомъ подчеркиваетъ свои намѣренія, какъ-бы считая публику чрезвычайно непонятливой. Этимъ онъ привлекаетъ наивныхъ и сердитъ болѣе утонченныхъ зрителей. Крестьяне всегда позируютъ на его картинахъ; они знаютъ, что нужно сидѣть неподвижно, не мѣняя положенія и гримасы,—не то Кнаусъ разсердится. Въ его картинахъ чувствуется всегда важный баринъ, пріѣхавшій въ деревню только для изученія бытовыхъ подробностей. Онъ гонится за комическими эффектами, пользуется маленькимъ деревенскимъ міркомъ для своего рода живыхъ картинъ, которыя онъ потомъ хладнокровно отдаетъ на посмѣяніе образованнымъ горожанамъ.



Кнаусъ: Опасное положеніе.

Но такая оцѣнка, скорѣе приговоръ Кнаусу, совершенно не вѣрна въ историческомъ отношеніи. Нѣмецкое искусство не имѣетъ права забывать Кнауса—въ пятидесятихъ годахъ онъ одинъ изъ первыхъ держался рѣдкаго для того времени мнѣнія, что выработанность колорита необходимое условіе живописи. Въ противоположность своимъ предшественникамъ, онъ не ограничивался сооруженіемъ правильныхъ группъ изъ отдѣльныхъ фигуръ, а добивался безупречности колорита. Поэтому въ пятидесятихъ годахъ онъ не только нравился публикѣ „поэтичностью вымысла“, а приводилъ въ восторгъ даже парижскихъ живописцевъ мастерствомъ и легкостью техники. Эдмонъ Абу писалъ про него въ 1855 году: „Я не знаю, отпускаетъ ли себѣ господинъ Кнаусъ длинные ногти, но если-бы даже они были у него такъ длинны, какъ у Мефистофеля, я-бы все-таки сказалъ, что онъ художникъ до конца ногтей. Картины его нравятся и воскресной публикѣ и свѣтскому обществу, приходящему на выставку по пятницамъ, и критикамъ и буржуа и (прости Господи!) художникамъ. Большой публикѣ нравится ясно выраженный драматическій замыселъ. Художниковъ и знатоковъ привлекаетъ его художественное пониманіе и мастерство исполненія. Кнаусъ умѣетъ удовлетворить всѣхъ. Его картины увлекаютъ самыхъ неразвитыхъ зрителей изображеніемъ анекдотическихъ сценокъ, но онѣ приковываютъ вниманіе и самыхъ избалованныхъ цѣнителей совершенствомъ подробностей. Tous les talents de l'Allemagne sont contenus dans la personne de M. Knaus. L'Allemagne habite donc rue de l'Arcade, à Paris“.

Въ творчествѣ Кнауса нѣмецкая живопись достигла въ пятидесятихъ годахъ вершины технического умѣнія, которое создано изученіемъ старыхъ голландскихъ мастеровъ и постояннымъ общеніемъ съ новѣйшими французскими художниками. Уже въ молодости Кнауса на него очевидно имѣли гораздо больше вліянія великіе фламандцы, Остадъ, Броуэръ и Теньеръ, чѣмъ его учи-



Кнаусъ. Сапожники играющие въ карты.

теля Зонъ и Шадовъ. Въ первыхъ его картинахъ, „Крестьянскіе танцы“ 1850 г. и „Шулера“ 1851 г. гораздо больше общаго съ фламандской свѣтотѣнью, чѣмъ съ манерой дюссельдорфской школы. „Шулера“ кажутся картиной Остада на современную тему. Въ Парижѣ, куда онъ переѣхалъ въ 1852 году, онъ довелъ свое техническое умѣніе до полного свершенства. Вернувшись черезъ восемь лѣтъ на родину, онъ проявилъ большую художественную чуткость и тонкую выдержанность колорита, пониманіе красокъ и благородство вкуса. Этимъ онъ безконечно возвысился надъ пестротой и жесткостью своихъ предшественниковъ. „Золотая свадьба“ 1858 года—быть можетъ лучшая изъ его картинъ, не имѣетъ уже ничего общаго съ устарѣлой манерой первыхъ дюссельдорфскихъ художниковъ, писавшихъ картины изъ деревенскаго быта. Она равняется по исполненію лучшимъ работамъ французовъ.

Кнаусъ не измѣнился съ тѣхъ поръ: это все-же замкнутый художникъ, имя его принадлежитъ исторіи. Онъ писалъ картины изъ крестьянскаго быта, трагическаго или веселаго содержанія; въ дѣтской жизни онъ подмѣтилъ множество привлекательныхъ чертъ. Онъ побывалъ во многихъ странахъ, потомъ поселился въ Берлинѣ, и послѣ карикатурныхъ типовъ Шварцвальда, перешелъ къ изображенію столь же шаржированныхъ столичныхъ типовъ. Онъ подступалъ даже къ религиознымъ сюжетамъ, написалъ „Святое семейство“ и „Даніила во рву львиномъ“, но эти картины, составленныя по воспоминаніямъ о религиозной живописи разныхъ эпохъ и школъ, ясно указы-



Вотье.

ваютъ на предѣлы его дарованія. Кнаусъ жанристъ по призванію — это сближаетъ его со многими его современниками. Но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ былъ тридцать лѣтъ тому назадъ геніемъ по колориту среди окружавшихъ его рассказчиковъ и карикатуристовъ въ живописи, и въ этомъ его исключительное значеніе. Онъ былъ не только рассказчикомъ, но много содѣйствовалъ развитію нѣмецкаго искусства въ чисто художественномъ отношеніи. Можно сказать, что обогативъ жанровую живопись невѣдомой до того тонкостью колорита, онъ возвелъ ее на степень истиннаго искусства. Въ этомъ смыслѣ онъ выполнилъ историческую миссію и занялъ въ исторіи современной живописи твердое положеніе, которое не могутъ оспаривать у него и противники иллюстрирующихъ виньетокъ.

Вотье (Vautier), котораго всегда приходится называть одновременно съ Кнаусомъ, въ сущности полная противоположность берлинскому художнику. Онъ тоже типичный жанровый живописецъ: картины его нужно не просто смотрѣть, а изучать въ подробностяхъ; но какъ разъ то, что хорошо у Кнауса, плохо у Вотье, и напротивъ того, Вотье удается то, что не удается Кнаусу. По художественности исполненія Вотье значительно уступаетъ Кнаусу; онъ былъ всегда рисовальщикомъ, раскрашивающимъ свои рисунки, а не колористомъ. Но, менѣе интересный въ чисто художественномъ отношеніи, онъ зато болѣе привлекателенъ какъ жанристъ. Картины Кнауса отталкиваютъ тѣмъ, что въ нихъ сквозитъ высокомерная улыбка художника, его безсердечно холодная наблюдательность и погоня за карикатурностью. Вотье привлекаетъ глубиной и вмѣстѣ съ тѣмъ простотой характеристикъ, утонченностью и сдержанностью, а также обиліемъ красивыхъ отдѣльныхъ мотивовъ, тонкой передачей взаимныхъ отношеній и чувствъ людей, изображенныхъ на картинахъ. Въ его произведеніяхъ видѣнъ наивный, добродушный, милый человекъ. Картины Кнауса—пикантная сатиры, произведенія Вотье—добродушныя идилліи. Стоитъ взглянуть на портреты обоихъ художниковъ, чтобы уяснить себѣ это различіе. Кнаусъ съ его развитымъ лбомъ и какъ-бы выслѣживающимъ взглядомъ глазъ изъ подъ густыхъ бровей, имѣетъ видъ судебного слѣдователя или прокурора. У Вотье задумчивые голубые глаза, онъ болѣе похожъ на благодушнаго банкира, правда нѣсколько идеализированнаго, или на автора де-



Вотье. Перерывъ во время танцевъ.

ревенскихъ разсказовъ à la Бертольдъ Ауэрбахъ. Кнаусъ многого доискивался, размышлялъ, дѣлалъ эксперименты. Вотье довольствовался тѣмъ, что усвоилъ себѣ простую безпритязательную технику, казавшуюся ему вполне достаточной для выраженія того, что онъ воспринималъ съ глубокимъ чувствомъ. Кнаусъ—мыслитель, Вотье—мечтатель. Вотье былъ счастливымъ человѣкомъ, испытывалъ въ жизни только радости, никогда не зналъ заботъ. Онъ привыкъ видѣть мѣръ въ розовомъ свѣтѣ, и это отразилось на его живописи. Люди на его картинахъ кажутся чистыми, неиспорченными, все вокругъ нихъ дышетъ спокойствіемъ и задушевностью. Его педантичная мелкая живопись отъ этого не выигрываетъ, но производитъ симпатичное впечатлѣніе, если видѣть въ ней только ея человѣческую сторону. За живопись Вотье становится стыдно, когда его картины попадаютъ на заграничныхъ выставкахъ среди работъ художниковъ другихъ странъ, но какъ жанристъ онъ всегда производитъ пріятное впечатлѣніе—какъ будто среди огненныхъ романскихъ глазъ вдругъ засвѣтитъ тихій и преданный взоръ нѣмецкихъ глазъ, или неожиданно доходитъ до слуха простая народная пѣснь, пропѣтая неумѣло, но съ большой задушевностью. Кнаусъ могъ уже нѣсколько десятилѣтій тому назадъ показываться повсюду со своими картинами; Вотье же былъ возможенъ только въ Германіи шестидесятихъ годовъ. Но изъ-за фигуръ Кнауса постоянно выступаетъ берлинскій профессоръ, а на картинахъ Вотье улыбается радушный уголокъ нѣмецкой народной жизни. И мѣръ Вотье такой же односторонній, какъ мѣръ старика Мейергейма: его бойкіе деревенскіе кузены, застѣнчивыя невѣсты, влюбленные деревенскіе парни, растроганныя матери и гордые отцы—общіе типы, и нѣтъ въ нихъ сильной и самобытной жизни. Хорошенькія босоногія крестьянки окутаны золотистымъ блескомъ граціи, присущей не настоящимъ, а скорѣе сказочнымъ пастушкамъ, на которыхъ въ послѣдствіи женятся принцы. Къ фигурамъ Вотье нельзя, конечно, подходить съ мѣриломъ реалистической правды. Это обитатели уютнаго,



Вотье: Убѣждающая модель.

красиваго міра, гдѣ все миловидно, добродушно и привѣтливо. Есть что-то трогательное въ томъ, что жизнь отражается такой красивой и невинной въ воображеніи Вотье. Его швабскія крестьянскія дѣвушки съ карими глазами необычайно нѣжны, женщины привлекательны и кротки, дѣти опрятны и послушны. Такъ и чувствуется, что Вотье любовно относится къ своимъ крестьянамъ, прекрасно чувствуетъ себя среди ихъ невинныхъ развлеченій, а также умѣетъ дѣлать ихъ скорби и печали. И впечатлѣнія свои онъ передаетъ безъ строгости или снисходительной улыбки, а бережно и сердечно. Онъ не хочетъ волновать или потрясать зрителей, не старается возбуждать ни смѣха, ни грусти. Жизнь открываетъ его взорамъ— какъ путешествующему по Италіи Гете— „только пріятные предметы“, или людей, которые и въ горѣ „съ достоинствомъ переносятъ неизбѣжное“. Нѣтъ у него никакихъ громкихъ страданій, все сведено къ тихимъ и сдержаннымъ чувствамъ, нѣжнымъ какъ самое имя художника—Веньяминъ. У Кнауца есть нѣчто общее съ Менцелемъ, у Вотье съ Мемлингомъ; онъ тоже умѣетъ проникать въ мелкія подробности жизни съ нѣжной интимностью. Старые нѣмецкіе и фламандскіе мастера, изображая комнату Маріи въ своихъ религиозныхъ картинахъ, выписывали все до мелочей,—вышитыя лиліи на пяльцахъ и пыль на старомъ молитвенникѣ; эта чисто нѣмецкая любовь къ домашней интимности, къ изображенію мелочей, проявляется и у Вотье. Люди и дома, жизнь въ природѣ и атмосфера сливаются у него въ цѣльный, привѣтливый міръ. Вотье былъ однимъ изъ первыхъ художниковъ, понявшихъ чары настроеній, которыя таятся въ томъ, что окружаетъ человѣка. Онъ постигъ таинственную связь между человѣкомъ и тѣмъ уголкомъ земли, гдѣ онъ родился и живетъ, почувствовалъ тысячи невѣдомыхъ нитей, соединяющихъ предметный міръ съ настроеніями, мыслями и дѣйствіями людей. Обстановка не кажется у него декорацией, мимо

которой проходятъ актеры какъ на сценѣ. Она живетъ и дышетъ въ самихъ людяхъ. Удивительно отраднo въ уютныхъ комнатахъ, изображенныхъ у Вотье: на стѣнѣ тикаютъ шварцвальдскіе часы, со стѣнѣ патриархально смотрятъ маленькія безвкусныя фотографіи, полъ аккуратно вычищенъ, и на оленьихъ рогахъ висятъ потертыя зеленыя шляпы. Вотъ большая семейная постель съ пологомъ въ цвѣтныхъ узорахъ, деревянная скамейка, укрѣпленная у печки, прочный старый столъ, вокругъ котораго собирается за ѣдой вся семья. Въ большихъ стѣнныхъ шкапахъ хранятся семейныя драгоценности — молитвенникъ, полученный бабушкой въ день конфирмаціи, филигранныя брошки и серьги, кофейныя чашки и стеклянная посуда, предназначенная для торжественныхъ случаевъ, а не для будничнаго обихода. Надъ кроватью висятъ писанныя на стеклѣ маленькіе образа и „завѣтные“ сувениры. А въ окно вид-



Франц Дефреггеръ.

но все остальное хозяйство: пестрые цвѣты заглядываютъ изъ огорода въ комнату, фруктовыя деревья въ цвѣту стоятъ посреди сада, издали виднѣется крыша полнаго сѣннаго сарая. Все дышетъ уютностью, покоемъ, настроеніемъ праздничнаго утра. Среди отраднoй тишины какъ-бы слышны звуки далекаго церковнаго звона. Во всемъ этомъ только не чувствуется картины, не видно живописца. Страницы иллюстрированныхъ журналовъ болѣе подходящее мѣсто для Вотье, чѣмъ картинныя галлерей. Третій художникъ въ этомъ союзѣ *Дефреггеръ* (Defregger). Изъ всѣхъ мастеровъ знаменитой мюнхенской школы Пилоти онъ проявилъ наибольше простоты и душевнаго равновѣсія. Конечно, когда потомство сдѣлаетъ надлежащую оцѣнку произведеніямъ Дефреггера, многое окажется въ нихъ чрезвычайно легковѣснымъ. Талантъ Дефреггера сильно пострадалъ отъ его славы, отъ искушеній рыночнаго сбыта. У него не было къ тому же столь яснаго пониманія предѣла своего таланта, какъ у Вотье. Онъ часто брался за вещи ему недоступныя. Въ школѣ Пилоти онъ, какъ живописецъ, слабѣе всѣхъ другихъ и болѣе кого либо другаго зависѣлъ отъ величины своихъ картинъ. Онъ не могъ безнаказанно переступить опредѣленныхъ размѣровъ, и насилывалъ свой талантъ, когда пытался писать Мадоннъ, или дѣлалъ экскурсіи въ область исторической живописи въ своихъ картинахъ изъ жизни Андрея Гофера. Но въ жанровой живописи онъ вмѣстѣ съ Вотье одинъ изъ самыхъ выдающихся художниковъ. Его маленькія жанровыя картинки, которыя ему всегда тѣмъ болѣе удавались, чѣмъ проще и спокойнѣе онъ ихъ задумывалъ, а также отдѣльные тепло написанныя портреты, навсегда сохраняютъ его имя въ исторіи живописи. Такого рода сюжеты онъ могъ понимать

и воспринимать чувствомъ. Онъ самъ жилъ въ той средѣ, которую изображалъ, и поэтому его картины такъ много говорятъ сердцу.

Имя его стало извѣстнымъ въ 1869 году. На Мюнхенской выставкѣ появилась тогда его картина—эпизодъ изъ возстанія Гофера въ 1809 году: маленькій сынъ Шпекбахера, одного изъ тирольскихъ вождей, взявъ ружье и пошелъ вслѣдъ за отцомъ. Старый охотникъ вводитъ мальчика, держа его за руку, въ комнату, гдѣ Шпекбахеръ засѣдаетъ въ военномъ совѣтѣ. Отецъ вскакиваетъ съ мѣста, разсердившись сначала на непослушнаго сына, но все-же гордясь его храбростью. Съ тѣхъ поръ Дефреггеръ почти исключительно занялся Тиролемъ—изображая энергичныхъ молодыхъ тирольцевъ, хорошенькихъ дѣвушекъ, ихъ радости и печали, любовь, вражду, трудъ и развлечения дома или на горныхъ пастбищахъ. Болѣе чѣмъ кто либо другой онъ былъ призванъ отразить всю красоту и внутреннюю силу этой жизни. У него было большое преимущество передъ Кнаусомъ и большинствомъ другихъ художниковъ, рассказывавшихъ въ краскахъ анекдоты изъ сельскаго быта: онъ стоялъ не внѣ и не выше народа, не относился къ нему съ внѣшнимъ любопытствомъ туриста, а самъ вышелъ изъ народной среды. Всѣ другіе, если у нихъ въ характерѣ преобладала иронія, видѣли въ крестьянинѣ смѣшного глупаго мужика, если же были болѣе склонны къ сентиментальности, переносили въ крестьянской мѣрѣ настроенія и чувства „свѣта“, чисто салонную чувствительность, городскую фальшь. Натурщиковъ наряжали въ національные костюмы и составляли группы изъ баварскихъ народныхъ пьесъ. Дефреггеръ, который до пятнадцати лѣтъ пасъ стада своего отца въ Эдергофѣ, слишкомъ долго дѣлилъ печали и радости крестьянъ, чтобы не знать, что жизнь ихъ не комична и не сентиментальна.

Большой старый крестьянскій дворъ, гдѣ онъ родился въ 1835 году, стоялъ одиноко въ дикихъ горахъ. Въ дѣтствѣ Дефреггеръ ходилъ босикомъ и съ непокрытой головой, зимой увязалъ въ глубокомъ снѣгу, отправляясь въ школу, а лѣтомъ бродилъ въ горахъ, уходя со стадомъ на горныя пастбища. Его единственными товарищами были дровосѣки, горныя пастушки, охотники и мальчики, стерегущіе хижины въ горахъ. Въ пятнадцать лѣтъ онъ былъ главнымъ работникомъ у отца, помогалъ молотить, работалъ вмѣстѣ съ другими въ полѣ, въ конюшнѣ, въ амбарѣ. Отецъ его умеръ, когда ему было 23 года. Онъ самъ занялся хозяйствомъ, такъ что былъ вполне установившимся челоѡкомъ, прежде чѣмъ ему открылось его художественное призваніе. Этимъ объясняется и качества и недостатки Дефреггера. Когда онъ продалъ свое имѣніе и послѣ безцѣльнаго пребыванія въ Иннсбрукѣ и Парижѣ, явился въ 1865 г. въ Мюнхенъ къ Пилоти, онъ уже внутренне созрѣлъ: впечатлѣнія юности преслѣдовали его, онъ могъ изображать только Тироль. Стать хорошимъ живописцемъ съ выдающимися техническими достоинствами онъ уже не могъ. Для этого онъ былъ слишкомъ старъ. Но за то у него было другое драгоценное преимущество: онъ зналъ чего хотѣлъ. Герои минувшихъ временъ не интересовали его; въ головѣ его засѣли тирольскіе дровосѣки. Онъ вышелъ изъ мастерской Пилоти почти ничему не научившись: красками онъ писалъ, какъ и до ученія, неумѣло, тяжело и съ большимъ напряженіемъ; но за то и театральность Пилоти не заразила его. Его юность и всѣ его воспоминанія связывали его съ народной жизнью; онъ вѣрно схватывалъ ея радостныя и печальныя стороны и передавалъ ихъ просто и тепло. Если-бы у него было достаточно силы, чтобы оказать еще большее сопротивленіе эстетическимъ идеаламъ своего времени, то въ его пересказахъ было-бы навѣрное еще больше свѣжести и стихійности.



Дефреггеръ: Призовая лошадь.

Первая картина Дефреггера послѣ Шпекбахера, „Танецъ въ горной хижинѣ“, извѣстна всюду благодаря множеству воспроизведеній. Какъ прелестна танцующая пара! хорошенькая горная крестьянка озирается сіяющимъ отъ удовольствія взглядомъ, здоровый старый тиролецъ поднимаетъ, танцуя, тяжелый подбитый гвоздями сапогъ, собираясь начать національный „Schuhplattler“. Одновременно съ этой картиной Дефреггеръ написалъ „Призовую лошадь“, которая увѣнчанная возвращается съ конской выставки въ родную деревню; все населеніе привѣтствуетъ ее, ликуя и гордясь ея побѣдой. Въ „Послѣднемъ призывѣ“ представлена опять сцена изъ тироляскаго возстанія 1809 года: всѣ способные носить оружіе берутъ ружья, косы или вилы и въ рядахъ проходятъ по неровной сельской улицѣ. Женщины и дѣти грустно смотрятъ вслѣдъ уходящимъ, старушка жметъ руку своему мужу. Все это передано просто и задушевно, безъ чувствительности и преувеличеній; даже колоритъ производитъ хорошее впечатлѣніе. Въ 1876 г. Дефреггеръ написалъ въ pendant къ этой картинѣ другую—„Возвращеніе побѣдителей“: отрядъ тироляскихъ повстанцевъ вступаетъ въ родную горную деревню, легко раненный, отважный съ виду молодой крестьянинъ идетъ впереди всѣхъ. Развѣваются тироляскія знамена, идутъ барабанщики, флейтисты и трубачи. Всѣ лица сіяютъ радостью побѣды, женщины и дѣти столпились для встрѣчи вернувшихся воиновъ. Но радость гораздо труднѣе поддается правдивой передачѣ, чѣмъ печаль. Всегда видно, что она искусственно вызвана на лицѣ натурщика, и Дефреггеръ тоже не вполнѣ справился съ этой трудностью.

„Шествіе Андрея Гофера на смерть“—первая уступка Дефреггера вліянію Пилоти. Онъ сталъ профессоромъ въ мюнхенской академіи и занесенъ былъ



Дефреггеръ: Танецъ въ горной жизни.

въ адресную книгу подъ рубрикой „историческій живописецъ“. Фигуры поэтому взяты въ естественную величину, а въ группировкѣ и въ выборѣ „благодарнаго момента“ чувствуется тяготѣніе къ „высокому стилю“. Въ результатѣ получилась таже внутренняя пустота, которая царитъ въ историческихъ картинахъ школы Делароша, Галле и Пилоти. Непосредственность и простота смѣнились театральностью и искусственнымъ пафосомъ. Онъ не сѣумѣлъ кромѣ того, уже въ чисто техническомъ отношеніи, такъ оживить большія фигуры, какъ это ему удалось на маленькой картинѣ „Возвращающихся тирольцевъ“. Тоже самое можно сказать и объ „Крестьянской сходкѣ“, гдѣ тирольцамъ, собравшимся у оружейника, объявляютъ, что пора идти въ бой. Въ томъ-же родѣ и послѣдняя картина этой серіи — „Андрей Гоферъ принимаетъ въ Иннсбрукскомъ замкѣ подарки отъ императора Франца“. Всѣ эти картины считались прежде лучшими произведеніями Дефреггера; но ими скорѣе воздвигнуть памятникъ тирольскому герою, чѣмъ самому художнику. Дефреггеръ былъ жанристъ по призванію; въ жанровой живописи коренится его сила и внѣ ея лучшія стороны его таланта не могутъ проявиться.

Прикрашенное праздничное настроеніе царитъ и въ его жанровыхъ картинахъ. Судя по нимъ, можно было бы подумать, что въ счастливомъ Тиролѣ солнце всегда ярко сіяетъ, всѣ люди прекрасны и чистосердечны, молодые люди смѣлы и красивы, дѣвушки нарядны, всѣ дома благоустроены и опрятны, родители и дѣти ласковы и живутъ въ мирѣ. Конечно, горныя пастушки и дровосѣки далеко не такъ поэтичны въ дѣйствительности и многіе изъ тѣхъ, кому такъ нравятся тирольцы на картинахъ Дефреггера, сторонятся тѣхъ же тирольцевъ въ жизни. Своимъ одностороннимъ изображеніемъ Тироля также

какъ и недостатками колорита — онѣ напоминаютъ Вотье. Почти всѣ картины Дефреггера написаны сухо, жестко, несмѣлыми красками; но и Дефреггеръ, подобно Вотье, обладаетъ душевными качествами, благодаря которымъ забываются его художественные недочеты. Отъ Дефреггера не требуютъ хорошаго колорита и реально изображенныхъ тиролецевъ; достаточного, что въ своихъ картинахъ онъ раскрываетъ свое собственное сердце, здоровое, радостное и доброе. Его идеализмъ основанъ не на заученныхъ эстетическихъ принципахъ; въ немъ отражается темпераментъ художника, которому все совершенно естественно представляется болѣе свѣтлымъ. Сквозь свои розовые очки онъ не замѣчаетъ ничего печальнаго, тягостнаго, уродливаго, а видитъ только здоровье и силу, нѣжность и красоту, храбрость и вѣрность. Онъ сохранилъ свѣтлыя воспоминанія о своихъ возвращеніяхъ на родину послѣ разлуки, когда все представлялось ему въ праздничномъ сіяніи. Онъ изображаетъ радость своего собственного сердца при видѣ первыхъ утесовъ родной страны, при звукахъ мирнаго воскреснаго колокола. Это придаетъ его картинамъ ихъ человѣческую, внутреннюю правду, хотя ихъ менѣе всего можно считать вѣрнымъ изображеніемъ Тироля и его обитателей.



Дефреггеръ. Посѣщеніе.

Впослѣдствіи это будутъ гораздо болѣе цѣнить въ Дефреггерѣ, чѣмъ въ наше время. Чѣмъ болѣе разрастается школа художника, тѣмъ болѣе опошляется въ ней его творчество, такъ что оригинальность самого учителя тоже кажется черезъ нѣкоторое время пошлостью. Подражатели Дефреггера обезцѣнили тирольца на художественномъ рынкѣ. Слишкомъ много написано было послѣ него кожаныхъ штановъ и суконныхъ куртокъ—причемъ однако, одѣтые въ нихъ люди далеко не такъ жизненны, какъ у самаго Дефреггера. Обиліе подражателей не умаляетъ историческаго значенія Дефреггера. Онъ удовлетворялъ требованіямъ лучшихъ цѣнителей своего времени своимъ свѣжимъ, бодрымъ и здоровымъ талантомъ, и для потомства его имя сохранилось бы и въ томъ случаѣ, если бы онъ совершенно пересталъ писать, когда утратилъ связь съ опередившимъ его новымъ теченіемъ въ живописи.

Другими выдающимися представителями тирольской живописи, уступающими однако Дефреггеру по силѣ таланта, были Габль и Матіасъ Шмидтъ.

Матіасъ Шмидтъ (Mathias Schmidt) родился въ тирольскихъ Альпахъ въ томъ же году какъ и Дефреггеръ. Его первая картина—сатиры на духовенство. Бѣдный рѣзчикъ иконъ и распятій подѣзжаетъ съ своей повозкой къ трактиру, гдѣ на балконѣ сидятъ упитанные патеры. Они отвѣчаютъ насмѣшками на его предложеніе купить у него распятіе. Молодой священникъ дѣлаетъ строгое внушеніе стоящей передъ нимъ парочкѣ влюбленныхъ, или же, исповѣдая молодую невѣсту, ставитъ ей такія нескромные вопросы, что она краснѣя, опускаетъ глаза. Самая большая картина Шмидта „Эмиграція протестантовъ изъ Циллертала въ 1837 году“. Изъ позднѣйшихъ работъ Шмидта, не имѣющихъ тенденціознаго характера, слѣдуетъ отмѣтить „Поклонъ охотника“ и „Намыленный господинъ священникъ“: двѣ хорошенькія дѣвушки застаютъ пастора за бритьемъ. На другой картинѣ бойкая экономка спѣшитъ исправить изъянъ въ костюмѣ пастора перець уходомъ его въ церковь для проповѣди.

Вскорѣ послѣ того, какъ Дефреггеръ написалъ Шпекбахера, другой художникъ, *Алоисъ Габль* (Alois Gabl), выступилъ съ такого же рода произведеніемъ: „Гаспингеръ призываетъ народъ къ возстанію“. Послѣ того онъ писалъ картины меньшихъ размѣровъ и полуумористическаго содержанія: „Рекрутскій наборъ въ Тироль“, „Вечеринка въ трактирѣ, прерванная приходомъ священника“, „Священникъ въ роли судьи на состязаніи стрѣлковъ“, „Пивная, гдѣ прислуживаютъ веселыя служанки“ и т. д.

Рано умершій *Курцбауеръ* (Kurzbaueer), написалъ въ 1870 году своихъ „Настигнутыхъ бѣглецовъ“, типичный образецъ всей этой живописи, которая сводилась къ иллюстраціи романовъ. Молодой человекъ и бѣжавшая съ нимъ дѣвушка настигнуты ея матерью въ деревенскомъ трактирѣ. Старая дама возмущена, дочь очевидно чувствуетъ стыдъ и раскаяніе, молодой соблазнитель крайне взволнованъ, старый слуга почтителенъ и мраченъ, молодая хозяйка глядитъ на героевъ драмы съ любопытствомъ, ямщикъ, который привезъ бѣглецовъ, лукаво усмѣхается. Курцбауеръ очень живой рассказчикъ, умѣющій передавать простыя чувства. Онъ изображалъ главнымъ образомъ шварцвальдскихъ крестьянъ въ національныхъ костюмахъ и разные эпизоды изъ ихъ жизни. Получившій отказъ, грустно прощается съ упрямой хорошенькой блондинкой, отвергшей его любовь; двухъ любящихъ разлучаетъ вмѣшавшійся въ дѣло отецъ и т. д.

Гуго Кауффманъ (Hugo Kauffmann), сынъ Германа Кауффмана, избралъ мѣстомъ дѣйствія всѣхъ своихъ картинъ деревенскіе трактиры; его крестьяне—одѣтые въ деревенское платье натурщики, которые рассказываютъ о своихъ приключеніяхъ на охотѣ, танцуютъ подъ звуки скрипки, ревнуютъ, или ссорятся за карточной игрой.

Вильгельмъ Рифсталь (Wilhelm Riefstahl), тоже уроженецъ сѣверной Германіи, рассказывалъ въ своихъ картинахъ о томъ, какъ держатся крестьяне въ Аппенцелѣ или въ Брегенцѣ на панихидахъ, на молебнахъ въ полѣ, что они дѣлаютъ въ праздникъ всѣхъ святыхъ; впослѣдствіи онъ занялся столь же основательно, какъ настоящій мекленбуржецъ, изображеніемъ Рюгена, Вестфалии и Рейна. Онъ былъ аккуратный, добросовѣстный работникъ. Нѣкоторая тяжеловѣдность, свойственная жанровой живописи и стремленіе какъ можно болѣе охватить при помощи упорнаго труда отличаетъ всѣ его произведенія. Его старательно выписанныя специфически нѣмецкія картины цѣнятся въ музеяхъ за назидательную добросовѣстность.

Благодаря этимъ живописцамъ-повѣтствователямъ нѣмецкое крестьянство со всѣми его подраздѣленіями получило право гражданства на художественномъ



Брюнз: Обручение въ Эльзасъ.

рынкъ. Когда же въ 70-хъ годахъ въ Германіи разгорѣлось антиклерикальное движеніе, Эдуардъ Грютцнеръ (Eduard Grützner) сталъ представлять въ смѣшномъ видѣ жизнь католическихъ монаховъ; онъ пользовался для этой цѣли натурщиками съ мѣдно-красными носами, которыхъ наряжалъ въ коричневые и желтовато-бѣлыя рясы. Кругъ занятій, въ которыхъ проходитъ жизнь монаховъ, представляется Грютцнеру крайне однообразнымъ: экономъ пробуетъ молодое вино, и всѣ напряженно ждутъ его приговора, братья занимаются сборомъ винограда, разливомъ вина, пивовареніемъ, проводятъ время за стаканомъ вина, скучаютъ за игрой въ шахматы, кости, карты или домино, заштукатуриваютъ старыя фрески или ищутъ въ монастырской библіотекѣ запрещенныхъ книгъ. Иногда въ монастырь заходятъ охотники, которые рассказываютъ о своихъ приключеніяхъ или приносятъ зайцевъ для монастырскаго стола. И такого рода картины Грютцнера тѣмъ болѣе нравились публикѣ, чѣмъ болѣе онъ съ теченіемъ лѣтъ подчеркивалъ анекдотичность сюжетовъ, чтобы скрыть недостатки своего колорита, все болѣе утрачивающаго первоначальную силу.

Лишь гораздо позже крестьянское платье и монашеская ряса смѣнились въ жанровой живописи городскими костюмами и на ряду со сценами изъ деревенскаго и монастырскаго быта выступилъ на сцену биржевой и фабричный міръ. Дюссельдорфъ и въ этомъ отношеніи сыгралъ видную роль въ исторіи искусства. Близость большихъ прирейнскихъ городовъ естественно вызвала у живописцевъ интересъ къ сюжетамъ подобнаго рода.

Людвигъ Бокельманъ (Ludwig Bokelmann) писалъ сначала сцены въ духѣ Кнауса—похороны, игру въ карты и курящихъ сапожныхъ подмастерьевъ, а въ 1875 г. обогатилъ жанровую живопись новымъ сюжетомъ: онъ написалъ картину „Касса ссудъ“, гдѣ сгруппировано все, что воображеніе обыкновенно связываетъ съ подобнымъ сюжетомъ: хладнокровіе дѣльцовъ, бѣдность, скры-



Бретонъ: Возвращеніе съ поля.

ваемая какъ позоръ, раззореніе, горькая нужда, жадность и т. п. Когда въ 1877 г. въ газетахъ прогремѣло дѣло Шпицедера, Бокельманъ написалъ „Народный банкъ передъ крахомъ“. Этотъ сюжетъ далъ ему опять удобный случай сгруппировать передъ великолѣпнымъ зданіемъ банка толпу обманутыхъ людей всѣхъ сословій. Они разнo выражаютъ свои чувства, смотря по темпераменту и степени образованности. Одни возбужденно разговариваютъ, у другихъ озлобленное выраженіе лица, нѣкоторые охвачены тупымъ отчаяніемъ, другіе оживленно жестикулируютъ. Большой успѣхъ имѣла другая картина Бокельмана, „Арестъ“: жандармы поджидаютъ женщину за которой пришли, а у дома столпились сосѣди и сосѣдки, лица которыхъ выражаютъ всѣ подобающія случаю чувства—отвращеніе, возмущеніе, равнодушное любопытство или сочувствіе. Открытіе завѣщанія, послѣднія минуты избирательной борьбы, сцены въ залѣ суда, прощаніе эмигрантовъ съ родными, рулетка въ Монте-Карло, пожаръ въ деревнѣ—таковы сюжеты, которыми вдохновлялся Бокельманъ въ послѣдніе годы, черпая ихъ изъ газетныхъ хроникъ. Товарищъ Бокельмана по Дюссельдорфу, Фердинандъ *Брюттъ* (Ferdinand Brütt), писалъ сначала картины въ духѣ рококо, но своимъ успѣхомъ онъ наиболѣе обязанъ биржѣ. Биржа тоже выработала разные типы: аристократію—крупныхъ торговцевъ и банкировъ съ твердой репутацией, биржевыхъ зайцевъ, азартныхъ игроковъ и старыхъ раззорившихся завсегда-таевъ. Всѣ эти хорошо знакомыя фигуры Брюттъ воспроизводилъ очень вѣрно и понятно, и картины его возбуждали этимъ всеобщее вниманіе. Обвинительные и оправдательные приговоры, описи имущества, агенты эмиграціонныхъ обществъ, комическіе избиратели, посѣщенія тюремъ и тому подобные эпизоды торговой, общественной и политической жизни большихъ городовъ заполняютъ столбцы городской хроники, которую Брюттъ даетъ въ своихъ картинахъ.

Такимъ образомъ нѣмецкая жанровая живопись охватила приблизительно тотъ же кругъ сюжетовъ, который составлялъ содержаніе англійской живописи начала вѣка. Въ то время царство нѣмецкаго искусства было не отъ міра сего. Художники, проникнутые піэтизмомъ, направляли взоръ въ глубину своего внут-



Бретонъ: Вечеръ передъ праздникомъ.

ренняго міра. Живопись лишь нерѣшительно и медленно стала спускаться на землю и шла неувѣренно до того времени какъ поняли, что содержаніемъ ея должно стать все, что цвѣтеть, растетъ и погибаетъ на землѣ. Мало по малу она стала завоевывать разныя области жизни, одну за другой. Отвлеченность смѣнилась наблюденіемъ дѣйствительности, измышленіе—исканіемъ. Живописцы пошли на встрѣчу людямъ, раскрыли глаза и сердце, чтобы пріобщиться ихъ счастью и горю и отражать его въ своихъ произведеніяхъ. Открыты были особенности различныхъ сословій и профессій. Всѣ живописные уголки Германіи съ ихъ крестьянскимъ населеніемъ, всѣ монашескіе ордена и всѣ фабричныя города находили изобразителей въ жанровой живописи. Германія раздѣлена была на отдѣльные участки. Каждый бралъ на себя одинъ изъ нихъ, и завѣдывалъ имъ, хорошо или худо, какъ этнографическимъ музеемъ. За пятьдесятъ лѣтъ до того Англія была вдохновительницей нѣмецкаго искусства, теперь же оно въ свою очередь стало во главѣ жанровой живописи въ Европѣ и распространило свое вліяніе на болѣе отсталыя страны.

Даже Франція подпала отчасти этому вліянію. Какъ-бы предсказывая, что Эльзась будетъ завоеванъ Германіей, тамъ выступили послѣ 1850 года нѣсколько художниковъ, которые совершенно въ духѣ Кнауза и Вотье занялись пересказомъ беллетристическихъ сюжетовъ изъ крестьянской жизни.

Густавъ Брионъ (Gustav Brion), внучатный племянникъ Фредерики фонъ-Зезенгеймъ, утвердился въ Вогезахъ и сталъ описывать маленькій мірокъ, гдѣ люди живутъ не трудясь, среди патріархальнаго покоя, прерываемаго только свадебными пирами, именинами и похоронами. Брионъ пережилъ много грустнаго въ жизни, и на его картинахъ часто молятся—это дѣлаетъ его французскимъ Вотье. Мирныя домашніе уголки на его картинахъ, съ ихъ простодушными и честными обитателями, съ массивной старинной мебелью и съ дорогими его сердцу большими зелеными изразцовыми печами, радуютъ своей уютностью и особаго рода нѣмецко-эльзаской задушевностью. Въ нихъ живетъ душа самаго художника, тихаго, стараго человѣка, который въ послѣдніе годы жизни занимался

только садоводствомъ, и цѣлыми часами, сидя у окна, рассказывалъ сказки своей старой собацѣ Пуцу. Художественной цѣльности впечатлѣнія однако нельзя требовать отъ него, какъ и отъ Вотье.

Шарль Маршалъ (Charles Marchal) тоже былъ не живописецъ, а рассказчикъ sentimentalныхъ или юмористическихъ анекдотовъ; кромѣ того онъ былъ такъ изысканъ и аристократиченъ, что обращалъ вниманіе только на тѣхъ хорошенькихъ крестьянокъ, которыя легко могутъ сдѣлаться барышнями, перемѣнивъ косынку и крестьянское платье на парижскій туалетъ. Его лучшая картина—„Наемъ служанокъ“ 1864 года: хорошенькія крестьянки стоятъ рядами на улицѣ и ведутъ переговоры съ разсматривающими ихъ нанимателями.

Самый знаменитый живописецъ этой группы—Жюль Бретонъ (Jules Breton). Послѣ нѣсколькихъ sentimentalныхъ и юмористическихъ картинъ, онъ написалъ въ 1863 г. „Возвращеніе жнецовъ“ (Люксембургскій Музей) и сразу сталъ однимъ изъ лучшихъ изобразителей деревни во французской живописи.

Его „Собирательницы колосьевъ“ 1855 года, „Молебень въ полѣ“ 1857, „Водруженіе распятія на кладбищѣ“ 1859 года были достаточно красивы, чтобы нравиться публикѣ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, достаточно хорошо исполнены, чтобы не вооружать противъ себя художниковъ. Начиная съ 1861 года онъ больше всего увлекался закатомъ солнца, и безъ усталы изображалъ тотъ часъ, когда красивые силуэты крестьянокъ изящно выдѣляются на спокойномъ золотомъ горизонтѣ. Жюль Бретонъ писалъ много стиховъ, и отзвуки поэзіи чувствуются также въ его картинахъ. Онъ передаетъ грустную прелесть полей, озолоченныхъ послѣднимъ лучемъ заходящаго солнца и мечтательно засыпающихъ подъ покровомъ вечернихъ тѣней, — но все это Бретонъ изображаетъ какъ бы стихами, въ которыхъ однѣ и тѣ же рѣзмы повторяются съ утомительнымъ однообразиемъ. Бретонъ симпатичный и хорошій художникъ, но онъ не совсѣмъ освободился отъ классицизма. Его собирательницы колосьевъ, проходящія по полю въ сумеркахъ, указываютъ на внимательное изученіе произведеній Леопольда Роберта и, къ сожалѣнію, Бретонъ перенялъ отъ Роберта приподнятость и классическіе приемы. Въ картинахъ Бретона неприятно дѣйствуетъ искусственность позъ и сильная примѣсь академической рутинѣ. Одежды крестьянокъ написаны съ претензіей на стиль, руки у нихъ, какъ у горожанокъ, никогда не державшихъ грабель. Бретонъ, по выраженію Милле, всегда писалъ дѣвушекъ, которыя слишкомъ красивы, чтобы оставаться въ деревнѣ. Это изысканная идиллическая живопись, альбомъ съ золотымъ обрѣзомъ; фигуры нѣжны, изящны и корректны, но въ общемъ Бретонъ нѣсколько водянистъ, однообразенъ и слишкомъ методиченъ; въ немъ нѣтъ никакой мужественности, и онъ часто падаетъ въ манерность.

Дюссельдорфъ оказалъ прямое воздѣйствіе на Швецію и Норвегію. Послѣ того какъ Тидеманъ открылъ туда путь, рейнская академія стала въ пятидесятихъ годахъ высшей образовательной школой для скандинавскихъ художниковъ. Они стали передѣлывать Кнауза и Вотье на шведскій и норвежскій ладъ, и такъ вѣрно схватили тонъ своихъ учителей, что кажутся болѣе типичными представителями дюссельдорфской манеры, чѣмъ настоящіе дюссельдорфцы.

Карлъ д'Ункеръ (Karl d'Uncker) пріѣхалъ въ Дюссельдорфъ въ 1851 году, а умеръ въ 1866; онъ пошелъ по слѣдамъ Вотье и сталъ писать маленькія юмористическія картины. Послѣ „Двухъ глухихъ“ (два глухихъ старика дѣлаютъ комическія усилія понять другъ друга) и „Шарманщика съ

дочерью передъ сельскимъ судьей", послѣдовала въ 1858 году картина „Въ кассѣ ссудъ". Она раздѣляла съ „Золотой свадьбой" Кнауса наибольшій успѣхъ на выставкѣ того года. Какъ художникъ д'Ункеръ представляетъ нѣчто среднее между Кнаусомъ и Шретомеромъ: онъ тонкій наблюдатель и остроумный рассказчикъ, которому нравятся рѣзкія противопоставленія карикатурныхъ типовъ. На его картинахъ „Касса ссудъ" и „Зала третьяго класса" движется пестрая толпа, бродяги рядомъ съ честными людьми, нищіе рядомъ съ рантье, молодая невинная дѣвушка около старыхъ развратныхъ женщинъ, безсердечные скряги рядомъ съ благородными добрыми людьми. Национальныхъ шведскихъ костюмовъ, конечно, нѣтъ въ этихъ сатирическихъ картинахъ.

Этнографическимъ элементомъ пользовался съ большимъ успѣхомъ Бенгтъ Норденбергъ. Подражая Тидеманду, онъ сталъ скандинавскимъ Рифсталемъ. Его „Золотая свадьба въ Блекингенѣ", „Свадебное шествіе", „Піэтисты", „Прогулка у источника"—написаны тоже съ этнографиче-

ской точностью и анекдотичной сухостью. Лучше всего ему удается идиллическій дѣтскій или патріархально-добродушный тонъ. Прибытіе свадебнаго шествія въ крестьянскій домъ при звукахъ музыки и выстрѣлахъ, первый визитъ новобрачныхъ родителямъ, школьники, дразнящіе стараго органиста, дѣти жалѣющія овцу, задушенную волкомъ—все это картины въ духѣ шестидесятыхъ годовъ, произведенія непритязательнаго добродушнаго рассказчика, понимающаго мирныя поэтичныя стороны семейной и сельской жизни.

Картины Вильгельма Валландера (Wilhelm Wallander) полны, какъ и картины Маду, шума, игръ и веселья. Это уличныя пѣсни, спѣтыя подъ аккомпаниментъ шарманки. Излюбленные сюжеты Валландера — рыночная толкотня, досужая болтовня кумушекъ за прялкой, собираніе хмеля, вечеринки, аукционы въ старыхъ барскихъ помѣстьяхъ, свадьбы и парады. Когда онъ прѣ-



Бретонъ: Со снопомъ.

халь въ Дюссельдорфъ, ему уже предшествовала слава умѣлаго рисовальщика и весельчака, а выставивъ въ 1852 г. картину „Рынокъ въ Вингакеръ“, онъ прослылъ новымъ Теньеромъ. „Сборъ хмеля“—настоящій музей восковыхъ фигуръ съ группами веселыхъ служанокъ и смѣющихся работниковъ. У него есть прирожденный юморъ и умѣние интересно и оживленно рассказывать; при всѣхъ обстоятельствахъ онъ былъ болѣе расположенъ къ шуткамъ, чѣмъ къ идиллическимъ и элегическимъ настроеніямъ. Крестьянки на его картинахъ никогда не проходятъ однѣ по дорогѣ — всегда какой-нибудь встрѣчный парень говоритъ имъ что-нибудь веселое; никогда дѣвушка не сидитъ у него одна въ раздумьи у печки—ея возлюбленный непременно со смѣхомъ выглядываетъ изъ шкафа, куда онъ спрятался.

Андерсъ Коскуль болѣе элегиченъ: на его картинахъ разыгрываются сцены изъ дѣтской жизни, бѣднота грѣтся на солнцѣ, или крестьянскія семьи пользуются воскресеньемъ, чтобы снести вѣнки на могилы своихъ родныхъ. Сюжеты Кильяна Цолля: женщины за пряжей, дѣти съ кошкой, радости бабушки и т. п. Все это у него выходитъ очень наивно, какъ у Мейера изъ Бремена. Петеръ Эскильсонъ изображалъ идиллическую жизнь людей добраго стараго времени; его наиболѣе извѣстная картина—„Игра въ кегли въ Фаггенсъ“—мирная сцена изъ крестьянскаго быта въ старину. Августъ Иернбергъ посвятилъ себя изученію вестфальскихъ крестьянъ, носящихъ шляпы съ широкими опущенными полями, жилеты съ цвѣтными узорами и большими серебряными пуговицами. Его излюбленный сюжетъ — пляска медвѣдей, приводящая въ восторгъ толпу зрителей, или же ярмарки на живописномъ фонѣ стараго Дюссельдорфа. Фердинандъ Фагерлинъ привлекателенъ своей задушевностью и простотой. Онъ любитъ посмѣяться и тогда смѣхъ у него сердечный и доброжелательный, а затрагивая элегическія струны, онъ никогда не впадаетъ въ сентиментальность. Въ противоположность д'Ункеру и Валландеру онъ не ищетъ карикатурныхъ типовъ, а подмѣчаетъ выраженія болѣе глубокихъ чувствъ и умѣетъ передавать самые тонкіе ихъ оттѣнки. Находясь въ началѣ своей дѣятельности подъ сильнымъ вліяніемъ Анри Риттера, Фагерлинъ полюбилъ Голландію, и вдумчивость его подходитъ къ флегматичной голландской жизни. Въ четырехъ стѣнахъ его рыбацкихъ хижинъ живутъ только честные старики и миролюбивыя женщины, домовитыя жены и прилежныя дѣвушки, молодцоватые матросы и веселые крестьянскіе парни. Но несмотря на односторонній оптимизмъ картины его производятъ пріятное впечатлѣніе — чувства переданы безъ крикливости, а анекдотичность содержанія не слишкомъ рѣзко подчеркивается.

Изъ норвежцевъ къ этой группѣ примыкаетъ В. Стольтенбергъ-Лерхе; внутренній видъ монастырей и церквей служилъ ему фономъ для жанровыхъ картинъ. Онъ писалъ: „День десятиннаго сбора въ монастырѣ“, „Монастырская бібліотека“, „Посѣщеніе монастыря кардиналомъ“ и т. п. Гансъ Даль, занимающій срединное положеніе между Тидеманомъ и Эмануэлемъ Шпицеромъ, изображалъ и современную деревенскую жизнь въ духѣ дюссельдорфскихъ идиллій. „Вязаніе чулка“ (дѣвушка вяжетъ на берегу озера), „Женскія чары“ (три молодыя крестьянки заставляютъ сопротивляющагося имъ юношу выйти изъ лодки на берегъ), „Дитя природы“ (маленькая дѣвочка не соглашается позировать художнику въ горахъ и испуганно убѣгаетъ отъ него), „Пансіонъ дѣвицъ на каткѣ“ и т. п.—таковы юмористическія названія его чисто ремесленныхъ картинъ, разсѣянныхъ по Европѣ и Америкѣ. Все озарено солнечнымъ свѣтомъ, все смѣется, люди и природа, и если бы Даль писалъ на пятьдесятъ лѣтъ раньше, то его хорошенькія дѣвушки съ ихъ тяжелыми свѣтлыми косами, обходительными манерами и нѣжными, неиспорченными работой,

ручками, создали бы ему въ исторіи жанровой живописи очень почетное положеніе рядомъ со старикомъ Мейергеймомъ.

Отпрыскомъ Мюнхенской школы была и пышно расцвѣтшая венгерская живопись сельскаго быта. Венгерскіе художники-самоучки развились и обогатились въ Мюнхенѣ и отплатили своимъ учителямъ тѣмъ, что, вернувшись на родину, внесли принципы мюнхенской жанровой живописи въ обработку національныхъ сюжетовъ. Венгерскія залы на выставкахъ картинъ имѣютъ поэтому рѣзко выраженный національный характеръ. Все въ нихъ кажется самобытнымъ и чисто народнымъ по духу. Цыгане играютъ на скрипкѣ и поютъ венгерскія народныя пѣсни, акробаты показываютъ фокусы, стройные сыны степей сидятъ въ деревенскихъ кабакахъ за токайскимъ виномъ, мускулистые деревенскіе молодцы заигрываютъ съ живыми черноглазыми дѣвушками, франтоватые гусары испытываютъ на красивыхъ поселянкахъ свои побѣдныя чары, рекруты стараются искусственно вызвать въ себѣ любовь къ военной службѣ при помощи вина. Спѣсивые крестьяне, изворотливые цыгане, танцующіе старики, бойкая молодежь, смѣющіяся дѣвушки и дерзкіе молодцы съ блестящими глазами, лѣзущіе въ драку головорѣзы, подпившіе солдаты и сердитые вахмистры, пьяницы, больныя женщины и бѣдныя сироты, бродяги и кассы ссудъ, судебныя разбирательства, выборы, деревенскія трагедіи и комическія объясненія въ любви, бойкіе сапожные подмастерья и приговоренные къ смерти преступники, веселая суета ярмарокъ и шумное возвращеніе домой послѣ жатвы и сбора винограда, напомаженные усы, зеленокрасныя шапки и короткія трубки, токайское вино, банатская пшеница, альфельскій табакъ и саркадскій рогатый скотъ — таковы элементы, которые перерабатываются по мѣрѣ надобности или въ маленькія повѣсти или въ увлекательные большіе романы. Такой же чисто венгерскій характеръ носятъ имена художниковъ. За исключеніемъ нѣсколькихъ нѣмецкихъ именъ—Людвига Эбнера, Поля Бѣме и Отто фонъ Бадица, имена остальныхъ художниковъ: Коломанъ Дѣри (Dery), Юліусъ Аггази (Agghasi), Александръ Бигари (Bihari), Игнацъ Росковичъ (Roskovics), Иоаннъ Янко (Janko), Тигамеръ Маргитай (Tihamer Margitay), Поль Ваго (Vagó), Арпадъ Фессти (Arpád Fessty), Отто Корокниай (Koroknyai), Д. Скутечки (Skuteczky) и т. д. Но помимо именъ, мѣста дѣйствія и костюмовъ, содержаніе картинъ такое же, какъ у мюнхенскихъ художниковъ, писавшихъ на двадцать лѣтъ раньше: игра и танцы, материнское счастье, сватовство и приглашеніе на свадьбу. Только вмѣсто нѣмецкаго „платтера“ танцуютъ чардашъ, хижины горныхъ пастуховъ замѣнены кабаками въ венгерскихъ степяхъ, голубые баварскіе мундиры зелеными куртками венгерскихъ гусаръ. Венгерская живопись въ сущности токайское вино, разбавленное водой мюнхенскаго Изара или вода Изара съ букетомъ токайскаго вина. То, что кажется у венгерскихъ жанристовъ национальнымъ, на самомъ дѣлѣ лишь переживаніе устарѣлой формулы искусства. На примѣрѣ Венгрии повторяется типичный для всего XIX вѣка ходъ художественнаго развитія: на западѣ солнце восходитъ, на востокѣ заходитъ. Во всѣхъ этихъ произведеніяхъ жанровой живописи не замѣчается иного прогресса, кромѣ постепеннаго расширенія области сюжетовъ. Колоритъ и содержаніе еще обусловлены тѣмъ пониманіемъ задачъ живописи, которое уже около середины XIX вѣка отжило въ странахъ, стоящихъ во главѣ европейскаго искусства; это отрѣшеніе отъ традицій должно свершиться повсюду для того, чтобы живопись могла стать тѣмъ, чѣмъ она была въ цвѣтушія времена своего развитія.

Въ сущности всѣ эти жанровые живописцы были еще дѣтьми Гогарта; ихъ картины—произведенія чуждаго искусству плебейскаго духа, который внесли въ живопись англичане. Ихъ историческаго значенія нельзя и не должно оспаривать.

Въ то время, какъ знанію археологіи придавалось больше цѣны, чѣмъ самостоятельному творчеству, главную цѣль искусства видѣли въ наиболѣе точномъ воспроизведеніи модъ всѣхъ минувшихъ эпохъ. Это освобождало отъ болѣе сложной задачи, отъ изображенія людей XIX вѣка такими, какими они были въ дѣйствительности. Въ такой отчужденный отъ жизни періодъ искусства жанровые живописцы первые покинули музеи, стали изучать природу и этимъ создали современную живопись. Они селились въ деревняхъ, наблюдали тамъ дѣйствительную жизнь, пытались воспроизводить ее и обнаружили въ своихъ этюдахъ часто удивительную непосредственность пониманія. Но ихъ многообъщашія подготовительныя работы были все-таки слишкомъ несовершенны, чтобы нравиться публикѣ, недостаточно подготовленной къ роли художественныхъ судей. Выставки Royal Academy въ Англии и парижскіе Салоны создали въ этихъ странахъ сравнительно рано нѣкоторую почву для художественнаго пониманія, но въ остальныхъ странахъ жанровые живописцы работали вплоть до шестидесятыхъ годовъ безъ достаточной связи съ публикой. Въ XVIII вѣкѣ меценатствомъ занималась аристократія, а съ 1828 года диктаторами общественнаго вкуса сдѣлались разные Kunstverein'ы. Мюнхенскій ферейнъ обязанъ своимъ основаніемъ Альбрехту Адаму, который высказался очень ясно въ своей автобіографіи о пользѣ и вредѣ своей затѣи. „Я часто задавалъ себѣ вопросъ, принесъ ли я пользу искусству или нѣтъ, и самъ еще не могу отвѣтить на это. Очевидно служеніе искусству получаетъ отнынѣ совершенно другой характеръ. То, чѣмъ прежде занимались истинно любящіе и понимающіе искусство люди, стало теперъ дѣломъ толпы. Это имѣло, какъ многое въ жизни, свою хорошую сторону, но вмѣстѣ съ тѣмъ принесло и много вреда“. Дѣло въ томъ, что большая публика могла понимать въ то время лишь такую живопись, которая благодушно и пространно излагаетъ въ картинахъ какой нибудь рассказъ. Группировка подробностей въ связномъ повѣствованіи не требуетъ вдумчиваго созерцанія, а рассчитана на простое вычитываніе фактовъ, доступное всякому—потому что читать выучиваются въ школѣ. Только въ этнографической живописи, въ картинахъ изъ итальянской и восточной жизни, анекдотическое содержаніе считалось менѣе обязательнымъ, потому что тамъ уже самая особенность типовъ, живописныя одежды и своеобразные нравы чужестранцевъ были сами по себѣ достаточно любопытны. Въ картинахъ цѣнили только внѣшнюю сторону, содержаніе, а не способъ его передачи, то, что изображалось, а не какъ оно изображалось, сюжетъ, который самъ по себѣ не есть нѣчто художественное. Возникшіе въ сороковыхъ годахъ журналы для семейнаго чтенія еще болѣе развивали такое отношеніе къ живописи. Чѣмъ болѣе искусство сводилось къ разгадыванію шарадъ, тѣмъ болѣе утрачивалась способность испытывать художественное наслажденіе отъ созерцанія произведеній искусства. Картины сопровождались передачей содержанія въ словахъ, переводившихъ, такъ сказать, эти картины на ихъ родной языкъ. Художники довольно охотно подчинялись требованіямъ публики; по недостаточности своего техническаго умѣнія они должны были и съ своей стороны стараться придать внѣшній интересъ картинамъ при помощи анекдотическихкихъ прикрасъ. Литературное остроуміе должно было заполнить отсутствіе художественнаго юмора, а добрыя чувства вознаградить за недостаточность художественныхъ качествъ. Подобно тому, какъ историческая живопись сообщала въ легко усваиваемой формѣ историческія свѣдѣнія и жанровые живописцы старались прежде всего быть пріятными собесѣдниками. Они умѣли хорошо рассказывать анекдоты, то смѣшныя, то грустные—но они не были живописцами.

Идя по такому пути, они не могли стать настоящими живописцами. Хотя

прежніе историки искусства настойчиво увѣряли, что современная жанровая живопись значительно превосходитъ старо-голландскую, что въ ней больше вымысла, психологической глубины и умѣнія обрисовывать характеры, но всѣ эти преимущества развились въ ущербъ художественной цѣльности. Голландцы время Рембрандта были всецѣло живописцами. Они имѣли возможность проявлять это, потому что публика, для которой они писали, обладала достаточно развитымъ вкусомъ, чтобы находить утонченное наслажденіе въ созерцаніи красочныхъ эффектовъ. Міерисъ передавалъ сладострастный шелестъ шелковыхъ тканей; на картинахъ ванъ-деръ-Мэра мягкой свѣтъ украдкой пробирается черезъ маленькія окна въ уютныя комнаты и играетъ на ярко вычищенной оловянной и мѣдной утвари, на маоликовыхъ блюдахъ и серебряной посудѣ, на потолкахъ и сундукахъ; у де-Гуга (Hoogh) солнечный лучъ вливается столбомъ золотистой пыли изъ свѣтлой сосѣдней комнаты въ темную переднюю. Каждый изъ этихъ художниковъ задавался иной задачей, каждый достигалъ совершенства путемъ послѣдовательнаго развитія. А жанристы новаго времени выступали сразу законченными художниками. Венгерцы писали совершенно также какъ шведы и нѣмцы. Всѣ они были исключительно озабочены выборомъ сюжета и не задавались никогда чисто художественными задачами. Они похожи на некрасивыхъ птицъ, которыя иногда поютъ очень мелодично, но ихъ окраска менѣ красива, чѣмъ ихъ пѣсни. Нельзя быть жанристомъ и вмѣстѣ съ тѣмъ истиннымъ живописцемъ. Для живописца самое важное—картина, а не мысли, которыя возникаютъ по ея поводу, а у жанриста прежде всего зарождается въ головѣ мысль, и ее онъ иллюстрируетъ въ картинѣ. Живописецъ не задумывается надъ сюжетомъ, повѣствовательнымъ содержаніемъ, поэзія воплощается для него въ мѣрѣ красокъ. Въ его произведеніяхъ—это видно хотя бы на примѣрѣ Броуера—дышетъ истинная, исходящая изъ души художника жизнь; она проникаетъ его твореніе, сообщая ему художественную цѣльность. Лейтмотивомъ для жанриста служить самый сюжетъ. Дѣтскій праздникъ напр. онъ изображаетъ именно потому, что это дѣтскій праздникъ. Чтобы справиться съ такой задачей вполнѣ художественно, нужно быть Яномъ Стидомъ. Наблюдательность же новѣйшихъ жанристовъ ограничивалась внѣшними подробностями и была совершенно безсильна по отношенію къ цѣлому. Чтобы кое какъ справиться со своей задачей, они „выдумывали“ сцены, группировали дѣтей въ позахъ, соотвѣтствующихъ сюжету, дѣлали этюды отдѣльныхъ группъ, и по нимъ составляли картины. Работа считалась законченной, когда главные персонажи картины были достаточно ясно очерчены, а все остальное болѣе или менѣе хорошо вырисовано. Краски являлись уже не существенной придачей,—тѣмъ болѣе, что художественность колорита была совершенно недостижима при такихъ условіяхъ. Картина, составленная чисто механически изъ отдѣльныхъ частей, изъ фигуръ, списанныхъ съ натурщиковъ, изъ отдѣльныхъ этюдовъ утвари, обстановки, костюмовъ и т. д., какъ бы ни были вѣрны всѣ подробности въ частности, не можетъ имѣть художественнаго единства и спокойствія. Мозаичная работа должна непременно разрушить цѣльность впечатлѣнія. Одинъ только Кнаусъ достигалъ нѣкоторой цѣльности колорита; онъ умѣлъ скрыть при помощи своего тонкаго пониманія колорита и искусства согласованія разрозненныхъ подробностей, переплетную работу, къ которой сводилась жанровая живопись. Картины же всѣхъ другихъ—„сочиненіе а не живопись“, какъ писалъ Гейне. Разработка подробностей нарушала художественность цѣлаго, а чрезмѣрное богатство содержанія, очень эффектное на первый взглядъ, въ концѣ концовъ уничтожало правду подробностей. Художники старались какъ можно обстоятельнѣе передать изображенное на картинѣ происшествіе, воспроизвести всѣ

оттѣнки чувствъ на лицахъ и въ движеніяхъ ближайшихъ участниковъ происшествія, а также кумушекъ, сосѣдей, уличныхъ зрителей. Произвольность композиціи, искусственное построеніе замѣнило движеніе, разнообразіе и непринужденность. Художники не ставили отдѣльныхъ частныхъ въ соотношенія, опредѣляемыхъ жизнью. Они составляли изъ реалистическихъ элементовъ драматическія сцены по правиламъ режиссерскаго искусства.

Отсюда ясно, въ какомъ направленіи должно было пойти дальнѣйшее развитіе искусства. Только освободившись вполне отъ вліянія Гогарта, живопись могла снова обрѣсти ту самостоятельность, какую она имѣла въ лучшія времена своего процвѣтанія. Нужно было, чтобы художники поняли, что главное въ живописи не столь второстепенныя качества, какъ юморъ и повѣствовательный талантъ. Публика тоже должна была понять, что картины прежде всего произведенія искусства, а не рассказанныя въ краскахъ повѣсти. Хорошо написанная картина „безъ сюжета“ лучше плохо воспроизведеннаго интереснаго происшествія. Изображеніе жизни должно было замѣнить живыя картины, настоящіе люди возбуждать больше интереса, чѣмъ курьезные типы. Лучше передать одинъ моментъ живой дѣйствительности истинно художественными средствами, чѣмъ неудовлетворительно рассказать цѣлую исторію изъ деревенской жизни. Лучше возсоздать самую простую фигуру правдиво и непосредственно, чѣмъ придумывать сложныя характеристики. Вымученныя композиціи со множествомъ фигуръ должны были смѣниться проявленіемъ художественнаго темперамента, чуткимъ пониманіемъ природы и жизни во всей ея простотѣ и непосредственности; загроможденность и произвольность композицій должны были исчезнуть, уступивъ мѣсто правдивости истиннаго искусства, а выдуманные эпизоды, составленные изъ кусочковъ и частичныхъ наблюденій смѣниться воспроизведеніемъ непосредственной дѣйствительности. Только такое отрѣшеніе отъ литературныхъ прикрасъ, отъ остроумныхъ анекдотовъ и всякаго рода искусственныхъ правилъ красоты, возвращеніе къ принципамъ голландской живописи, къ простому „эмпирическому изученію окружающей дѣйствительности“, могло стать основой новаго искусства. Оно и было создано пейзажистами. Какъ только они перестали писать картины „изъ глубины души“ и стали просто изображать природу, долженъ былъ непременно наступить день, когда одному изъ нихъ захотѣлось помѣстить въ написанномъ съ натуры лѣсу или въ полѣ человѣческую фигуру. Тогда онъ долженъ былъ почувствовать также потребность передать на картинѣ и эту фигуру такъ, какъ онъ ее видѣлъ, безъ примѣси литературной выдумки, внѣ всякой произвольной композиціи. Пейзажистъ увидѣлъ въ лѣсу дровосѣка и дровосѣкъ показался ему тѣмъ идеаломъ, котораго онъ искалъ; ему казалось, что крестьянинъ имѣетъ полное право стоять около борозды, проведенной его плугомъ. Рыбаки и моряки уже не изгонялись изъ ихъ лодокъ, художники смѣло изображали женщинъ, проходящихъ черезъ лѣсъ съ вязанкой дровъ, такими, какими видѣли ихъ въ дѣйствительности. Этимъ открытъ былъ путь къ простотѣ, устранялся грубый перевѣсъ интересныхъ сюжетовъ, отвоевано было право на правдивое изображеніе фигуръ и обстановки. А всѣ условія того времени благоприятствовали развитію и расцвѣту подобнаго рода пейзажной живописи.



XXIV.

Лейзажная живопись въ Германіи.

Уже со времени Ватто и Гэнсборо стало ясно, что пейзажъ займетъ въ живописи XIX вѣка еще болѣе видное мѣсто, чѣмъ въ голландскомъ искусствѣ XVII вѣка. Тиранія классицизма лишь на очень короткое время прервала развитіе пейзажной живописи. Винкельманъ говорилъ еще о „низменной природѣ“, а уже въ слѣдующемъ поколѣніи наступилъ апоѳеозъ природы. Тридцать лѣтъ, съ 1780 по 1810 г., были для современной пейзажной живописи краткимъ временемъ плѣненія—ея пышный расцвѣтъ былъ насильственно втиснуть въ тѣсныя рамки исторіи. Лессингъ утверждалъ, что природа бездушна, и поэтому искусство не должно интересоваться ею; напуганные его словами художники предпочитали совсѣмъ не писать пейзажей, чтобы не уронить себя въ общественномъ мнѣніи. Когда же въ концѣ прошлаго вѣка нѣкоторые художники всетаки преодолѣли этотъ страхъ, ихъ образцомъ сталъ конечно классикъ Пуссенъ. Въ то время живописцы писали не людей, а статуи и природа должна была поэтому казаться имъ слишкомъ естественной. Въ фигурной живописи художники соображались только съ требованіями стиля и съ установленными для человѣческаго тѣла шаблонами; и въ пейзажѣ тоже выработался исторической стиль—природой пользовались какъ декораціями для греческихъ трагедій. Рисуя фигуры, художники устраняли въ человѣческомъ тѣлѣ всѣ „индивидуальные недостатки“, жертвуя самымъ главнымъ, жизненностью и правдивостью, связанной именно съ индивидуальными особенностями. Пейзажисты въ свою очередь хотѣли очистить природу отъ всего случайнаго, превращая все ея безконечное разнообразіе въ пустыя, ничего не выражающіе шаблоны. Въ фигурной живописи болѣе всего цѣнилась „выдержанность композиціи“; для пейзажистовъ же горы и деревья, дворцы и храмы, рѣки и облака, были декораціями; стоило только переставить ихъ, измѣнить ихъ взаимоотношенія при помощи заученныхъ правилъ стиля, чтобы получи-

лись новыя композиціи. Художники не думали о томъ, что въ природѣ больше творческой силы, чѣмъ въ самой лучшей сознательной работѣ человѣка. „То, что Господь Богъ создалъ“, какъ очень красиво выразился Людвигъ Рихтеръ, „все таки прекраснѣе всего, что могутъ выдумать люди“. Выработаны были схемы пейзажей въ стилѣ Пуссена; красота ихъ—соотвѣтствуя благородному движенію линій въ фигурахъ Карстенса—состояла прежде всего въ разнообразныхъ комбинаціяхъ перемѣщаемыхъ съ мѣста на мѣсто благородныхъ линій. Самое же пониманіе пейзажа было неизменнымъ, рисунокъ жесткимъ, колоритъ вялымъ и стекляннымъ. Самый извѣстный представитель этой группы—старый тирольскій художникъ Іосифъ Кохъ (Josef Koch). Онъ пріѣхалъ въ Римъ въ 1796 году, имѣя такимъ образомъ возможность провести еще два года въ общеніи съ Карстенсомъ. Онъ составлялъ свои картины большею частью изъ видовъ Сабинскихъ горъ. Ландшафтъ „Похищеніе Гиласа“ находится теперь въ Штеделевскомъ Институтѣ во Франкфуртѣ, „Жертвоприношеніе Ноя“ въ Лейпцигскомъ музеѣ, видъ Сабинскихъ горъ въ Мюнхенской новой Пинакотекѣ. Всѣ три картины исполнены одинаково неумѣло—только въ аквареляхъ Коха чувствуется болѣе выработанная техника. Итальянская природа несомнѣнно благоприятствовала развитію „героическаго“ стиля въ пейзажной живописи. Южная Италія поражаетъ своей величественностью и въ то же время спокойствіемъ. Голые утесы рѣзко очерчены величавыми линіями, море голубое, на небѣ ни облачка. На всемъ пространствѣ, которое можетъ охватить взоръ, краски холодны и мертвы, формы неподвижны и безжизненны—въ этой природѣ много пластичности и выдержанности стиля, но души въ ней какъ будто нѣтъ, нѣтъ ничего грандіознаго или интимнаго. Но за то ни въ какой странѣ міра нѣтъ такой гармоніи гордыхъ, величественныхъ линій. Наиболѣе совершеннымъ воплощеніемъ этого классическаго пейзажа въ искусствѣ были не композиціи Пуссена, а классическая живопись Клода Лорена, который стремился только къ тому, чтобы его картины были яснымъ, какъ въ зеркалѣ, отраженіемъ согрѣтой солнцемъ природы. Лучшимъ представителемъ классическаго стиля въ пейзажной живописи XIX-го вѣка считается *Карлъ Ротманъ* (Karl Rottmann). Его 28 итальянскихъ пейзажей въ аркадахъ мюнхенскаго дворцоваго сада признаются почти не превзойденными въ дальнѣйшемъ развитіи пейзажной живописи по красотѣ линій и величественности замысла. Тѣ, кто судятъ о живописи по книгамъ, будутъ вѣроятно держаться этого мнѣнія и впредь, тѣмъ болѣе, что, по общимъ увѣреніямъ, эти картины въ настоящее время только тѣни прежняго великолѣпія. Но тому, кто не знаетъ, что Ротманъ знаменитый художникъ, и кто вѣритъ только своему непосредственному впечатлѣнію, эти картины съ ихъ жесткими, неуклюжими красками, съ ихъ торжественной „синтетической“ композиціей покажутся чрезвычайно дѣтскими. Весьма возможно однако, что, прежде чѣмъ ихъ реставрировалъ Леопольдъ Ротманъ и когда онѣ не были такъ испорчены какъ теперь, онѣ были все таки хороши. Греческимъ пейзажамъ Ротмана въ новой Пинакотекѣ даже его поклонники не придаютъ большой цѣны. Въ началѣ Ротманъ шелъ по слѣдамъ Коха; въ этихъ же картинахъ онъ сталъ придавать больше значенія краскамъ и освѣщенію, и даже вводилъ въ свои пейзажи исключительные моменты въ жизни природы—грозовыя тучи и радугу, закатъ солнца, лунный свѣтъ и т. п. Сочетаніе традиціоннаго классическаго рисунка съ красочными эффектами въ духѣ Эдуарда Гильдебранта вноситъ нѣкоторую спутанность въ его композиціи, не говоря уже о томъ, что колоритъ его тяжелый и рѣзкій, что всѣ его картины какъ бы освѣщены бенгальскимъ огнемъ и грубостью исполненія напоминаютъ обои. Только по акварелямъ Ротмана видно, что

онъ съ большимъ чутьемъ передавалъ величественность и характерность линій въ природѣ, и не безъ пользы прошелъ черезъ школу Клода Лорена, усвоивъ его стилистически выдержанное ритмичное и все же простое и непосредственное пониманіе природы. Кромѣ него, изъ всѣхъ стилистовъ школы Коха, одинъ только *Фридрихъ Преллеръ* (Friedrich Preller) выдѣляется своими вполне законченными, твердо выполненными произведениями. Онъ одинъ составилъ себѣ навсегда имя въ исторіи живописи, исчерпавъ до конца удачно найденный имъ сюжетъ. Всю свою жизнь онъ занимался изображеніемъ пейзажей, описанныхъ въ *Одиссеѣ*. Задумавъ онъ ихъ впервые въ 1830 г. въ Неаполѣ. Вернувшись на родину, онъ написалъ (въ 1832—34 гг.) рядъ фресокъ на этотъ сюжетъ для доктора Гертеля въ Лейпцигѣ. Послѣ того онъ путешествовалъ по Норвегіи, былъ на островѣ Рюгенѣ, гдѣ писалъ дикіе



Карль Ротманъ.

мрачные виды дюнь и берега. Послѣ этого перерыва, очень благоприятнаго для развитія въ немъ пониманія природы, онъ снова вернулся къ *Одиссеѣ*. Цикль разросся съ семи картоновъ до шестнадцати; они появились въ 1858 г. на мюнхенской международной выставкѣ. Великій герцогъ Веймарскій поручилъ ему исполнить всю серію картинъ для одной изъ залъ Веймарскаго музея.

Для подготовки къ этой работѣ Преллеръ вторично отправился на годъ въ Италію, въ 1859—60 году, и закончилъ уже въ старости работу, задуманную въ юности. Веймарскій цикль, исполненный энкаустическимъ способомъ, въ художественномъ отношеніи самое зрѣлое его произведеніе. Изъ всѣхъ художниковъ школы Коха, Преллеръ одинъ умѣлъ придавать жизненность своимъ фигурамъ, и это нѣсколько скрадываетъ искусственность композиціи. Его пейзажи полны мощнаго величія; это достойная родина героевъ и боговъ. Преллеръ въ теченіе всей своей долгой жизни неутомимо дѣлалъ этюды съ натуры на югѣ и на сѣверѣ. Семидесятивосьмилѣтнимъ старикомъ онъ еще ежедневно гулялъ съ альбомомъ въ рукахъ по римской Кампаньи. Онъ смѣло могъ поэтому, не становясь безсодержательнымъ, писать простыми и большими линіями.

Въ то время, когда создавались эти картины, классическая пейзажная живопись давно уже безмолвно отошла въ прошлое, хотя до сихъ поръ она еще имѣетъ отдѣльныхъ представителей въ лицѣ младшаго Преллера, Альберта Гертеля и Эдмунда Канольда. Классицизмъ ввелъ въ моду античные памятники, а романтизмъ, проповѣдующій возвратъ къ національному прошлому — нѣмецкія развалины. Для Коха и его послѣдователей пейзажъ лишь тогда имѣлъ смыслъ, когда среди него возвышались классическіе архитектурные памятники, и когда



Ротманъ: Маравонское поле.

все въ немъ дышало античностью: пастухи располагаются со своими стадами на развалинахъ храма Весты, или пасутъ коровъ среди обломковъ статуй на римскомъ форумѣ. Теперь такую же роль стали играть въ пейзажѣ старинные замки, какъ напоминаніе о средневѣковой германской жизни. „Что прекрасно? прямыя деревья, красивыя перспективы, лазурная атмосфера, изящные фонтаны, великолѣпные дворцы въ выдержанномъ стилѣ, прекрасно сложенные люди, сытыя коровы и овцы. Что уродливо? кривыя, старыя и полусгнившія деревья, неровная почва, отсутствіе дорогъ, крутые холмы или слишкомъ высокія горы, неуклюжія или разрушенныя постройки, развалины, топь, низкія тяжелыя облака, а на поляхъ тощій скотъ и безобразные бродяги.“ Этими словами Жераръ де-Лересъ, прародитель классицизма, опредѣлилъ свой идеаль пейзажной живописи, и, говоря объ уродливомъ, пророчески намѣтилъ пейзажный идеаль романтиковъ. Въ литературѣ этотъ идеаль созданъ былъ впервые Тикомъ въ его Штернбальдѣ, и вполне соответствуетъ опредѣленію Лереса. Молодой рыцарь выражаетъ въ романѣ Тика желаніе стать художникомъ и восклицаетъ съ жаромъ: „тогда бы я изображалъ уединенныя страшныя мѣста, развалившіеся мосты, соединявшіе два крутыхъ утеса, пропасти, въ глубинѣ которыхъ бурлятъ горные потоки, заблудившихся странниковъ, ихъ одежды развѣваемая влажнымъ вѣтромъ, страшныхъ разбойниковъ, выходящихъ изъ ущелій, нападенія на проезжихъ и схватки съ ними.“ Это какъ разъ полная противоположность того что требовалъ Лересъ отъ пейзажной живописи. Александръ Гумбольдъ доказывалъ, что въ древности природа казалась лишь тогда красивой, когда все въ ней улыбается и приноситъ пользу людямъ. Романтикамъ же напротивъ того

все, что въ природѣ полезно людямъ и культурѣ, казалось уродливымъ; они любили въ природѣ только ужасающее, дикое. Они не признавали дневного освѣщенія, имъ нравился только мракъ ночи и горныхъ ущелій. Этого не было ни въ Берлинѣ, ни въ Бреславлѣ, а быть романтикомъ—значить любить противоположное тому, что видишь вокругъ себя. Тикъ, который жилъ въ холодномъ, свѣтломъ Берлинѣ, въ средѣ проникнутой современнымъ сѣверно-германскимъ рационализмомъ, первый ощутилъ—далеко не случайно—тяготѣніе къ дѣвственнымъ лѣсамъ и лунному свѣту. Въ живописи первымъ выразителемъ этого тяготѣнія былъ Лессингъ (Lessing), уроженецъ Бреславля.

Уже въ двадцатыхъ годахъ героическимъ пейзажамъ Коха съ ихъ идеальными линіями противопоставлялись совершенно произвольно скомпанованные виды часовень, развалинъ и монастырей. Пейзажъ долженъ былъ отнынѣ трогать душу красками, а не возбуждать дѣятельность ума своими линіями, какъ въ классической живописи. Различные оттѣнки луннаго свѣта особенно цѣнились

художниками—ими легче всего можно было вызвать мрачныя чувства. Но недостаточно развитая техника не позволяла вкладывать „настроенія“ въ самую природу. Живописцы показывали поэтому какое впечатлѣніе зрѣлища природы производятъ на людей, вводимыхъ въ картины для большей ясности. Фигуры—„стафажъ“—выясняли настроеніе пейзажей. Первые картины Лессинга типичные образцы подобной живописи настроеній, мрачно романтической и элегичной по принципу; ея непремѣнными атрибутами были рыцари, оруженосцы, владѣтельница замковъ и другія романтическія фигуры. Все это уже раньше было внесено въ литературу Тикомъ въ его „Franz Sternbalds Wanderungen“. Отпечатокъ грусти лежалъ на беспорядочно нагроможденныхъ камняхъ, на разрушенныхъ часовняхъ, на развалинахъ замковъ, заплѣснѣлыхъ водахъ и мрачныхъ лѣсахъ, на старыхъ сгнившихъ деревьяхъ, неровныхъ дорогахъ и могильныхъ памятникахъ. Небо покрыто изъ сѣро черными облаками, всюду грусть, кажется что тучи несутъ слезы. Среди холмовъ и въ лѣсныхъ ущельяхъ возвышаются кресты и распятія, виднѣются мельницы и хижины угольщикова, проходятъ одинокіе путники и странствующие богомольцы, священники выходятъ изъ монастырей, спѣша къ умирающимъ, троѣзжаютъ заблудившіеся всадники, на землѣ лежатъ убитые ланскнехты. Первая картина



Преллеръ: Левкотей.



Преллеръ: Одиссей и Полифемъ.

Лессинга 1828 г. изображаетъ пустынное кладбище; небо покрыто грозовыми тучами, и одинъ только лучъ солнца пробивается изъ-за нихъ, освѣщая царство смерти. За этой картиной послѣдовали другія—замокъ на берегу моря, построенный на утесъ причудливой формы, занесенный снѣгомъ монастырь, съ монахинями, идущими по крытому ходу за гробомъ умершей сестры, монастырское кладбище все въ снѣгу, и на немъ старый монахъ, роющій могилу, монастырь въ вечернемъ освѣщеніи со священникомъ, идущимъ навѣщать больныхъ, старый усталый крестоносецъ одиноко проѣзжаетъ на измученной лошади по пустынной гористой мѣстности—вѣроятно иллюстрація въ балладѣ Уланда „Das Rosennest“. На другихъ картинахъ Лессинга представлены то пустынная горная равнина съ покинутымъ становищемъ разбойниковъ, то дубъ съ образомъ Богородицы, передъ которымъ молятся рыцарь и его дама. Всѣ эти картины пестрое попури, составленное по Вальтеръ-Скотту, Тику и Уланду; идеаломъ пейзажа было для Лессинга Волчье ущелье изъ оперы „Волшебный Стрѣлокъ“.

Романтизму предстояло теперь сдѣлать дальнѣйшій шагъ впередъ — открыть въ живой дѣйствительности дикіе лѣсные пейзажи. И подобно тому, какъ итальянская природа казалась какъ бы созданной для Клода-Лорена, такъ и нѣмецкая природа вполне отвѣчала идеаламъ романтиковъ. Въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ Саксонской Швейцаріи утесы имѣютъ крайне причудливый видъ—какъ будто въ допотопныя времена великаны играли ими въ мячъ, или шутки ради нагромождали ихъ одинъ на другой. Лессингъ нашелъ такой влолнѣ романтичный пейзажъ въ Эйфель. Онъ поѣхалъ туда въ 1832 году, прочтя книгу Негерата „Минералогическое и химическое строеніе гористыхъ мѣстностей на Рейнѣ и въ Вестфалии“. До того Лессингъ представлялъ себѣ романтическую природу по описаніямъ Скотта, Тика и Уланда, подобно тому какъ классики черпали свое представленіе о классическомъ пейзажѣ изъ поэзіи Гомера, Теокрита и Виргилія. Въ Эйфель Лессингъ увидѣлъ реальное во-



Лессингъ: Ландшафтъ.

площеніе своего идеала. Болотистыя плоскія мѣстности, луга, поросшіе кустарниками и соснами чередовались тамъ съ мрачными хвойными лѣсами, въ которыхъ гигантскія ели и вѣковые дубы простирали къ небу свои вѣтви. Тамъ же онъ увидѣлъ дикое одинокое величіе природы въ сосѣдствѣ съ людьми; люди эти были чужды культурѣ и потому — согласно предубѣжденію романтиковъ противъ культуры — казались ему болѣе здоровыми и простыми. Гордые утесы и гигантскія, нагроможденныя одна на другую горы высились надъ долинами, въ которыхъ жило простое, здоровое крестьянское населеніе своей патрiархальной, несложной жизнью. Лессингъ, который до сихъ поръ жилъ воображеніемъ среди рыцарей, разбойниковъ и монаховъ, впервые увидѣлъ и понялъ здѣсь красоту живой природы. „О если бы я родился въ XVII вѣкѣ“, писалъ онъ, „я бы послѣ тридцатилѣтней войны странствовалъ по одичалой и разоренной Германіи и писалъ пейзажи“. До тѣхъ поръ нѣмецкіе художники писали итальянскіе ландшафты по традиціоннымъ правиламъ композиціи, на томъ основаніи, что у себя на родинѣ они не находили никакихъ „сюжетовъ“, такъ какъ природа ихъ родины не отвѣчала требованіямъ классическаго стиля. Лессингъ первый ввелъ въ пейзажную живопись изображеніе нѣмецкой природы. Его первый нѣмецкій пейзажъ — „мѣстность въ Эйфелѣ“ (берлинская національная галлерей), а за нимъ послѣдовалъ рядъ другихъ. Съ Лессинга начинается въ нѣмецкой пейзажной живописи пора юности. Очертанія почвы и крутыхъ утесовъ переданы уже въ первой картинѣ его увѣренно и твердо, обнаруживая въ художникѣ знаніе геологии. Лессингъ отрѣшился отъ всѣхъ художественныхъ вліяній, идущихъ изъ Италіи и поселился въ Эйфелѣ. Всѣ написанные имъ тамъ пейзажи основаны на непосредственномъ изученіи природы и обнаружи-

вають широту и серьезность пониманія. Въ простомъ и увѣренномъ рисункѣ передана общая картина мѣстности—грустный видъ полянъ и густой туманъ, поднимающійся изъ болотистой почвы. Но Лессингъ все еще любилъ въ природѣ только фантастическое. Взоръ его останавливается не на безмятежныхъ, улыбающихся формахъ—только мрачная или разгнѣванная природа ему понятна и близка. Онъ застилаетъ небо грозными тучами, вглядывается во мракъ безлюднаго лѣса. Изломанныя деревья съ широкими верхушками и странными изгибами вѣтвей, страшная ярость стихій, удушливый зной передъ началомъ грозы или изнеможеніе природы послѣ бури—таковы исключительно сюжеты пейзажей Лессинга. Но за то изъ его картинъ окончательно исчезъ весь балластъ беспочвеннаго романтизма—монахи и монахини, набожные рыцари и сентиментальные разбойники, въ которыхъ прежніе художники воплощали настроеніе пейзажей. Въ произведеніяхъ Лессинга чувствуется спокойная грусть, чуждая всякой сентиментальности, сила и твердость. Классики утратили способность понимать нѣмую скрытую жизнь природы. Они изображали только смѣну декораций на поверхности земли: героевъ и произведенія рукъ человѣческихъ: дворцы, развалины и классическіе храмы. Природа была для нихъ кулисами, а главный интересъ сосредоточивался на фигурахъ, памятникахъ, историческихъ ассоціаціяхъ связанныхъ съ ними. Въ первыхъ картинахъ Лессинга настроеніе тоже выражено главнымъ образомъ въ фигурахъ и лирической обстановкѣ. Теперь же онъ сталъ все болѣе вкладывать настроеніе въ самую природу. Оно чувствуется, бурное какъ звуки органа, въ облачномъ небѣ, въ мрачномъ освѣщеніи, въ колеблемыхъ вѣтромъ верхушкахъ деревьевъ. Въ первый разъ природа мрачно и мощно заговорила съ полотна. Въ этомъ новизна и значеніе пейзажей Лессинга. Они свидѣлствуютъ объ односторонности, но вмѣстѣ съ тѣмъ и о поэтичности романтическаго пониманія природы. Не меньше новаго и въ техникѣ Лессинга; онъ открылъ въ живой дѣйствительности грезившійся ему идеаль, и это открытіе побудило его изучать природу непосредственно и заново учиться писать красками, забывъ о традиціонныхъ искусственныхъ правилахъ композиціи.

Его товарищемъ былъ въ 1840 г. равный ему по силѣ художникъ, упрямый самоучка *Карль Блехенъ* (Karl Blechen). Онъ началъ учиться живописи въ 25 лѣтъ, былъ очень несчастливъ въ жизни, рано сошелъ съ ума и кончилъ жизнь самоубійствомъ; несмотря на это онъ сталъ однимъ изъ самыхъ оригинальныхъ нѣмецкихъ пейзажистовъ, очень тонко понималъ природу, обладалъ большой смѣлостью и силой, и только исполненіе его оставалось всегда жесткимъ и неумѣлымъ. Его можно назвать Альфредомъ Ретелемъ ландшафтной живописи. Въ природѣ онъ любилъ не то, что ласкаетъ и радуетъ взоръ, а все грустное, уединенное, покинутое. Большинство его картинъ кажутся мучительными, страшными сновидѣніями; онѣ не трогаютъ, а навѣваютъ жуткое чувство. Ихъ можно сравнить съ фантастически страшными рассказами Людвигъ Тика, какъ напр. „Свѣтлоудрый Эгбертъ“ или сказка старухи Мехтильды о сынѣ лѣсника въ „Синей Бородѣ“. Темныя лѣсныя озера окружены гигантскими голыми стѣнами горъ и среди мрачнаго безлюдья этой романтической обстановки движутся демоническія сказочныя существа: карликъ съ большой головой и тупымъ злымъ выраженіемъ лица, стрѣлокъ, цѣлящійся въ призракъ, женщина, которая въ ужасѣ простираетъ съ мольбой руки къ стрѣлку. Во всемъ рѣзко выступаетъ любовь къ необычному. Странно, что въ началѣ XIX вѣка самобытность и смѣлость въ искусствѣ такъ часто шли рука объ руку съ безуміемъ. Въ то время какъ Лессингъ никогда не переѣзжалъ черезъ Альпы изъ боязни утратить свою самобытность, Блехенъ первый отрѣшился отъ стилическихъ традицій даже въ

изображеніи современной Италіи. По его итальянскимъ картинамъ трудно предположить, что онъ прежде изучалъ пейзажи классической школы, и что одновременно съ нимъ Шинкель писалъ въ Берлинѣ отвлеченные идеальныя пейзажи. Онъ взглянулъ и на современную дѣйствительность глазами живописца. Лессингу все „полезное“ въ природѣ казалось невыносимымъ, уродливымъ. Онъ любилъ только нетронутую культурой природу, шумъ лѣса и ревъ непогоды; лишь изрѣдка появляются на его картинахъ стада овецъ, какъ напоминаніе о самомъ старинномъ и простомъ пользованіи земной поверхностью. На Блехеновской выставкѣ 1881 года одна картина представляется чѣмъ то совершенно исключительнымъ, если вспомнить, что она написана въ тридцатыхъ годахъ. Это „Вечеръ въ Эбервальдѣ“ съ виднѣющимся вдали плющильнымъ заводомъ: широкая однообразная равнина пересѣкается медленно текущей рѣкой, а за нею въ глубинѣ величаво выступаютъ на свѣтломъ вечернемъ небѣ темныя силуэты фабричныхъ трубъ. Блехенъ уже тогда писалъ красками то, что другіе не рѣшались даже рисовать — природу, приспособленную къ работѣ на человѣка и теряющую отъ этого, по выраженію Тика „свою строгую дѣвственность“.

Самый знаменитый преемникъ Лессинга, *Ширмеръ* (Schirmer)—въ общемъ тотъ же Лессингъ, только болѣе изнѣженный и сентиментальный. Первая его картина, написанная въ 1828 году—„Германскій дѣвственный лѣсъ“. Но путешествіе въ Италію 1840 г. отвлекло его отъ самобытнаго пути, на который онъ сначала вступилъ. Онъ весь ушелъ въ исканіе благородныхъ линій и формъ, въ изображеніе идеальныхъ южныхъ ландшафтовъ съ классически-романтическими фигурами. Двадцать шесть библейскихъ пейзажей нарисованныхъ углемъ въ дюссельдорфской галлерей, четыре пейзажа масляными красками (исторія милосердаго самарянина) въ Карлсруэ и двѣнадцать картинъ—эпизоды изъ исторіи Авраама—въ берлинской національной галлерей—главныя произведенія втораго, стилистическаго періода, дѣятельности Ширмера. Въ нихъ онъ дѣлаетъ слабую попытку занять срединное положеніе между Лессингомъ и Преллеромъ. Для развитія пейзажной живописи картины эти не имѣли никакого значенія. Среди многихъ художниковъ, которые брали его за образецъ, наиболѣе непосредственнымъ и чуткимъ былъ Валентинъ Руть (Ruth) изъ Гамбурга. Но и въ его картинахъ не видно стремленія расширить область искусства, отказаться отъ живописи настроеній съ ея произвольными композиціями, и заняться плодотворнымъ и добросовѣстнымъ изученіемъ природы.

Но реализмъ проникъ въ это время въ нѣмецкую живопись совершенно инымъ путемъ. Когда жанристы, вдохновлялись въ своихъ первыхъ картинахъ изъ сельскаго быта произведеніями Терньера и Остада, пейзажисты тоже обратились къ изученію голландской школы, т. е. главнымъ образомъ Эвердингена. Это повело къ лучшему пониманію природы и большей простотѣ. Ландшафтная живопись классиковъ была архитектурой, у романтиковъ она превратилась въ поэзію, теперь же она стала наконецъ вполнѣ живописью. Маленькая Данія 50 лѣтъ назадъ оказала въ лицѣ Карстенса роковое вліяніе на Германію: увлеченіе античнымъ искусствомъ отвлекло нѣмецкихъ живописцевъ отъ живой дѣйствительности. Теперь Данія искупила свою вину. Въ двадцатыхъ и тридцатыхъ годахъ она выдвинула нѣсколькихъ пейзажистовъ, подъ вліяніемъ которыхъ и нѣмецкіе художники стали изучать природу своей родины болѣе непосредственно, бросивъ академическіе идеалы. Датчане спасли нѣмецкое искусство отъ заблужденій классицизма и отъ односторонности романтизма. Копенгагенская академія стала при Экеребергѣ рассадникомъ трезваго реализма, воспитаннаго на старо-голландскомъ искусствѣ; нѣсколько ху-

дожниковъ, ея воспитанниковъ, поселились потомъ въ Дрезденъ, Дюссельдорфъ и Мюнхенъ и внесли принципы реализма въ нѣмецкую живопись.

Однимъ изъ профессоровъ дрезденской академіи былъ *И. Х. Даль* (Dah). Его норвежскіе пейзажи кажутся теперь очень устарѣлыми, но въ тридцатыхъ годахъ они поражали своей необычайной новизной и вызвали цѣлую бурю среди нѣмецкихъ художниковъ своимъ „неистовымъ натурализмомъ“.

Іоаннъ Христіанъ Клаузенъ Даль родился въ Бергенъ въ 1788 г. Онъ былъ потомкомъ одного изъ тѣхъ норвежскихъ богатырей, которые занимаются то земледѣліемъ, то рыболовствомъ и охотой; въ молодости они уходятъ въ море, а вернувшись пашутъ пустынные земли. Во время странствованія въ юности, вмѣстѣ съ отцемъ по пустыннымъ хвойнымъ лѣсамъ, ему открылось величіе сѣверной природы съ ея крутыми скалами и горами, мрачными озерами, бурными водопадами и блестящими ледниками.

Величіе открывавшейся его взору сѣверной природы онъ передавалъ въ маленькихъ раскрашенныхъ рисункахъ, въ которыхъ, не смотря на неумѣлость техники, сказывается большое художественное чутье. Двадцати лѣтъ онъ поступилъ въ копенгагенскую академію, и академическое преподаваніе сбило его нѣсколько съ толку.

Изучая художественныя произведенія, онъ утратилъ увѣренность въ себѣ и принуждалъ себя смотрѣть на природу глазами мастеровъ XVI и XVII вѣковъ. Узнавъ о великихъ образцахъ, которымъ слѣдуетъ подражать въ искусствѣ, онъ отказался отъ всякой самобытности и старался только писать величественныя, бросающіяся въ глаза картины. Онъ составлялъ изъ скалъ, водопадовъ и храмовъ совершенно неправдоподобныя композиціи, пока наконецъ не открылъ среди картинъ копенгагенской галлерей и коллекціи Мольтке, произведеній Эвердингена и Рюисдала. Другіе великіе мастера прошлыхъ вѣковъ отвлекали Даля отъ его истиннаго призванія, картины-же этихъ двухъ голландцевъ воскресили въ немъ любовь къ родинѣ. Даль сталъ первымъ представителемъ норвежской ландшафтной живописи, и сохранилъ вѣрность своему отечеству и тогда, когда переселился въ 1819 году въ Дрезденъ, гдѣ занялъ профессорскую кафедру. Италия и Германія интересовали Даля не менѣе Норвегіи, но только среди сѣверной природы онъ становился самимъ собой. Во всѣхъ его картинахъ не достаетъ широты и мягкости воздуха. Онъ жестки и сухи, часто совершенно условны—въ особенности большія картины, написанныя послѣ 1830 г. Даль кажется въ нихъ очень замѣчательнымъ, но болтливымъ человѣкомъ. Онъ быстро схватывалъ впечатлѣніе и еще быстрѣе передавалъ его кистью, но безъ любви, безъ утонченности. Въ позднѣйшіе года Даль писалъ слишкомъ торопливо, не углублялся въ изученіе природы съ достаточнымъ спокойствіемъ и сосредоточенностью. У него выработалась шаблонная манера и непріятный лиловый тонъ, въ особенности въ пейзажахъ, освѣщенныхъ луннымъ свѣтомъ. Еще Эвердингенъ страстно искалъ силы и напряженнаго движенія въ природѣ. Еще Рюисдаль вдохновлялся бурными горными потоками. Но Даль не удовлетворялся даже этими романтичными элементами сѣверной природы. Онъ не просто воспроизводилъ природу, а старался представить ее въ болѣе эффектномъ видѣ. Дикій норвежскій пейзажъ долженъ былъ бы производить на его картинахъ еще болѣе безпокойное и дикое впечатлѣніе, чѣмъ въ дѣйствительности. У него не доставало терпѣнія, чтобы проникнуть въ тайны дикой горной природы; онъ предпочиталъ всякаго рода добавленія, обобщенія, преувеличенія. Отъ этого страдаетъ цѣльность впечатлѣнія, а детали становятся грубѣе. Его большія картины крикливы сравнительно съ просто-



Моргенштернъ: Пейзажъ.

той и опредѣленностью голландскихъ пейзажей. Многія картины — прямо фантастичны—это неправдоподобныя сочетанія заученныхъ мотивовъ.

Но былъ моментъ, когда Даль стоялъ во главѣ современнаго ему искусства, и даже указывалъ ему путь къ новымъ задачамъ. Лучшая пора его творчества—1820—1830 г. Въ картинахъ этого періода онъ не прикрашивалъ на романтическій ладъ Рюисдаля и Эвердингена, а подобно имъ съ чрезвычайно смѣлымъ натурализмомъ изображалъ суровую, непривѣтливую, дикую и таинственную норвежскую природу—ея красновато-бурыя поляны и зелено-бурыя торфяныя болота, кривые дубы и темные хвойные лѣса, валуны, лежащіе у корней деревьевъ, сваленныя бурей деревья, гнүющія на мѣстѣ. Новаторомъ Даль является въ нѣсколькихъ картинахъ бергенской и копенгагенской галлерей. Любовь голландскихъ романтиковъ къ мрачному и печальному замѣняется у него простотой и интимностью, любовью сѣверянина къ свѣтлымъ холоднымъ днямъ и къ дразнящимъ солнечнымъ лучамъ. Онъ любитъ сверканіе свѣта на листьяхъ березъ и на спокойной ряби моря. Его радуетъ, какъ Адріана ванъ-деръ-Нѣра, видъ зимняго неба, равнинъ, занесенныхъ снѣгомъ, ночь и лунный свѣтъ. Даже прелесть весны понятна ему. Просто и свободно стоятъ убогія крестьянскія хижины на сочныхъ зеленыхъ холмахъ—Даль какъ бы совершенно забываетъ о томъ, что его современники называли „художественной композиціей“. Лѣтній день среди утесовъ представленъ совершенно правдиво во всей своей нѣгѣ, теплый воздухъ дрожитъ надъ полями. Крестьяне и коровы, сверкающія березы и старыя сельскія церкви отчетливо вырисовываются среди пейзажа, и простота передачи производитъ сильное впечатлѣніе, не нарушаемое чрезвычайнымъ обиліемъ подробностей. Чувствуется, что эта живопись родилась и

окрѣпла среди дѣвственной природы, поэтическихъ фіордовъ, высокихъ утесовъ и горныхъ потоковъ. У голландцевъ было гораздо менѣе чутья къ укрому, тихому, маленькому въ природѣ. Быть можетъ слѣдуетъ видѣть не простую случайность въ томъ, что этотъ реформаторъ былъ уроженцемъ самой дѣвственной страны въ Европѣ, страны, которая не участвовала ни въ одномъ изъ великихъ движеній въ искусствѣ.

Для Мюнхена такое же значение имѣлъ гамбургскій художникъ *Христіанъ Моргенштернъ* (Christian Morgenstern). Подобно всѣмъ живописцамъ этой группы, онъ подражалъ колориту голландцевъ, но въ рисунокѣ сохранялъ свѣжесть и самобытность. Уже его первыя, совершенно наивныя произведенія, гамбургскіе пейзажи 1826—1829 годовъ представляютъ нѣчто исключительное въ тогдашней нѣмецкой живописи. Въ этихъ рисункахъ и гравюрахъ онъ является однимъ изъ самыхъ видныхъ и раннихъ представителей нѣмецкой живописи настроенія. У него больше интимности и простоты, чѣмъ у всѣхъ пейзажистовъ того времени. Въ 1829 году онъ ѣздилъ въ Норвегію, затѣмъ учился нѣкоторое время въ копенгагенской академіи, разрабатывалъ тамъ свои норвежскіе этюды, и приобрѣлъ болѣе совершенную технику, не измѣнивъ своихъ основныхъ принциповъ. Въ Мюнхенъ онъ пріѣхалъ въ началѣ тридцатыхъ годовъ, и среди тамошнихъ художниковъ новизна его манеры произвела цѣлую революцію. Пейзажисты узнали отъ него, что кромѣ Пуссена существуютъ еще Эвердингенъ, Рюисдаль и Рембрандтъ, что листья деревьевъ не должны быть непременно „стильными“, а что ими опредѣляется индивидуальность дерева. Онъ открылъ художникамъ мюнхенской школы красоту баварскихъ горныхъ долинъ. Первая же его картина, привезенная изъ Гамбурга, представляла часть Люнбургскаго поля—широкую долину, окутанную облаками; подобные сюжеты повторяются и въ большинствѣ его позднѣйшихъ картинъ. Онъ съ дѣтства привыкъ къ равнинамъ, а потому и въ Баваріи искалъ знакомыхъ мотивовъ и находилъ ихъ въ изобиліи на берегахъ Изара, въ каменистыхъ близъ Поллинга, у подошвы Пейссенберга и въ поросшей мхомъ долинѣ близъ Дашау. Картины его не бросаются сразу въ глаза равнодушному посѣтителю выставокъ и галлерей, но если взглянуть въ нихъ, онѣ производятъ отрадное впечатлѣніе: въ нихъ много поэзіи, интимности, душевной чистоты и солнечной ясности. Онъ любилъ все простое, незамѣтное, лѣса и поля, все родное и близкое. Ротманъ восторгался югомъ, Моргенштернъ вернулся къ красотамъ нѣмецкой природы, Лессингъ внималъ завываніямъ бури, Моргенштернъ тихому шелесту вѣтра. Тѣни облаковъ и солнечный свѣтъ стелятся надъ темными полями, серебристый свѣтъ лунной ночи придаетъ мечтательный видъ тихимъ деревенскимъ улицамъ, волны разбиваются у берега то съ громкимъ ревомъ, то съ тихимъ лепетомъ. Полюбивъ въ послѣдствіи горные пейзажи, онъ утратилъ свою прежнюю интимность. Горы, ущелья, водопады и снѣжныя вершины Альпъ не давались ему. Какъ часто ни писалъ онъ ихъ, но крупнаго онъ ничего въ этомъ родѣ не создалъ. Есть что-то мелкое въ его горныхъ пейзажахъ, какая-то разрозненность, нѣтъ простой и сильной манеры, которой онъ писалъ равнины и воздухъ на прежнихъ картинахъ.

Тѣмъ-же, чѣмъ для мюнхенской школы былъ Моргенштернъ, сталъ для дюссельдорфскихъ художниковъ *Людвигъ Гурлитъ* (Ludwig Gurlitt), самый выдающійся художникъ изъ цѣлой колоніи сѣверянъ, поселившихся тамъ въ тридцатыхъ годахъ. Его имени нѣтъ въ учебникахъ, а тѣ картины, которыми Гурлитъ представленъ въ картинныхъ галлерейхъ, относятся къ концу его дѣятельности и не даютъ полнаго представленія о его значеніи. Послѣ путешествія въ Грецію въ 1859 году онъ сталъ писать въ нѣсколько условныхъ корич-

невыхъ тонахъ. Забытъ онъ былъ еще и потому, что вель очень уединенный образъ жизни: съ 1848—1852 годъ въ Саксоніи, въ маленькой деревнѣ, а съ 1859—1873 года въ Зиблебенѣ близъ Готы. Но историкъ искусства, который слѣдитъ за нарожденіемъ новыхъ плодотворныхъ силъ, долженъ признать за Гурлитомъ большія заслуги. Онъ былъ однимъ изъ первыхъ реалистовъ въ нѣмецкой пейзажной живописи и—что еще важнѣе—былъ новаторомъ, оказавшимъ вліяніе на многихъ младшихъ и прославившихся впоследствии живописцевъ.

Гурлитъ былъ родомъ изъ Гольштиніи. Подобно Моргенштерну онъ началъ учиться живописи въ Гамбургѣ, гдѣ въ то время Бендиксенъ, Фольмеръ, Генслеры и Леманы составляли любопытную группу художниковъ. Послѣ того онъ, какъ и Моргенштернъ, жилъ долго въ Норвегіи и Копенгагенѣ. Вернувшись въ Дюссельдорфъ, онъ сразу обратилъ на себя вниманіе однимъ ютландскимъ пейзажемъ; впервые на берегахъ Рейна увидели пейзажъ, написанный не по правиламъ классической композиціи. Рассказываютъ, что Шадовъ со своими учениками нарочно пришли въ мастерскую Гурлита, чтобы взглянуть на небывалое чудо. Въ 1836 году онъ переѣхалъ въ Мюнхенъ, гдѣ уже нашель подготовленную для себя Моргенштерномъ почву. Тамъ онъ написалъ рядъ картинъ, въ которыхъ проглядываетъ самостоятельное пониманіе природы и полная независимость даже отъ вліянія голландцевъ. У него преобладаютъ сѣрые тона, а не желтоватые, какъ у голландцевъ. Композиція не играетъ у него такой роли, какъ у Дала, онъ не хочетъ поражать глубокомысленно придуманными фигурами и обстановкой—въ пейзажахъ его чувствуется вдумчивость и стремленіе къ правдѣ. Даже когда послѣ 1843 года онъ началъ писать итальянскіе пейзажи, онъ сохранилъ простоту, не понятую тогдашней критикой, и тѣмъ болѣе близкую и привлекательную для нашего времени. Сила его реализма выражалась, какъ у большинства современныхъ ему художниковъ, болѣе всего въ рисункѣ, но и въ колоритѣ онъ достигалъ иногда удивительной ясности и нѣжности, напоминающей то серебристые тона Каналетто, то утонченный сѣрый цвѣтъ Констэбля.

Съ того времени, какъ сѣверные художники водворились въ Дюссельдорфъ и Мюнхенъ, въ нѣмецкомъ искусствѣ начинаетъ господствовать реализмъ. У нихъ было меньше традицій, больше свѣжести и здоровья, чѣмъ у нѣмцевъ. Гурлитъ былъ ихъ духовнымъ вождемъ, и сталъ душой и вдохновителемъ начавшагося знаменательнаго движенія въ живописи. *Андреасъ Ахенбахъ* (Andreas Achenbach) отрѣшился подъ его вліяніемъ отъ традицій классическаго стиля въ пейзажной живописи, и сталъ писать въ 1835—1839 годахъ норвежскіе пейзажи—еще до своей поѣздки въ Норвегію. Въ 1839 году онъ отправился, тоже подъ вліяніемъ Гурлита, на сѣверъ, и эта поѣздка открыла для нѣмецкой живописи новый міръ.

Ахенбахъ еще живъ до сихъ поръ, и ежегодно появляются на выставкахъ его картины, совершенно незамѣтныя среди произведеній болѣе молодыхъ художниковъ. Вслѣдствіе этого часто забывается, что онъ имѣетъ большое историческое значеніе, какъ начинатель новаго пути въ живописи. Въ его картинахъ слишкомъ мало любви и слишкомъ много рутинны. Андреасъ Ахенбахъ, какъ это видно по его портрету, очень энергичный человекъ. Взглядъ его свѣтло-голубыхъ глазъ умный и строгій, коренастая, маленькая и несмотря на его преклонный возрастъ, гордая фигура свидѣтельствуетъ о большой настойчивости. Любовь его, похожей на любовь Менцеля, придаетъ ему скорѣе видъ архитектора, нежели поэта. Этой внѣшности вполне соотвѣтствуютъ его картины. Каждое изъ его прежнихъ хорошихъ произведеній было какъ бы выиграннымъ



Ахенбахъ: Паводохъ.

сраженіемъ. Онъ весь воплощеніе реализма, абсолютно чуждаго всякой мечтательности, и природу онъ покорялъ себѣ мужественной твердостью и безпримѣрной выдержкой. Онъ мастеръ своего дѣла, холодный и прямолинейный, съ яснымъ трезвымъ взоромъ. Главное его свойство—умѣніе понять, въ чемъ заключается художественная сила другихъ мастеровъ и обогатить свою манеру тѣмъ, что въ другихъ есть самаго существеннаго.

Передъ картинами художниковъ барбизонской школы становится легче дышать. Ахенбахъ же пишетъ только хорошія картины. Тѣ очаровываютъ своимъ интимнымъ пониманіемъ природы, Ахенбахъ поражаетъ только бравурностью техники. Въ

его пейзажахъ нѣтъ ничего случайнаго, интимнаго. Все объединено стремленіемъ къ картинности общаго впечатлѣнія. Построеніе картинъ увѣренное, монументальное. Но при всей своей тонкой наблюдательности, онъ никогда не проникалъ въ душу природы, а только пользовался природой для писанія картинъ. Для барбизонскихъ художниковъ краски были полнымъ выраженіемъ какъ природы, такъ и собственныхъ ихъ настроеній, Ахенбахъ же видитъ въ нихъ только средство уподобиться голландскимъ живописцамъ. Разглядывая все окружающее очень внимательно и проницательно своими сверкающими голубыми глазами, онъ научился вѣрно и умѣло описывать формы и внѣшній видъ земли, но самое настроеніе природы, которое охватываетъ душу, подобно музыкѣ, никогда ему не открывалось. Живописцемъ его сдѣлало голландское искусство, а не потребность отражать свой внутренній міръ. Онъ думаетъ гораздо больше о томъ, чтобы его картины не уступали картинамъ его предшественниковъ, чѣмъ о передачѣ своего индивидуальнаго пониманія природы. Мысль его была увлечена теоріями и правилами голландскихъ живописцевъ, и онъ отыскивалъ въ природѣ виды, на которыхъ можно было бы проверить эти теоріи; сердце же его оставалось холоднымъ при видѣ воды, неба, горъ и деревьевъ. вмѣсто наивной любви къ природѣ имъ руководило утонченное пониманіе художественныхъ эффектовъ. Онъ оставался всегда при этомъ въ предѣлахъ чисто голландской закругленности впечатлѣнія. Поэтому, хотя онъ и освободилъ нѣмецкую пейзажную живопись отъ романтической стилизаціи въ духъ Ширмера, но не направилъ ее на путь непосредственнаго, индивидуальнаго пониманія природы. Въ его картинахъ нѣтъ аромата при-



Шлейхъ: Прибой у Ренебурга.

роды—онъ только пропитаны запахомъ красокъ и лака. Средства, которыми онъ пользовался для достиженія своихъ цѣлей, всегда одни и тѣ-же, и въ результатѣ получается поэтому большею частью схематичность и шаблонность.

Но все таки нельзя не называть имени Андреаса Ахенбаха, когда рѣчь идетъ о развитіи пейзажной живописи въ Германіи. Обладая высокими техническими качествами, онъ кромѣ того умѣлъ покорять себѣ публику, и благодаря этому завершилъ то, что начато было до него датскими художниками. Онъ былъ реформаторомъ, которому удалось доказать, что настроенія вызываются не только видомъ утесовъ, рыцарскихъ замковъ и развѣсистыхъ дубовъ. Онъ ненавидѣлъ все нездоровое, изнѣженное, расплывчатое. Среди полного расцвѣта романтизма онъ отважился быть реалистомъ, и это дѣлаетъ его героемъ въ нѣмецкой пейзажной живописи. Онъ понялъ скрытую красоту ниже-германской природы, показалъ обаятельность голландскихъ пейзажей—каналовъ, странныхъ построекъ, оригинальныхъ людей. Онъ изучилъ бурное Сѣверное море и противопоставилъ мирнымъ картинамъ школы Ширмера гигантскую силу бушующихъ стихій. Одновременно съ выходомъ въ свѣтъ пѣсенъ Гейне о Сѣверномъ морѣ, на выставкахъ появились первыя марины Ахенбаха, и вскорѣ вытѣснили на художественномъ рынкѣ модныя до того кораблекрушенія француза Гудена. Въ первый разъ въ XIX вѣкѣ море представлено было дѣйствительно влажной, безпокойной стихіей, волны не жестяными, а морская пѣна и брызги не похожими на вату. Ахенбаху особенно удавались деревни на Рейнѣ съ красными черепичными крышами, каналы въ Голландіи съ берегами, усыпанными желтымъ пескомъ, съ всплесками волнъ, которыя ударяются о сваи пристани, норвежскіе пейзажи съ высокими скалами и мрачными соснами, съ дикими потоками и бурными водопадами. Все это онъ писалъ не лучше Эвердингена и Рюисдаля, но лучше всѣхъ своихъ современниковъ.

Подобно тому, какъ Ахенбахъ соединяетъ Гурлита съ нашимъ временемъ,

посредствующимъ звеномъ между Моргенштерномъ и нашей современностью является другой художникъ—*Эдуардъ Шлейхъ* (Eduard Schleich). Мюнхенская живопись настроенія смѣнила архитектурную живопись Ротмана. Въмѣсто прекрасныхъ формъ земной поверхности художники стали изучать игру солнечнаго свѣта на равнинахъ и на плывущихъ по небу облакахъ, вмѣсто архитектуры пейзажа стали обращать вниманіе на воздушную перспективу и выраженное въ ней настроеніе.

Моргенштернъ оказалъ вліяніе на Шлейха тѣмъ, что указалъ ему на Рюисдаля и Гойена. Рюисдаль привлекъ Шлейха своей глубокой серьезностью и меланхоліей пейзажей, отвѣчавшихъ настроеніямъ Шлейха. У Гойена нашелъ онъ живописное сочетаніе солнечнаго свѣта, воздуха, воды и земли. Шлейхъ объѣздилъ Францію, Бельгію, Венгрію, Италію, но писалъ почти исключительно виды ближайшихъ окрестностей Мюнхена. Онъ избиралъ самые скромные уголки природы—свѣже-распаханное поле, прудъ, обросшій камышами, торфяное болото бураго цвѣта, нѣсколько хижинъ въ тѣни деревьевъ, и, слѣдуя указаніямъ Гойена, тщательно изучалъ небо и его мѣняющійся видъ: разсѣивающіяся грозовыя тучи, солнце, подернутое легкими облаками, дрожащій свѣтъ луны, утренніе и вечерніе туманы. Болѣе всего любилъ онъ долину Изара и болота Дашау. Его любимые сюжеты—осенніе пейзажи: въ дождливую погоду или при лунномъ свѣтѣ, причемъ онъ составлялъ удивительную гармонию изъ коричневаго и сѣраго тоновъ, совершенно въ духѣ голландцевъ. Основной тонъ его картинъ спокойно-элегическій, но иногда онъ любилъ также тревожныя и рѣзкія переменны свѣта. Большая горная долина озарена солнечнымъ свѣтомъ, а съ одной стороны надвигается, предпосылая темныя тѣни, полчище плотно сдвинутыхъ грозовыхъ тучъ. Теплый лѣтній дождь падаетъ на однообразную равнину съ разбросанными кое-гдѣ небольшими группами деревьевъ. Густыя деревья отбрасываютъ легкія тѣни, равнина сверкаетъ подъ лучами солнца. Или же темныя облака несутся надъ большимъ болотомъ, камыши гнутся подъ вѣтромъ, узкія полосы луннаго свѣта сверкаютъ между стройными тростниками. Такого рода картины дѣлаютъ Шлейха главой мюнхенской пейзажной живописи, хотя онъ и не имѣлъ учениковъ, идущихъ непосредственно по его слѣдамъ. Онъ и Ахенбахъ научили нѣмецкихъ живописцевъ свободному отъ всякихъ теорій непосредственному созерцанію природы.

Правда, художники, смѣнившіе ихъ, стали выбирать совершенно другіе сюжеты. Настроеніе въ пейзажной живописи только зародилось въ Германіи, полного же развитія оно тамъ не достигло. И фигурная живопись, вступивъ сначала на вѣрный путь въ лицѣ Бюркеля, обратилась было въ рукахъ Эйнгубера и Кнауца въ жанровую, пока, наконецъ, Лейбль не вернулся на прежній путь. Пейзажная живопись пережила въ свою очередь ученическую пору увлеченія интересными сюжетами, и только потомъ вернулась къ пониманію *поэзіи простоты*. Культура тоже шла по этому пути. Когда Моргенштернъ писалъ свои первыя картины, почтовые кареты еще катились съ шумомъ изъ деревни въ деревню, теперь же по всей Европѣ рѣзкіе свистки локомотивовъ возвѣстили о наступленіи новой эпохи. Раньше путешествія были очень затруднительны. Легкость передвиженія породила невѣдомую до того страсть къ путешествіямъ. Въ литературѣ этотъ переворотъ создалъ новый родъ произведеній—этнографическіе романы и описанія путешествій. Гаклендеръ выпустилъ въ свѣтъ множество томовъ путевыхъ очерковъ. Теодоръ Мюгге переносилъ мѣсто дѣйствія своихъ рассказовъ въ Норвегію, Швецію и Данію. Въ особенности Америка считалась страной „голубаго цвѣтка“. Индѣйцы

Купера пробудили воинственный духъ во всей Германіи, а послѣ того Чарльзъ Сильсфельдъ описывалъ дикія горы Мексики, обаяніе прерій, пейзажи Миссисипи и Сусквеганны. Заокеанскіе очерки Герштекера, Бальдуина Мюльгаузена и Отто Руппюса читались съ увлеченіемъ. Живописцы тоже стали космополитами и находили величайшее наслажденіе въ разсматриваніи всего міра глазами туристовъ.

Александръ Каламъ (Alexandre Calame) познакомилъ Германію съ достопримѣчательностями Швейцаріи. Каламъ былъ очень сухой, чуждый всякой поэзіи пейзажистъ. Въ молодости онъ былъ купцомъ, и въ свободное время писалъ маленькіе раскрашенные виды Швейцаріи, которые туристы покупали охотно на память вмѣсто еще не существовавшихъ тогда фотографій. И позднѣйшія картины Калама ничто иное, какъ подобнаго рода сувениры о Швейцаріи. Онъ писалъ очень тяжело, колоритъ его тусклый и однообразный, воздухъ не прозрачный. Живопись сводилась имъ къ раскрашиванію рисунковъ, а рисовалъ онъ какъ граверъ. Онъ былъ превосходнымъ учителемъ рисованія, и особенно хорошо зналъ перспективу, но ему не доставало теплоты и внутренней жизни; чувство замѣнялось правильностью и твердостью рисунка. Въ темно-голубомъ зеркалѣ его альпійскихъ озеръ, также какъ въ сверкающемъ пурпурѣ альпійскихъ вершинъ, чувствуется всегда раскрашиватель, который сначала отчетливо и тщательно вырисовываетъ контуры. Грандіозные виды природы онъ передаетъ очень мелко—и въ наукѣ часто самые мелкіе умы избираютъ самыхъ великихъ героевъ. Его „Развалины Пестума“ также какъ „Гроза на Гандекѣ“ и „Горная цѣпь Монрозъ при восходѣ солнца“ производятъ впечатлѣніе декораций, и грубые неестественные контрасты освѣщенія не дѣлаютъ ихъ лучше. Впослѣдствіи, когда заказовъ у него становилось все больше, онъ обнаружилъ необычайную плодовитость. Многими своими произведеніями Каламъ напоминаетъ искуснаго каллиграфа, неустанно чертящаго однѣ и тѣже красивыя буквы: „Un Calame, deux Calame, trois Calame—que de calamités“ говорили каждый разъ, когда Каламъ присылалъ свои картины въ парижскій салонъ. Не имѣя успѣха во Франціи, Каламъ имѣлъ за то многочисленныхъ поклонниковъ въ Германіи. Уже въ 1835 году, когда онъ выставилъ въ Берлинѣ свою первую картину, видъ женевского озера, она была встрѣчена очень сочувственно. Именно округленность, умѣлость и законченность его картинъ нравились въ Германіи; въ нихъ цѣнили явственность рисунка. Его литографированные этюды деревьевъ и пейзажныя прописи приобрѣли каноническое значеніе, и въ теченіе цѣлыхъ десятковъ лѣтъ ими пользовались преподаватели рисованія, какъ учебнымъ пособіемъ. Каламъ оказалъ особенно сильное вліяніе на нѣмецкихъ живописцевъ Отто фонъ-Камеке, Карла Людвига и графа Станислава Калькрейта—они тоже стали изучать, слѣдуя его примѣру, застывшее величіе альпійской природы. Содержаніе ихъ картинъ такое же, какъ и картинъ Калама: пустынные утесы, тихія свѣтло-голубыя озера, дикіе водопады и снѣжныя вершины, зажигающіяся въ часъ заката розовымъ свѣтомъ.

Послѣ Ахенбаха много другихъ художниковъ, уроженцевъ сѣвера, стали изображать горы своей норвежской родины, ихъ рѣзкую окраску въ лучахъ сѣвернаго солнца. Величественные фіорды, изумрудные утесы, горныя ущелья, страшныя лѣсныя чащи и ярко-освѣщенные горы Норвегіи, которыя отражаются, какъ сверкающіе самоцвѣтные камни въ тишинѣ сапфировыхъ озеръ—все это было достаточнымъ матеріаломъ болѣе чѣмъ для одного пейзажиста.

Кнутъ Бааде пробылъ довольно долго въ копенгагенской академіи и у Даля въ Дрезденѣ, а съ 1842 года поселился въ Мюнхенѣ. Онъ любилъ лунный свѣтъ, мрачные сосновые лѣса и полночное солнце. На его картинахъ

море вздымается высокими какъ горы волнами и кидаетъ огромные корабли, какъ сухіе листья, или же съ ревомъ ударяется о прибрежныя скалы. Облака самыхъ причудливыхъ формъ носятся по небу, и блѣдный лунный свѣтъ трепещетъ на волнахъ. Рѣже встрѣчаются у него мирные пейзажи—спокойное море, освѣщенное на далекомъ протяженіи луной, или фіорды съ ихъ зелеными лугами и бѣлыми березами. Въ подобныхъ картинахъ больше простоты, и онѣ производятъ болѣе отрадное впечатлѣніе, чѣмъ слишкомъ широко задуманныя сцены, потому что не смѣлая и мелкая манера Бааде обыкновенно не соотвѣтствовала мятежному драматизму величественныхъ сценъ природы.

Гансъ Гуде, пріѣхавшій въ Дюссельдорфъ въ 1841 году, сдѣлался Каламомъ сѣвера. Подъ руководствомъ Ахенбаха онъ сталъ смѣлымъ реалистомъ, которому не страшны богатые и сочныя краски природы. Ширмеръ, представитель итальянскаго стилизованнаго пейзажа, пріучилъ его къ нѣкоторой величавости стили въ композиціи картинъ. Подъ его вліяніемъ Гуде стремился къ красотѣ линій и эффектному распредѣленію большихъ массъ свѣта и тѣней. Спокойный, увѣренный реализмъ и выдержанность стили составляютъ главную особенность его сѣверныхъ пейзажей, не передающихъ, конечно, вслѣдствіе этого, всего что есть мѣняющагося и случайнаго въ настроеніи природы. Онъ изображаетъ то гористыя мѣстности въ Норвегии съ озерами, рѣками и водопадами, то берега при различномъ освѣщеніи, то величественные утесы, мрачное небо и бурное море. Гансъ Гуде, жившій съ 1864 года въ Карлсруэ и переселившійся въ 1880 году въ Берлинъ, одинъ изъ тѣхъ живописцевъ, которые внушаютъ уваженіе, а не восторгъ. Онъ очень добросовѣстный работникъ, но его превосходныя качества навѣваютъ часто скуку. Пейзажи его—хорошія музейныя картины, исполненныя съ трезвой прозаичной правильностью, не раздражающія, но и не трогающія душу.

Нильсъ Бьернсонъ Меллеръ тоже писалъ, подобно Гуде, виды береговъ и моря. Августъ Каппеленъ любилъ печальную прелесть норвежскихъ лѣсовъ, ихъ молчаніе, не нарушаемое людьми. На картинахъ его представлено дрожаніе прозрачнаго воздуха среди утесовъ, старые треснувшіе стволы деревьевъ и зеленыя водяныя растенія, мечтательныя озера и далекіе виды на синія горы. Онъ производилъ бы впечатлѣніе еще большей непосредственности, если бы менѣе заботился о благородствѣ линій и о величественности композиціи въ духѣ Ширмера. Мортенъ-Мюллеръ сосредоточился на изображеніи сосноваго лѣса. Норвежскіе лѣса въ вершинахъ долинъ, тамъ, гдѣ начинаются горы, были его излюбленными мотивами. Онъ разрабатывалъ ихъ въ большихъ, слишкомъ декоративныхъ картинахъ. Удачнѣе всего онъ передавалъ контрасты солнечнаго свѣта, играющаго на верхушкахъ деревьевъ, и таинственный мракъ въ лѣсной чашѣ. Его картины нравятся своей элегической грустью, своимъ трогательно-печальнымъ минорнымъ тономъ. Норвежскую весну, превращающую землю въ сплошной коверъ, пересекаемый болотами, любилъ изображать Эрикъ Бодомъ. Людвигъ Мундъ писалъ зимніе пейзажи въ оттепель, когда снѣгъ садится, и мокрая кора земли проглядываетъ изъ подъ ослѣпительнаго снѣжнаго покрова. Пустынное поле, нѣсколько искривленныхъ деревьевъ, простирающихся къ темно-сѣрому небу свои голые сучья, стая воронъ и размытая дождемъ дорога со слѣдами колесъ, мутно-желтая полоса свѣта, пробивающаяся изъ-за тучъ и отражающаяся въ лужахъ—таковы всѣ пейзажи Мунда. Эйлертъ Адельстенъ Норманъ ввелъ въ моду фіорды. Его специальностью были утесы Лофоденскихъ острововъ, отвѣсно стоящіе надъ самымъ моремъ, ихъ мѣняющаяся окраска при различномъ освѣ-

щеніи, полночное солнце, ослѣпительно сіяющее надъ глубокими ясными озе-рами, контрасты синихъ горъ и сверкающихъ снѣжныхъ полянь.

Другіе художники, Людвигъ Вильройдеръ, Луи Дузетъ и Германъ Эшкэ стали искать подобныхъ же эффектовъ среди нѣмецкихъ полянь и нѣмецкихъ лѣсовъ. Первый изъ нихъ изучалъ высокія горы и гигантскія деревья, второй заходящее солнце, третій море. Освальдъ Ахенбахъ, Альбертъ Фламъ и Асканъ Лютеротъ вернулись снова къ южной природѣ, но, въ противоположность своимъ предшественникамъ, уже не увлекались классическими линиями итальянскихъ пейзажей; ихъ привлекало сверканіе разнообразныхъ красокъ въ окрестностяхъ Везувія и Неаполитанскаго залива. Самые предприимчивые художники стали совершенно пренебрегать Европой; они увлеклись первобытными лѣсами южной Америки, на которую указывалъ Александръ Гумбольдъ, красочными чудесами тропиковъ, сверкающими льдами полярныхъ странъ. Францъ Беллерманъ прослылъ новымъ Колумбомъ, когда вернулся въ 1842 году со своими ботанически-правильными воспроизведеніями чудесъ первобытнаго лѣса. Эдуардъ Гильдебрандтъ уже въ 1843 году объѣздилъ, по порученію Фридриха Вильгельма IV, Канарскіе острова, Италию, Сицилію, Сѣверную Африку, Египетъ, Нубію, Сахару и сѣверное полярное море. Въ 1862 году онъ предпринялъ кругосвѣтное путешествіе, „чтобы собственными глазами увидеть все, что создано моремъ, воздухомъ и землей въ различныхъ странахъ свѣта“. Евгенийъ Брахтъ путешествовалъ по Египту, Сириіи и Палестинѣ и вернулся со множествомъ этюдовъ, написанныхъ среди величественной природы пустынь, среди развалинъ и горъ востока. Изъ всѣхъ этихъ этюдовъ онъ разработалъ, вернувшись на родину, такое же количество картинъ.

Заслуга всѣхъ этихъ художниковъ заключается въ томъ, что они все болѣе расширяли область живописи и постепенно включали въ нее весь міръ. Если же ихъ картины нельзя признать образцами *изысканной* пейзажной живописи, то это объясняется господствомъ того эстетическаго принципа, который превращалъ въ тѣ годы жанровыя картины въ анекдоты и повѣсти. Пейзажисты завоевали землю, но въ угоду публикѣ обращали вниманіе сначала только на интересныя въ географическомъ отношеніи мѣстности. Они отправлялись путешествовать съ Бедекеромъ въ карманѣ, возили съ собой столько кармина, сколько нужно для изображенія закатовъ солнца, и устанавливали свои мольберты повсюду, гдѣ у Бедекера стоитъ звѣздочка. И во всѣхъ этихъ живописныхъ пунктахъ они видѣли все, что можно видѣть по Бедекеру. Безусловно точной передачей интересныхъ въ топографическомъ отношеніи мѣстъ они удовлетворяли любознательности туристовъ, и этимъ болѣе всего обезпечивали сбытъ своихъ произведеній. Ихъ картины свидѣтельствуютъ также о томъ, что историческая живопись первенствовала тогда въ искусствѣ. Историческія картины изображали людей, никогда не забывающихъ о внѣшней обстановкѣ своей жизни; они драпируются стоя передъ зеркаломъ и заучиваютъ наизусть всякое движеніе, всякое внѣшнее выраженіе душевныхъ аффектовъ. Историческую живопись смѣнила жанровая, которая тоже представляла жизнь въ тенденціозно истолкованномъ видѣ, а не воспринимала съ полной непосредственностью внутренняго ея смысла. Сообразно съ этимъ, деревья, горы и облака тоже утрачивали на картинахъ простоту своего безсознательнаго бытія и становились театральными. Простая дѣйствительность, тихая, утонченная красота природы, непосредственность настроенія, разлитаго въ природѣ движеніемъ свѣта и воздуха—все это не могло нравиться вкусу, притупленному павосомъ исторической живописи и гримасами жанровыхъ картинъ. Для возбужденія интереса нужны были болѣе сильныя средства. Пейза-

жистамъ приходилось искать въ природѣ театральныхъ эффектовъ, шумнаго и яркаго великолѣпія, нужны были фейерверки, сіяніе солнца, лунный свѣтъ и звѣзды, — иначе на картину не обращали вниманія. Назидательность или театральность, къ которой стремилась историческая живопись, должна была неминуемо стать и конечной цѣлью пейзажистовъ. А такъ какъ желѣзныя дороги проведены повсюду, то пейзажистамъ легко было удовлетворять этимъ двумъ требованіямъ. Историческіе живописцы обращались въ своей погонѣ за сенсационными сюжетами къ самымъ отдаленнымъ историческимъ эпохамъ, а жанристы старались завоевать симпатіи публики необычайностью и экзотизмомъ, изображеніемъ Италіи и востока. Вслѣдъ за ними пейзажисты тоже стремились какъ можно болѣе расширить географическій горизонтъ. „Неужели эти люди нигдѣ не родились?“ — спрашивалъ Курбэ, разсматривая нѣмецкіе пейзажи на мюнхенской выставкѣ 1869 года. Картины большей частью изображали то, что прежде всего бросается въ глаза сѣверянину въ чужихъ странахъ. Но, занявшись иллюстраціей всѣхъ знаменитыхъ событій, отъ троянской войны до французской революціи, историческая живопись впадала то въ доктринерскую поучительность, то въ театральность. Пейзажисты же точно также въ своихъ космополитическихъ блужданіяхъ по свѣту или уподоблялись фотографамъ — и тогда ихъ сухія воспроизведенія извѣстныхъ мѣстностей имѣли смыслъ только какъ воспоминанія о путешествіяхъ — или же писали бьюція на эффектъ картины, которыя, какъ все крикливое и слишкомъ рѣзкое, быстро теряли всякое обаяніе. Картины перваго рода представляли большей частью альпійскую природу, поражающую колоссальностью формъ, величественностью утесовъ, глетчерами, снѣжными полянами и пропастями; стоило имъ только вѣрно передавать дѣйствительность, чтобы публика, движимая инстинктивнымъ тяготѣніемъ къ величественному и прекрасному въ природѣ, съ удовольствіемъ разсматривала ихъ, а знатоки альпійской природы поучали профановъ, доказывая, что глубокая синева неба на картинѣ не преувеличена, что таково въ дѣйствительности небо въ горахъ. Географическая правда вполнѣ соблюдена во всѣхъ этихъ пейзажахъ, но они рѣдко вызываютъ желаніе освѣдомиться о художникѣ, написавшемъ картину. Интересъ, возбуждаемый картинами, чисто топографическій. Исполненіе сухо и прозаично, какъ это всегда бываетъ при слишкомъ большой объективности. Картины второй категоріи, экзотическія, изображаютъ всякаго рода странныя свѣтотовыя явленія, блескъ и сіяніе красокъ, но и онѣ большей частью раздражаютъ ремесленной дѣланностью настроеній. У старыхъ мастеровъ настроеніе являлось само собой, потому что они относились къ природѣ съ благоговѣніемъ и глубокимъ пониманіемъ. Картины новыхъ художниковъ построены на внѣшнихъ эффектахъ, потому что они передавали поэтическія настроенія, не ощущая ихъ въ себѣ. Эффектность сюжета не исключаетъ его художественной обработки, но погоня за эффектами опасна для искусства. Обаяніе всего далекаго и рѣдкаго не можетъ стать основой возвышеннаго искусства; магическая сила искусства заключается въ томъ, чтобы придавать высокой интересъ и самому близкому. Къ тому же эффектная зрѣлища природы также трудно понять и передать, какъ трудно воспроизвести въ историческихъ картинахъ моменты высочайшаго возбужденія. Этого достигалъ Делакруа въ исторической живописи и Тернеръ въ пейзажѣ, но геніи, подобные Делакруа и Тернеру, не рождаются каждый день. Въ Германіи же художники возбуждали своимъ изображеніемъ чудесъ природы не поэтическое настроеніе, а только холодное любопытство. Почти во всѣхъ пейзажахъ того времени интересъ сосредоточенъ только на сюжетахъ: они удивляютъ, поучаютъ, но поэзія природы въ нихъ не передана. Для того, чтобы понять ее,

художники должны были отрѣшиться отъ погони за интересными сюжетами. Подобно тому, какъ въ фигурной живописи художники должны были перестать искать успѣха у толпы пересказомъ анекдотовъ, такъ и пейзажистамъ необходимо было отказаться отъ преподаванія географіи, отъ изображенія достопримѣчательныхъ мѣстъ, интересныхъ для туристовъ, отъ стремленій заинтересовать публику фальшивыми настроеніями. Только послѣ того какъ живописцы отказались отъ интересныхъ мотивовъ и стали сосредоточиваться на изображеніи природы своей родины, стали понимать красоту свѣта и воздуха, создалось болѣе глубокое искусство. Послѣ расширенія области сюжетовъ долженъ былъ еще развиться болѣе утонченный вкусъ, и затѣмъ искусство вернулось на тотъ путь, который пролагали Даль, Моргенштернъ и Гурлитъ: съ болѣе богатой и осложненной техникой художники вернулись къ простотѣ и трогательной нѣжности прежнихъ созерцателей природы. Слѣдующее поколѣніе пошло уже по этому пути подъ вліяніемъ Франціи. Тамъ, въ то время какъ нѣмецкая пейзажная живопись блуждала по свѣту, съ упоеніемъ открывая новыя земли, родилось и развивалось самое благородное и нѣжное дитя XIX вѣка—*paysage intime*.



XXV.

Начало Paysage intime.

Почему тайны Paysage intime открылись, далеко не случайно, именно нашему вѣку, это покажетъ въ яркой картинѣ лишь тотъ, кто напишетъ специальную исторію пейзажной живописи—одну изъ самыхъ нужныхъ въ настоящее время книгъ по исторіи искусства. Верещагинъ высказалъ однажды мысль, что пейзажи старыхъ мастеровъ кажутся ученическими работами наряду съ тѣмъ, что создала современная живопись. Несомнѣнно, что художники XIX вѣка, уступая во всемъ стариннымъ мастерамъ, въ пейзажной живописи по крайней мѣрѣ могутъ вполне выдержать сравненіе съ ними. Лишь развитіе городской жизни могло создать такую страстно напряженную любовь къ природѣ. Вѣкъ тѣсныхъ жилищъ, чрезмѣрнаго роста населенія, нервности и дачной жизни одинъ только могъ поднять пейзажную живопись до такой проникновенности, чистоты и полноты. Лишь наше время труда и торопливой жизни дѣлаетъ возможнымъ то отношеніе къ природѣ, которое позволяетъ хотя немного, какъ духъ земли говоритъ Фаусту:—„заглянуть въ душу природы, какъ въ сердце друга“.

И во Франціи классицизмъ на короткое время остановилъ движеніе, которое все нарастало, начиная съ XVIII вѣка. Изъ пейзажистовъ одинъ только Губертъ Роберъ дожилъ до новой эпохи. Ему прощали чрезмѣрную выписанность пейзажныхъ подробностей и нѣкоторый оттѣнокъ рококо за изображеніе классическихъ развалинъ. Изъ новыхъ художниковъ никто не чувствовалъ сначала влеченія къ пейзажной живописи. Воспитавшееся на аскетическихъ идеалахъ поколѣніе восторгалось только суровой мужественностью, выраженной въ пластичныхъ формахъ чловѣческаго тѣла, и перестало чувствовать обаяніе природы. И когда, спустя нѣсколько лѣтъ, появились первые пейзажи, это были, какъ и въ Германіи, торжественныя декораціи для трагедій, отвлеченные пейзажи въ „благородномъ стилѣ“ Пуссена. Но у Пуссена, не смотря на



Робертъ: Развалины и памятники.

строгий стиль, условность композиции выкупалась огромным пониманием природы, а въ произведеніяхъ позднѣйшихъ художниковъ, уже черпающихъ изъ вторыхъ рукъ, царитъ холодная риторика и бесплодный формализмъ. Выработанный по античнымъ образцамъ идеалъ красоты примѣнялся не только къ человѣческому тѣлу и къ драпировкѣ одеждъ, но и къ изображенію садовъ и лѣсовъ. Учрежденъ былъ *prix de Rome* для историческихъ пейзажей.

Анри Валенсъень сдѣлался Ленотромъ этого классицизма, авторитетнымъ учителемъ нѣсколькихъ поколѣній. Начинаящіе пейзажисты учились у него, какъ фигурные живописцы у Герена. Его „*Traité élémentaire de perspective pratique*“—изложеніе принциповъ пейзажной живописи—заключаетъ въ себѣ и его личные взгляды, и всю эстетику того времени. Хотя онъ, по его словамъ, „убѣжденъ, что въ сущности есть *одинъ* только родъ живописи, историческій, но все таки серьезный историческій живописецъ не долженъ пренебрегать пейзажемъ“. Конечно, у Рембрандта и голландцевъ прежнихъ временъ не было идеаловъ и они писали для людей, лишенныхъ души и пониманія. Пейзажи съ коровами и баранами безконечно ниже пейзажа, гдѣ изображено погребеніе Фокіона, а дождливый день Рюисдаля ниже потопа Пуссена. Даже Клодъ Лоренъ не совсѣмъ удовлетворяетъ строгаго Валенсъена. „Онъ довольно правдиво передавалъ утреннее и вечернее освѣщеніе, но потому именно его картины ничего не говорятъ уму. Нѣтъ у него дерева, гдѣ могли бы жить дриады, нѣтъ источника, гдѣ могли бы плавать наяды. Боги, полубоги, нимфы, сатиры, даже герои, слишкомъ величественны для этихъ мѣстностей,—въ нихъ могутъ жить въ лучшемъ случаѣ пастухи“. Клодъ жилъ въ Италіи, но онъ слишкомъ мало зналъ древнихъ писателей, которые должны быть основой для пейзажиста. Подобно тому какъ Давидъ говорилъ своему ученику Гро: „Читайте Плу-



Викторъ Гюго: Развалины средневѣкового замка на Рейнѣ.

тарха", такъ и Валенсьенъ совѣтовалъ своимъ ученикамъ изучать Теокрита, Виргилія и Овидія, потому что только у этихъ писателей можно узнать, каково должно быть мѣсто-пробываніе боговъ и героевъ.

Vos exemplaria graeca
Nocturna versate manu,
versate diurna.

Если пейзажистъ хочетъ напримѣръ изобразить утро, то пусть онъ представитъ тотъ моментъ, когда улыбающаяся Аврора поднимается съ ложа своего стараго супруга, когда Горы впрягаютъ четырехъ пламенныхъ коней въ колесницу бога солнца, или когда Одиссей съ мольбой становится на колѣни передъ Навзикаей. Для полудня можно пользоваться мифами объ Икарѣ и Фавтонѣ. Для изображенія вечера нужно представить Феба, который топчитъ свой бѣгъ, приближаясь къ горизонту, охваченный пламеннымъ желаніемъ броситься въ

объятія Тетиды. Для того, чтобы написать картину, сюжетъ которой заимствованъ у древнихъ поэтовъ, пейзажистъ долженъ знать правила перспективы, вполне усвоить себѣ законы композиціи, преподаанные Пуссеномъ, и даже иногда обращаться къ природѣ. Ему нужна плакучая ива для элегіи, утесъ для смерти Фавтона, дубъ для пляски нимфъ. Для отыскиванія подобныхъ „мотивовъ“ слѣдуетъ путешествовать по знаменитымъ въ исторіи странамъ. Лучше всего повторить тотъ путь, который свершило само искусство, т. е. побывать въ Малой Азіи, потомъ въ Греціи, потомъ въ Италіи.

На такой эстетикѣ воспитались Викторъ Бертенъ и Ксавье Бидо (Bidault). Современники восторгались „богатствомъ композиціи и великолѣпнымъ выборомъ архитектурныхъ мотивовъ“. На самомъ дѣлѣ ихъ декорации, составленныя изъ волнъ, долинъ и храмовъ имѣютъ такое же отношеніе къ природѣ, какъ „Круги“ Раймунда Люллія къ философіи. Схоластическая школа торжествовала въ живописи, но такъ какъ она питалась безсодержательными формулами, то и погибла отъ худосочія. Бидо, который въ молодости писалъ довольно хорошіе этюды, сталъ воплощеніемъ скуки въ своихъ позднѣйшихъ



Г. Мишель: Вѣтряная мельница.

листочкахъ въ видѣ пятнышекъ или точекъ, гладкихъ древесныхъ стволахъ и сѣромъ небѣ, имѣющемъ видъ не то жести, не то воды. А тотъ-же Бидо былъ въ теченіи долгихъ лѣтъ предсѣдателемъ выставочнаго жюри и отвергалъ пейзажи Теодора Руссо. Изъ всей этой группы художниковъ одинъ только недавно умершій Мишалонъ не утратилъ значенія до сихъ поръ. Онъ тоже принадлежитъ по холодности и корректности своего тощаго стиля къ школѣ Валенсьена, но отличается отъ другихъ тѣмъ, что стремился къ нѣкоторой правдѣ въ рисунокѣ растеній, что тогда считалось необычайно смѣлымъ новаторствомъ. Онъ писалъ не схемы растеній, а всегда что нибудь опредѣленное—репейникъ, чертополохъ, одуванчики, каждое растеніе съ его особенностями—и этой ботанической точностью приобрѣлъ въ началѣ вѣка не совсѣмъ понятную славу. Жюль Конье и Ватле (Watelet) стали еще болѣе вводить въ живопись изученіе дѣйствительности. Они долгое время населяли свои классическія долины безкровными танцующими нимфами и богами въ роли статистовъ, а потомъ перешли отъ историческихъ ландшафтовъ къ живописнымъ мѣстностямъ и отважились изображать виды окрестностей Парижа, вѣтряныя мельницы и замки. Но такъ какъ они еще твердо держались классическихъ правилъ композиціи, то въ ихъ худосочной живописи представлена очень прилизанная, принаряженная, условная природа. Еще въ 1822 году, когда Делакруа выставилъ свою „Ладью Данта“, ужасающій Ватле былъ въ полномъ блескѣ. Среди его картинъ есть видъ Бара-на-Сенѣ, который очень мѣтко названъ въ каталогѣ не просто „vue“, а „vue ajustée“. Ватле былъ убѣжденъ до конца своей жизни, что при-



Де-ла-Вержъ: Пейзажъ.

рода не вполне знает свое дѣло и всегда нуждается въ живописцѣ, который бы ее исправлялъ и провѣрялъ.

Наряду съ этими художниками, которые преобразали французскую природу въ классическіе ландшафты, возникла еще одна группа, вступившая на противоположный путь. Ея обѣтованной землей была священная Италия, родина классицизма, которая все еще, благодаря литературнымъ традиціямъ и односторонней эстетикѣ, казалась прекраснѣе и болѣе достойной поклоненія, чѣмъ всѣ другія страны. Но живописцы этой группы пытались нарушить произвольныя правила композиціи, установленныя Валенсьеномъ, и правдиво передавать мощныя очертанія итальянской природы.

Отъ Валенсьена они вернулись къ Клоду Лорену и пытались обновить вѣрный самъ по себѣ, но испорченный классиками стиль. Ихъ стремленія казались ересью правовѣрнымъ ученикамъ Валенсьена; ихъ называли поэтому „готиками“, т. е. романтиками, и критика въ теченіе долгихъ лѣтъ ставила рядомъ имена Теодора Алиньи (Aligny) и Эдуарда Бертена съ именемъ Коро. Многие изъ этихъ художниковъ, въ особенности Бертенъ, вывезли изъ Греціи, Италиі, Египта, Палестины и Сиріи очень красивые рисунки. Алиньи былъ даже хорошимъ живописцемъ. Онъ усерднѣе изучалъ даль горизонта и простоту линий, чѣмъ художники, вѣрные традиціямъ. Алиньи художникъ съ мрачнымъ, суровымъ, серьезнымъ талантомъ. Картины его производятъ сильное впечатленіе, но ихъ портитъ сухость колорита и равномерно распределенный, неподвижный, однообразный свѣтъ, которымъ онъ замѣняетъ колебаніе воздуха. Александръ Дегофъ (Desgoffe), Поль Фландренъ, Бенувиль, Белель и другіе съ одинаковой убѣжденностью шли по тому же пути, но они очень разнятся по силѣ таланта. Поль Фландренъ былъ въ юности хорошимъ живописцемъ въ духѣ 1690 года. Энгръ, его учитель, говорилъ о немъ: „не будь я



А. Клод: Садъ Божонъ.

Энгръ, я хотѣлъ бы быть Фландреномъ". Впослѣдствіи только своеобразная прелесть Клода Лорена и римское величіе Пуссена превращены были кистью Фландрена въ безжизненные картины, въ ландшафты изъ картона и ваты.

Культъ Италіи не спасъ, однако, обезсиленную живопись. Французскій пейзажъ могъ набраться новыхъ силъ только изъ родной почвы. Живопись была спасена, какъ только открылась взорамъ художниковъ красота родины, и это откровеніе принесъ романтизмъ. Въ отчетахъ о салонахъ, начиная съ 1822 г., все сильнѣе раздаются жалобы критиковъ на то, что художники не ищутъ болѣе въ природѣ благородной красоты и величественныхъ линій, а изображаютъ только „дикія пустыни, зачумленные озера и ужасающіе утесы“. Это означаетъ на языкѣ классиковъ, что французская пейзажная живопись обрѣла твердую почву въ самой Франціи. Въ тотъ день, когда молодые романтики объявили Расина фразеромъ, наступилъ конецъ вмѣстѣ со всей школой Давида и классическому пейзажу. Классическая живопись предана была забвенію, которое рано или поздно должно наступить для всего того въ искусствѣ, что не основано на изученіи природы и на индивидуальномъ темпераментѣ художника. Молодые мятежники уже поняли, что мифологическіе сюжеты и монументальность композиціи не могутъ замѣнить воздуха и свѣта. Ихъ утомили торжественныя, пустыя и широко разбросанныя декораціи. Только природа привлекала ихъ, и болѣе всего природа, непосредственно ихъ окружавшая; она казалась имъ тѣмъ менѣе лишеною обаянія, чѣмъ болѣе недовѣрія внушала Италія, родина всѣхъ неприятныхъ, уродливыхъ академическихъ картинъ. Французская пейзажная живопись родилась на свѣтъ. Въ то же самое время, когда Делакруа обновилъ репертуаръ живописи высокаго стиля, и обогатилъ искусство цѣлымъ міромъ невѣдомыхъ до того ощущеній, въ пейзажной живописи происходило такого же рода движеніе. „Ладья Данте“ относится къ 1822 году, „Избіеніе“ къ 1824 г. Почти въ тоже самое время буря пронеслась по вѣтвямъ старыхъ французскихъ дубовъ, рожь съ шумомъ пригнулась къ землѣ, небо покрылось тучами, воды послѣ долгаго застоя снова полились, журча по илистому дну. Маленькіе бумажные храмы, которые возвышались на



классических холмах, обрушились; их замѣнили низкія крестьянскія избы; изъ трубъ волнуясь, поднимался дымъ къ небу. Природа проснулась отъ зимняго сна, въ пейзажной живописи наступила весна съ ея грустью и ея улыбками.

Въ этомъ отличіе французскаго искусства отъ нѣмецкаго—они развивались различно. Нѣмецкая живопись подъ вліяніемъ Пуссена долго не могла освободиться отъ пагубнаго пристрастія къ бездушнымъ декораціямъ, къ такъ называемымъ красивымъ видамъ, и лишь гораздо позже стала вникать въ душу отечественной природы. Французы начали понимать интимную красоту природы уже въ двадцатыхъ годахъ XIX вѣка. Периодъ экзотизма они пережили только въ поэзіи—и то въ гораздо меньшей степени, чѣмъ Германія. Только въ „Атала“ Шатобриана встрѣчаются тор-

жественно живописныя, лишенная всякой сердечности описанія экзотическихъ пейзажей. Дѣвственные лѣса сѣверной Америки были богатымъ матеріаломъ для великолѣпныхъ картинъ, которыя Шатобрианъ описывалъ звучнымъ, вдохновеннымъ языкомъ. Мощная пышная природа служила ему фономъ для драмъ человѣческихъ страстей. Уже съ Ламартина начинается переворотъ въ поэзіи. Онъ первый изъ французскихъ поэтовъ понималъ природу глубоко и искренно, искалъ въ ней гармоніи съ своими собственными настроеніями. Его поэзія согрѣта и просвѣтлена любовью къ родинѣ, къ мѣсту его рожденія, къ южной Бургундіи. И въ области живописи первымъ вдохновителемъ сталъ поэтъ.

Викторъ Гюго, отецъ романтизма въ литературѣ, долженъ быть отмѣченъ и въ исторіи пейзажной живописи. Когда въ 1891 году въ Парижѣ устроена была замѣчательная выставка произведеній поэтовъ, занимавшихся живописью, и на ней появились болѣе или менѣе выдающіяся вещи Теофила Готье, Проспера Мериме, братьевъ Гонкуровъ и другихъ, свѣтъ впервые узналъ, какимъ геніальнымъ рисовальщикомъ и драматичнымъ изобразителемъ природы былъ Викторъ Гюго. И въ пейзажахъ, которые онъ рисовалъ по памяти, очень хорошо и колоритно, на поляхъ рукописей, бушуетъ пламя романтизма. Въ призрачномъ свѣтѣ и въ мрачныхъ тѣняхъ представлены сцены, соответствующія содержанію романовъ. Старые замки окутаны облаками дыма или ослѣпительнымъ заревомъ пожара, восходящая луна превращаетъ деревья въ призрачные силуэты, вѣтеръ вздымаетъ волны, которыя разбиваются брызгами, опрокидывая лодки; виднѣются темныя озера, мрачныя бе-



П. Гюэ: Наводненіе въ Сень-Клу.

рега, волшебные дворцы, неприступныя крѣпости и сказочныя соборы. Когда какой нибудь изъ вполне законченныхъ рисунковъ будетъ завѣщанъ Лувру, Викторъ Гюго навѣрное будетъ признанъ однимъ изъ передовыхъ бойцевъ романтизма въ живописи.

Среди живописцевъ общее увлеченіе романтизмомъ было такъ велико, что теперь трудно опредѣлить роль каждого отдѣльнаго художника въ грандіозной драмѣ. Въ особенности это трудно относительно *Жоржа Мишеля* (Georges Michel), гениальность котораго не была сразу признана. Онъ приобрѣлъ широкую извѣстность только на всемірной выставкѣ 1889 года, а въ болѣе узкомъ кругу знатоковъ искусства сталъ извѣстенъ тоже только послѣ своей смерти въ 1843 году. Тогда одинъ продавецъ картинъ скупилъ на аукціонѣ все, что осталось послѣ смерти обнищавшаго живописца. Картины были безъ подписи, и ихъ можно было признать только потому, что на всѣхъ изображены были окрестности Парижа. Большой широкой горизонтъ, холмъ, вѣтряная мельница, облачное небо,—все это указывало на художника, основательно изучившаго голландскихъ мастеровъ. Картины возбудили любопытство, и по наведеннымъ справкамъ оказалось, что имя художника Жоржъ Мишель. Онъ родился въ 1763 году, двѣнадцати лѣтъ пропускалъ уроки въ школѣ, увлекаясь рисованіемъ, въ пятнадцать — убѣжалъ съ какой-то прачкой, къ двадцати годамъ имѣлъ уже пятерыхъ дѣтей, въ шестьдесятъ пять лѣтъ снова женился и до восьмидесяти лѣтъ усердно работалъ. Люди постарше вспоминали, что видѣли уже прежде его работы на выставкахъ въ салонѣ. Говорили, что Мишель много писалъ вскорѣ послѣ революціи; но это были скучныя картины, напоминающія живопись по фарфору; онѣ ничѣмъ не отличались отъ произведеній другихъ живописцевъ классической школы. Демарнъ и Свебахъ писали фигуры для его ландшафтовъ. Только послѣ 1814 года онъ исчезъ съ выставокъ салона не потому, какъ теперь оказалось, что у него нечего было выставять, а потому, что его отвергали, какъ революціонера. Въ позднѣйшіе



Тернеръ.

годы у Мишеля были самыя разнообразныя занятія, и между прочимъ онъ былъ и реставраторомъ картинъ. Тогда черезъ его руки проходило много голландскихъ пейзажей, и это возбудило въ немъ очень оригинальное для того времени желаніе ближе взглянуть на природу, чѣмъ онъ это дѣлалъ въ юности — изучать ее не въ Италіи, а вокругъ себя, въ окрестностяхъ Парижа. Въ то время, какъ Валенсъень и его ученики прилагали всѣ старанія, чтобы не писать того, что было у нихъ передъ глазами, Жоржъ Мишель не выѣзжалъ изъ Франціи. Ему первому пришла мысль стать не выше природы, а войти въ нее, не искать въ ней декорацій, а просто описывать то, что представляется взору. Когда ему говорили объ Италіи, онъ отвѣчалъ:

„пространство въ четыре мили даетъ достаточно матеріала пейзажисту на всю жизнь. Кто этимъ не довольствуется, тотъ не художникъ. Развѣ голландцы когда нибудь переѣзжали съ мѣста на мѣсто? А все-же они отличные живописцы, самыя смѣлые и идеальныя изъ всѣхъ“. Каждый день онъ дѣлалъ какой нибудь эскизъ въ Парижѣ, не подозревая, что впоследствии его причислятъ къ предшественникамъ современной живописи. Онъ раздѣляетъ съ Альфонсомъ Карромъ, Жераромъ де Нерваль и Монселе славу открытія Монтмартра. Послѣ его смерти множество этюдовъ найдено было у старьевщиковъ сѣверныхъ бульваровъ, всегда безъ рамы, потому что никто не думалъ, что ихъ стоитъ вставлять въ рамы; ихъ можно было купить самое большее за сорокъ франковъ. Любителямъ нравились эти широкіе горизонты, грозныя небеса и великолѣпныя эскизы морскихъ береговъ. Не смотря на свою бѣдность, Мишелю всетаки иногда удавалось покинуть Монтмартръ и уѣзжать въ Нормандію. Очень робкій въ началѣ, пока онъ работалъ съ Демарномъ и Свебахомъ, онъ постепенно сталъ писать все шире и смѣлѣе, и пользовался всѣми средствами для выраженія своихъ настроеній и чувствъ. Онъ былъ мечтателемъ, вносилъ въ свои этюды такую цѣльность освѣщенія, а иногда такое сверканіе солнца, что могъ бы порадовать ими Альберта Кейпа. Мишель былъ прямымъ преемникомъ старыхъ голландцевъ, не тѣхъ, которые писали тонкими кистями, а представителей широкой манеры. Онъ стремился къ „выразительности общаго впечатлѣнія“ (l'expression par l'ensemble), и со времени парижской всемірной выставки справедливо считается предшественникомъ Теодора Руссо. Его картины рано стали извѣстны въ различныхъ мастерскихъ и производили большое впечатлѣ-



Тернеръ: Поѣздъ на мосту въ дождь.

не. Но такъ какъ послѣ 1814 года онъ не отмѣчалъ годовъ на картинахъ, то всетаки трудно опредѣлить, до какой степени этотъ „Рюисдаль Монтмартра“ повліялъ на молодое поколѣніе.

Одинъ за другимъ художники стали относиться къ путешествію въ Италію, какъ къ чему-то совершенно лишнему. Они жили отшельниками въ деревняхъ около Парижа. Холмистыя, изобилующія лѣсами и водами окрестности Сень-Клу и Вилль д'Авре сдѣлались колыбелью французской пейзажной живописи. Поселившись тамъ, художники самыми различными способами старались уразумѣть природу: они или съ полной точностью воспроизводили то, что видѣть внимательный глазъ созерцателя, или же сливали свой внутренний міръ съ настроеніями природы.

Своеобразный художникъ Шарль-де-ла-Бержъ имѣетъ нѣчто общее съ префаэлитамъ и кажется ихъ предшественникомъ. Идеаль живописи, по его словамъ, заключается въ томъ, чтобы все писать съ натуры и ничего не проглядѣть въ природѣ, разработать рисунокъ до малѣйшихъ подробностей, и все таки сохранить въ картинѣ единство и гармонію. Это легко сказать, но трудно выполнить. Всю свою короткую жизнь онъ провелъ въ борьбѣ съ этими трудностями. Картины его—чудеса терпѣнія. Въ этомъ легко убѣдиться, взглянувъ на его „закатъ солнца“ (1839 года) въ Луврѣ. Страстно преданный своему дѣлу, онъ передъ самой смертью требовалъ, чтобы ему приносили въ комнату вѣтки деревьевъ и древесную кору и съ рвеніемъ естествоиспытателя изучалъ всѣ жилки и слои дерева. Де-ла Бержъ своими идеалами напоминаетъ благоговѣйное отношеніе къ природѣ Яна ванъ Эйка или Альтдорфера. Но де-ла-Бержъ умеръ слишкомъ молодымъ, чтобы достигнуть результатовъ. Онъ тщательно срисовывалъ



Тернеръ: Дворецъ Калигулы.

и намѣчалъ малѣйшія подробности предметовъ, стремился къ математической точности въ передачѣ самаго мелкаго, и эта детальность и чрезмѣрная тонкость кисти вредила его колориту.

Камиль Рокпланъ (Roqueplan), разносторонній ученикъ Гро, написалъ въ 1822 году свой первый пейзажъ — „Закатъ солнца“. Въмѣсто вѣчныхъ мельницъ Ватле, оловянной воды и жалкаго ландшафта, у него представлена настоящая вѣтреная мельница въ духѣ старыхъ голландцевъ. Зеленая, перерѣзанная каналами долина тянется далеко кругомъ, надъ нею высится свѣжее сіяющее небо. Камиль Флеръ, безстрашный путешественникъ, прежде чѣмъ стать живописцемъ, былъ актеромъ и балетнымъ танцовщикомъ въ Бразиліи; онъ изображалъ на своихъ картинахъ сочные луга Нормандіи — вполне вѣрно, но съ боязливымъ отношеніемъ къ величію природы.

Люи Каба (Sabat), его ученикъ, приводилъ въ восторгъ молодое поколѣніе твердостью и гармоничностью стилия. По его картинамъ видно, что онъ много изучалъ голландцевъ; онъ гордился тѣмъ, что пишетъ въ ихъ духѣ, и воспроизводитъ по возможности все, не нарушая художественности и цѣльности впечатлѣнія. У него есть много общаго съ Шарлемъ де-ла-Бержъ. Впослѣдствіи у него достало даже смѣлости отнестись къ Италіи съ полной непосредственностью, и наивно передавать свои впечатлѣнія, не заботясь о теоріяхъ и правилахъ классиковъ. Но предприимчивость его была слишкомъ велика. Онъ потомъ снова полюбилъ торжественные ландшафты, сталъ послѣдователемъ Пуссена, и только съ этой стороны извѣстенъ младшему поколѣнію.

Поль Гюэ (Huet) вполне романтикъ. Де-ла-Бержъ крайне объективенъ, Гюэ преисполненъ паэоса. Онъ почувствовалъ, что наступило царство страсти въ искусствѣ. Онъ хотѣлъ передать энергію природы, сосредоточенность ея жизни со всей силой бурнаго колорита. Въ его картинахъ есть нѣчто, напоминающее поэзію Байрона; замыслы его богаты и мощны, красочныя симфоніи страстны и драматичны. Въ каждомъ его ландшафтѣ чувствуется дыханіе челоувѣческой души, ея тревога, безнадежность, сомнѣнія. Гюэ былъ сынъ своего времени, которое любило контрасты и переходило „отъ ликованій къ смер-



Тернеръ: Сады Гесперидъ.



Тернеръ: Чайльдъ Грольдъ.

тельной тоскѣ. Онъ разсказалъ о настроеніяхъ своей эпохи настолько свободно и сильно, насколько это возможно сдѣлать въ пейзажной живописи съ помощью облаковъ и деревьевъ, земли и неба. Большинство произведеній Гюэ, какъ и весь романтизмъ, проникнуты серьезнымъ мрачнымъ пафосомъ; въ нихъ совершенно нѣтъ торжественности классическихъ пейзажей. Ему нравился ревъ бури, пѣнящіяся воды, облака, въ которыхъ сверкаетъ молнія, и борьба человѣка съ разъяренными стихіями. Стараясь вложить въ свои картины какъ можно больше, онъ дѣлалъ ихъ слишкомъ театральными. Въ одномъ изъ его главныхъ произведеній, „видъ города Руана“ 1833 года, широта замысла граничитъ съ пустотой, такъ что картина становится похожей на панораму. Гюэ слишкомъ загромождалъ свои картины разными подробностями. Онъ любилъ выразительные пейзажи, въ томъ смыслѣ, какъ тогда любили выразительныя лица. Эта односторонность мѣшала его успѣху. Когда онъ выступилъ въ двадцатыхъ годахъ, картины его казались странными, меланхоличными, печальными. А когда онъ позже сталъ проще писать, критика все таки продолжала относиться къ нему только съ тѣмъ уваженіемъ съ какимъ относятся къ „старой гвардіи“, потому что въ это время на горизонтѣ французской живописи показалась цѣлая плеяда болѣе значительныхъ художниковъ.

Заслуга Мишеля и Гюэ состоитъ въ томъ, что они проложили путь позднѣйшимъ художникамъ. Но Руссо и его школа опередили ихъ настолько, насколько Колумбъ затмилъ собой всѣхъ прежнихъ искателей Америки, и Гутенбергъ всѣхъ, печатавшихъ книги до него. Начинатели французской пейзажной живописи стояли приблизительно на высотѣ Андреаса Ахенбаха и Блехена. Они были хорошіе, искусные живописцы, но не умѣли отдѣлаться отъ слишкомъ близкаго подражанія фламандскимъ и голландскимъ мастерамъ. Ихъ картины носятъ явные слѣды изученія Рюисдаля, Гоббема и потемнѣвшихъ музейныхъ картинъ. Они окрашивали все въ коричневый цвѣтъ; весна у нихъ также печальна какъ и зима, утро мрачно какъ вечеръ. Они не чувство-



Тернеръ: Кораблекрушеніе.

вали, что утро обозначает пробужденіе жизни, юность солнца, весну дня. Они придавали большое значеніе композиціи, стремились къ законченности, закругленности и картинности общаго впечатлѣнія. Живописи необходимо было пойти дальше—перейти отъ изученія Рюисдаля и Кейпа къ созерцанію самой природы, къ болѣе непосредственной передачѣ впечатлѣній; закругленность и выписанность должны были отойти на второй планъ; нужно было изображать природу не въ тонѣ музейныхъ картинъ, а во всей ея благоухающей свѣжести. Этотъ послѣдній шагъ, который довель французскую пейзажную живопись до вершинъ ея совершенства, сдѣланъ былъ подъ вліяніемъ англійскаго искусства.

Самыя гениальныя произведенія пейзажной живописи въ періодъ времени отъ 1800—1830 созданы были въ Англии. Въ то время, когда во Франціи и въ Германіи пейзажная живопись въ періодъ классицизма скована была исторіей, англичане продолжали спокойно идти тѣмъ путемъ, на который Гэнсборо вступилъ въ XVIII вѣкѣ. Былъ въ Англии въ эти годы пейзажистъ, составляющій совершенно исключительное явленіе во всей исторіи пейзажной живописи; явленіе это создало новую школу пейзажистовъ, которая не только оказала вліяніе на Францію, но и положила начало всему современному пониманію колорита. Этимъ феноменомъ въ живописи былъ *Тернеръ* (Turner), великій пиротехникъ одинъ изъ самыхъ своеобразныхъ и гениальныхъ пейзажистовъ всѣхъ временъ. Какой странный это былъ человекъ! Какъ глубоко возмущаетъ онъ всѣхъ любящихъ въ искусствѣ только все правильное. Эти любители дѣлятъ жизнь Тернера на двѣ половины и думаютъ что только въ первой онъ былъ разумнымъ художникомъ, а потомъ впалъ въ безуміе. Они признаютъ нѣкоторый талантъ въ томъ, что онъ писалъ въ теченіе первыхъ пятнадцати лѣтъ своей дѣятельности. Но съ того момента какъ онъ вполне овладѣлъ техникой своего дѣла и началъ съ пламеннымъ воодушевленіемъ воплощать свой собственный



Тернеръ: Дидона строитъ Карфагенъ.



Тернеръ: Одиссей и Полифемъ.

идеаль, онъ кажется имъ безумцемъ а произведенія его стоящими внѣ искусства. Когда въ сороковыхъ годахъ мюнхенской пинакотекѣ предложена была пламенѣющая красками картина Тернера, тамъ еще слишкомъ живо помнили контуры Корнелиуса, и Тернеръ вызвалъ однѣ только насмѣшки. Существуетъ курьезный разсказъ, относящійся къ послѣднимъ годамъ жизни Тернера. Онъ прислалъ пейзажъ на выставку, а члены жюри никакъ не могли сообразить, гдѣ на картинѣ верхъ, гдѣ низъ, и повѣсили ее вверхъ ногами. Когда Тернеръ пришелъ потомъ на выставку, и при немъ хотѣли исправить ошибку, онъ какъ разсказываютъ, сказалъ: „Нѣтъ, пожалуйста, оставьте по прежнему. Я вижу что такъ въ самомъ дѣлѣ лучше“. Многіе утверждали, что Тернеръ страдаетъ особаго рода болѣзнию глазъ. Еще въ 1872 году въ статьѣ, перепечатанной въ „Macmillans Magazine“, Либрейхъ давалъ медицинское объясненіе предполагаемому болѣзненному устройству глазъ у великаго пейзажиста. Только такимъ путемъ нѣмцы могли объяснить себѣ эти картины, совершенно импрессионистскія, хотя онѣ и были написаны въ самомъ началѣ XIX вѣка. Золотые сны Тернера казались слѣдствіемъ болѣзни глазъ, потому что никто не былъ въ состояніи понять высоту чувствъ, силу и поэзію Тернера въ передачѣ мгновенныхъ ощущеній.

Тернеръ былъ въ сущности вѣренъ себѣ отъ начала и до конца своей дѣятельности. Онъ какъ ночная бабочка кружился вокругъ огня, подобно Гете требовалъ всегда „больше свѣта,“ стремился къ невозможному, къ изображенію на картинахъ солнца. Ничто не казалось ему слишкомъ труднымъ для достиженія этой цѣли. Онъ долго сдерживалъ себя, шелъ по слѣдамъ Клода Лорена, учился у него писать солнечный свѣтъ, изучалъ, анализировалъ его, дѣлалъ копіи съ его картинъ, и, усвоивъ его стиль, сталъ писать картины, которыя совершенно уничтожаютъ собой Клода по величественности и сіянію красокъ. Самая характерная картина этого періода—„Дидона, строитъ Карѳагенъ“.



Тернеръ: Гротъ царицы Млбъ.

Чувствуется, что архитектурныя массы подчинены надобностямъ живописца, что дерево на переднемъ планѣ поставлено только для того, чтобы фонъ картины уходилъ дальше въ глубь. Колоритъ великолѣпенъ, но еще тяжелъ. Сочетаніе классическаго рисунка съ совершенно новымъ пониманіемъ воздушной перспективы вносить въ композиціи Тернера того времени хаосъ и спутанность. Только тогда когда ему сказали: „вы настоящій Клодъ Лоренъ“, онъ отвѣтилъ: „теперь я покидаю школьную скамью и стану Тернеромъ“. Съ этого времени ему уже не нужно окаймлять картинъ деревьями на подобіе Клода, для того чтобы лучи свѣта озаряли всѣ углы. Сначала его занимали атмосферическія явленія въ странѣ тумановъ. Потомъ, когда вѣчная сѣрость показалась ему слишкомъ тоскливой, онъ сталъ предпочитать ей истому и страсть южныхъ морей, и сталъ искать въ странѣ солнца полного воплощенія своихъ свѣтовыхъ грезъ. Описывать словами картины Тернера невозможно, и воспроизведенія его картинъ даютъ тоже только ложное представленіе о немъ. „Ракеты взлетали на воздухъ, гремѣли пушечныя выстрѣлы, взвивались огненные шары, змѣйки извивались и лопались, шипѣли колеса, сначала каждое порознь, затѣмъ попарно, потомъ всѣ вмѣстѣ, и все быстрѣе и сильнѣе, одно за другимъ и всѣ вмѣстѣ“. Такъ описывалъ Гете въ „Wahlverwandschaften“ фейерверкъ, и таково приблизительно впечатлѣніе, которое производятъ картины Тернера. Чтобы собрать на маленькомъ пространствѣ какъ можно больше свѣта, онъ бралъ глубокую и далекую перспективу, безграничное небо; море служить ему рефлекторомъ свѣта. Задача его заключалась въ томъ, чтобы воспроизвести струящуюся и сіяющую глубину неба безотносительно къ землѣ. Эти этюды, гдѣ изображено только небо, быть можетъ самыя изумительныя его произведенія. Повсюду, до самыхъ



Ольдъ Кроуи: Окрестности Норвича.

краевъ картины, разлить свѣтъ. Тернеръ изображалъ всѣ оттѣнки и переходы свѣта, отъ серебристой утренней зари до золотого блеска заката. Вулканы выкидываютъ лаву и шипятъ, дрожащій воздухъ раскаленъ и мельканье красокъ ослѣпляетъ глаза. Пламенный солнечный шаръ подернуть туманомъ и превращаетъ весь воздухъ въ тонкую золотистую дымку. Среди сіяющаго тумана идутъ нѣсколько кораблей. Въ ослѣпительную массу свѣта можно только бросить быстрый взглядъ, но этого достаточно для художника, чтобы картина запечатлѣлась въ его памяти — онъ пишетъ потому то, что видѣлъ, и умѣетъ очень убѣдительно воспроизводить свои впечатлѣнія. Композиціи его становятся все болѣе свободными, кисть все болѣе воздушной и легкой, колоритъ и общее впечатлѣніе все болѣе сказочнымъ и фантастичнымъ. Его

міръ—страна солнца, въ которой исчезаетъ реальная дѣйствительность, а живетъ лишь сіяніе, наполняющее пространство между глазами и предметами. Онъ изображаетъ то борьбу человѣческой силы со стихіями, какъ напр. въ картинахъ „пожаръ на морѣ“, „пароходъ въ бурю“, „поѣздъ желѣзной дороги подъ дождемъ и вѣтромъ“, то чисто фантастическую, поэтическую игру красокъ, какъ напр. „солнце Венеціи“. Тернеръ величайшій колористъ, самый смѣлый поэтъ среди пейзажистовъ всѣхъ временъ. Въ немъ англійская живопись проявила свою величайшую силу, такъ же какъ въ двухъ другихъ генияхъ, Байронъ и Шелли, наиболѣе лучезарно и побѣдно сказалась мощь англійской фантазіи. Одинъ только есть Тернеръ на свѣтѣ, и Рескинъ пророкъ его.

Въ жизни онъ тоже былъ однимъ изъ тѣхъ оригиналовъ, которые встрѣчаются только на родинѣ сплина. Онъ не былъ утонченнымъ эстетомъ, какъ это можно было бы предположить по его картинамъ, а очень буржуазнымъ, прозаичнымъ и неуклюжимъ человѣкомъ. Его коренастая фигура съ широкими плечами и крѣпкими мускулами дѣлала его скорѣе похожимъ на капитана купеческаго корабля, чѣмъ на служителя Аполлона. Онъ былъ бережливъ до скупости, не образованъ, не твердъ даже въ правилахъ ортографіи, не общителенъ и молчаливъ. Подобно большинству лучшихъ пейзажистовъ XIX вѣка, онъ былъ уроженцемъ большаго города. Тернеръ родился 23-го апрѣля 1775 года



Констэбль: Заливные луга около Солисбюри.

на задворкахъ маленькой и грязной лондонской улицы, застроенной однообразными, черными отъ дыма, густо заселенными домами. Отецъ его былъ цирюльникъ. Геніальность Тернера проявилась очень рано. Пятнадцати лѣтъ онъ выставялъ картины въ Royal Academy; когда ему было восемнадцать лѣтъ, съ его картинъ уже дѣлали гравюры, въ двадцать онъ пользовался извѣстностью, а въ двадцать семь избранъ былъ членомъ Академіи. Сначала онъ зарабатывалъ деньги рисованіемъ видовъ, и дѣлалъ тщательные, изящные рисунки англійскихъ замковъ и помѣстій. Такіе рисунки замѣняли въ то время фотографіи. Ему платили по три франка за рисунокъ и угощали сверхъ того ужиномъ. Ему приходилось путешествовать по всей Англій, исполняя заказы, и во время одной изъ поѣздокъ у него было, какъ рассказываютъ, любовное приключеніе à la Лючіа-ди-Ламерморъ; оно такъ сильно повліяло на него, что онъ рѣшилъ остаться холостякомъ на всю жизнь. Въ 1808 году онъ былъ назначенъ профессоромъ перспективы въ академіи; лекціи его, какъ говорятъ, были очень сумбурны. Отцу его пришлось по настоянію сына бросить свое дѣло и поселиться съ нимъ. Работа отца заключалась теперь въ томъ, что онъ долженъ былъ распиливать, стругать и сколачивать доски, изготовляя рамки для картинъ; Тернеръ окрашивалъ ихъ въ желтый цвѣтъ и пользовался ими для своихъ произведеній. Онъ былъ такъ скупъ, что никогда не обзаводился удобной мастерской. Онъ жилъ бѣдно, никого не принималъ у себя, обѣдалъ въ скверномъ ресторанѣ; отправляясь работать за городъ, онъ бралъ обѣдъ съ собой, и былъ очень радъ, если кто-нибудь предлагалъ ему запить ѣду стаканомъ вина. Трудолюбіе Тернера было баснословно. Онъ вставалъ ровно въ шесть часовъ утра, запиралъ двери на ключъ и работалъ съ той же ужасающей правильностью изо дня въ день. Смерть его была столь же непоэтична какъ и его жизнь. У него было много дѣтей, но женатъ онъ никогда не былъ. Въ послѣд-

ніе годы у него въ домѣ жила старая экономка, которая держала его въ сильномъ подчиненіи. Отлучиться изъ дому на болѣе продолжительное время онъ могъ только подѣ предлогомъ поѣздки въ Венецію, нужной для его работы. Но изъ письма, забытаго имъ въ карманѣ пальто, его домоправительница узнавала, что ѣздилъ онъ не въ Венецію, а всего только въ лондонское предмѣстье Чильси. Тамъ онъ жилъ подѣ вымышленой фамиліей Бута въ мансардѣ, нанятой имъ для другой его возлюбленной. Въ этой маленькой мансардѣ, еще болѣе убогой, быть можетъ, чѣмъ комната, въ которой онъ родился, умеръ живописецъ, влюбленный въ сіяніе солнца. Чтобы придать его грустной смерти хоть немного поэзіи, Рескинъ говоритъ, что окна мансарды выходили на западъ, и слабѣющій взоръ живописца обращенъ былъ на послѣдніе лучи солнца, воспѣтаго имъ такъ часто въ пламенныхъ гимнахъ. Послѣ смерти Тернера осталось безчисленное количество произведеній и нѣсколько милліоновъ деньгами. Осталась также пріобрѣтенная имъ безсмертная слава. Мысль о посмертной славѣ занимала его съ юности. Только этимъ объясняется, что онъ прожилъ всю жизнь какъ бѣдный студентъ, продѣлывалъ при продажѣ своего *Liber Studiorum* вещи, граничащія съ мошенничествомъ, но въ то же время не выпускалъ изъ рукъ всѣхъ тѣхъ картинъ, которыми онъ могъ бы составить себѣ огромное состояніе. Онъ завѣщалъ ихъ правительству въ количествѣ 362 картинъ маслянными красками и 19,000 рисунковъ, также какъ и три милліона деньгами. и потребовалъ только чтобы двѣ лучшія картины помѣщены были въ *National Galeri* между двумя картинами Клода Лорена. Тысяча фунт. ст. предназначена была для сооруженія памятника въ соборѣ св. Павла. Тамъ, въ лондонскомъ Пантеонѣ, рядомъ съ сѣромъ Іошуа Рейнольдсомъ, великимъ предкомъ англійской живописи, покоится Тернеръ—единственный въ своемъ родѣ художникъ, не имѣвшій ни предшественниковъ, ни послѣдователей.

Едва ли нужно еще доказывать, что рѣзко выраженная своеобразность Тернера не могла оказать никакого вліянія на дальнѣйшее развитіе англійской живописи, одинаково чуждой какъ и классицизму, такъ и драматичной возбужденности романтизма. Одни только поэты увлекались дикостью природы и воспѣвали блескъ и таинственность горъ, молніи и бури, грозную силу стихій. Въ живописи не создавалось ничего, что соотвѣтствовало бы Вальтеръ-Скоттовскимъ описаніямъ шотландскихъ горъ или гимнамъ Вордсворта, воспѣвавшего англійскія озера, или тому направленію пейзажной живописи, которое въ Германіи представлено Лессингомъ и Блехеномъ. Вордсвортъ великъ и возвышенъ—англійская живопись интимна и нѣжна. Ей чужды старинные альпійскіе замки и закаты солнца въ Греціи. Одинъ только Тернеръ воспѣвалъ торжественную, бурную, наводящую ужасъ, мощную и величественную природу, другіе живописцы любили подобно Гэнсборо все простое, дѣвственно-тихое, не притязательно-миловидное. Англія не романтична. Въ то же самое время, когда Лессингъ писалъ свои пейзажи, Людвигъ Тикъ испыталъ тяжелое разочарованіе, посѣтивъ страну, въ которой Шекспиръ написалъ сцену съ вѣдьмами въ Макбетѣ. Въмѣсто ожидаемаго имъ мрачнаго меланхоличнаго хаоса, онъ увидѣлъ пышную, прекрасно воздѣланную ласкающую взглядъ природу. Въ Англіи поражаетъ прежде всего изумительная пышность, почти тучность и сила растительности. Въ Англіи выѣхать въ свѣтлый день въ коляскѣ за городъ—истинный праздникъ для глазъ. Со всѣхъ сторонъ тянутся до самаго горизонта тихія долины и волнистые, холмы, покрытые безконечнымъ ковромъ зелени, кормовыя травы, хмель, клеверъ, огородныя растенія, великолѣпные луга съ высокой сочной травой; кое-гдѣ высятся группы мощныхъ тѣнистыхъ дубовъ, виднѣются пастбища, огороженныя заборами, и на нихъ великолѣпный рогатый скотъ.

Влажный воздух окутывает деревья и растения сверкающей дымкой. Нельзя себя представить ничего более нежного и прелестного, чем эти краски. Можно целыми часами смотреть на атласные облака, тонкий, воздушный пушок, мягкую прозрачную дымку, которая ловит в свою серебристую сеть лучи солнца, смягчает их и с ласковой улыбкой шлет на землю. По обитым сторонам дороги тянутся безконечные, зеленые луга, изредка покрытые широкими полосами желтоголова и маргариток. Какая то болзненная прелесть и странное очарование исходят из этой неисчерпаемой растительности. Капли воды блестят на листьях как жемчуг, кругловатая вершины деревьев шепчутся



Комстэбль: Поле ржи.

под слабым дуновением вѣтра. Деревья пышно разрастаются, их молодить влажный морской воздух. И небо здѣсь какъ бы создано для того, чтобы оживлять краски этого пейзажа. Какъ только выглянетъ солнце, земля ласково улыбается, и чашечки цвѣтовъ раскрываются, чаруя глазъ сочными красками. Англичанинъ созерцаетъ эту природу съ нежностью городского жителя и съ хладнокровной наблюдательностью дѣловаго челоѡка. Послѣ цѣлаго дня, проведеннаго среди дыма и копоти лондонскаго Сити, англичанинъ вздыхаетъ свободнѣе, когда поѣздъ мчитъ его вечеромъ за городъ. Яснымъ практичнымъ взглядомъ разсматриваетъ онъ волнующіяся нивы и думаетъ о видахъ на урожай. И въ произведеніяхъ англійскихъ пейзажистовъ чувствуется такое же внимательное, интимное и менѣе всего романтическое пониманіе природы. Они и не помышляли о томъ, чтобы подобно своимъ нѣмецкимъ товарищамъ, быть космополитами, изображать въ назиданіе публикѣ достопримѣчательныя, какъ можно болѣе экзотичныя мѣстности. Подобно Гэнсборо, они сосредоточивались на интимной прелести мѣсть, которыя знали и любили. Въмѣсто Суффолька, воспѣтаго Гэнсборо, центромъ пейзажной живописи сталъ теперь Норвичъ.

Джонъ Кромъ (John Crome) по прозванію old Crome, основатель норвичской школы пейзажистовъ, былъ мощный, сильный духомъ художникъ. Онъ родился въ 1769 году въ провинціальномъ городѣ, за сто миль отъ Лондона, былъ бѣденъ, служилъ сначала у врача, разнося лѣкарства его пациентамъ; затѣмъ былъ ученикомъ живописца, писавшаго выѡски для трактировъ. Отъ современной ему Англій онъ былъ совершенно отрѣзанъ. Онъ родился въ Норвичѣ и провелъ тамъ всю жизнь. Ему знакомо было имя Тѣрнера, онъ



Констабль: Романтический домъ.

ничего не зналъ о Вильсо-
нѣ, быть можетъ не слы-
халъ о Гэнсборо. Такимъ
образомъ, никто изъ англій-
скихъ художниковъ, ни со-
временныхъ ему, ни пред-
шествовавшихъ, не оказалъ
на него вліянія. Всѣмъ, чего
онъ достигъ, онъ обязанъ
только себѣ и голландцамъ.
Онъ рано женился, имѣлъ
многочисленную семью. Онъ
давалъ уроки рисованія въ
сосѣднихъ замкахъ, и ви-
дѣлъ тамъ много голланд-
скихъ картинъ. Въ старости
онъ побывалъ въ Парижѣ;
тогда были собраны въ
Луврѣ сокровища со всего
міра, и Кромъ сталъ еще
болѣе восторгаться голланд-
цами. Передъ самой смертью
онъ говорилъ: „Гоббема, до-
рогой Гоббема, какъ я тебя
любилъ“. Гоббема былъ его
предкомъ, нидерландская жи-
вопись—его идеаломъ.

Всѣ картины Крома—точные воспроизведенія его любимыхъ мѣстъ, а не вымышленные пейзажи и не живописные виды. Кромъ наивно и простодушно пи-
салъ все, что представлялось его взору въ норфольскомъ графствѣ: старые
дубы, лѣса, хижины рыбаковъ, тихіе пруды, равнины, покрытыя верескомъ.
Деревья онъ писалъ очень своеобразно. Каждое дерево имѣетъ свою собствен-
ную физиономію, кажется живымъ существомъ, проникнутымъ сѣверной сосре-
доточенностью. Его специальностью были дубы, и послѣ него одинъ только Тео-
доръ Руссо умѣлъ ихъ писать съ такимъ совершенствомъ. вмѣстѣ съ тѣмъ
самые простые его пейзажи чрезвычайно величественны; по тонкости коло-
рита, напоминающаго старинныхъ мастеровъ, въ то время никто не могъ съ
нимъ сравниться. Онъ былъ строгій реалистъ и тщательно вырисовывалъ свои
портреты природы. Картины его сохраняютъ однако цѣльность колорита, бла-
годаря тому, что все объединено, по образцу голландцевъ, сочнымъ коричне-
вымъ тономъ. Это придаетъ изысканное благородство его картинамъ лѣсовъ и
полей.

Крому пришлось много бороться въ жизни, прежде чѣмъ онъ достигъ
нѣкотораго успѣха. Онъ немного получалъ за свои картины, никогда болѣе
50 ф. ст., и въ концѣ жизни онъ долженъ былъ жить очень скромно. Въ
юности онъ былъ ремесленникомъ, умеръ же въ 1821 году мелкимъ буржуа,
единственное развлеченіе котораго трактиръ, разговоры съ матросами, лавоч-
никами и рабочими. Но принципы, внесенные имъ въ искусство, пере-
жили его самого. Въ 1805 году, онъ основалъ въ Норвичѣ, вдали отъ всѣхъ
академій, союзъ художниковъ съ ежегодными выставками, съ общей мастер-
ской, которой каждый пользовался въ опредѣленные часы. Главные представи-



Констэбль: Ферма.

тели талантливой норвичской школы—Котманъ, писавшій ясени, Кромъ младшій, Старкъ и Винсентъ. Благодаря имъ, Норвичъ сталъ столь же извѣстнымъ въ Европѣ художественнымъ центромъ, какими были нѣкогда Дельфтъ и Гарлемъ.

Отношеніе этихъ художниковъ къ голландцамъ такое же какъ Жоржа Мишеля во Франціи, или Ахенбаха въ Германіи. Они передавали то, что видѣли, округляли свои впечатлѣнія ради картинности общаго впечатлѣнія и достигали гармоніи колорита при посредствѣ изысканнаго коричневаго тона. Ихъ занимала болѣе форма, нежели колоритъ. Окраска предметовъ была у нихъ наружнымъ покровомъ, написаннымъ въ духѣ голландцевъ. Послѣ нихъ англійской живописи оставалось сдѣлать еще одинъ шагъ впередъ — отрѣшиться отъ подражанія голландцамъ и основать современную пейзажную живопись. Она уже не стремится воспроизводить конкретную сущность вещей, а занята главнымъ образомъ передачей окружающаго предметы воздуха. Пейзажисты не заботятся о законченности, округленности рисунка, а передаютъ только свои непосредственныя впечатлѣнія.

Живопись *plein air* проникла въ Германію только лѣтъ десять тому назадъ. Теперь уже не пишутъ предметовъ „самихъ по себѣ“, а непременно окружаютъ ихъ воздухомъ. Пейзажи, плавающие въ нейтральномъ буромъ соусѣ перестали нравиться, предметы изображаются облитыми свѣтомъ и воздухомъ. Исчезли коричневая деревья и луга,—глазъ замѣтилъ, что деревья и луга зелены. Никто уже не довольствуется неопредѣленнымъ освѣщеніемъ мастерскихъ и условнымъ тономъ музейныхъ картинъ; нужно, чтобы часть дня былъ ясно представленъ на картинѣ, потому что утромъ настроеніе природы иное, чѣмъ при дневномъ освѣщеніи. Эти открытія, которымъ современная пейзажная жи-



Констабль: Хижина.

вопись обязана своей изысканностью и воздушностью, принадлежать англичанамъ.

Английскіе туманы, сырость и тяжесть воздуха, направили английскихъ пейзажистовъ на изученіе свѣта и воздуха тогда, когда въ другихъ странахъ объ этомъ еще никто и не думалъ. Въ странѣ, гдѣ небо безоблачно, однѣ только линіи выдѣляются въ сухомъ, сіяющемъ воздухѣ. Не достаесть тѣней, а безъ тѣни свѣтъ не имѣетъ цѣны. Поэтому старыя итальянскіе классики были только рисовальщиками. Они не цѣнили солнечнаго свѣта, какъ миллионеръ не цѣнитъ гроша. Англичане же знали прелесть самаго слабаго луча свѣта, который клиномъ врѣзывается въ стѣны облаковъ. Природа Англии, гдѣ даже въ ясные, спокойные лѣтніе дни горизонтъ псдернуть жемчужнымъ покрываломъ сыраго тумана, сама указывала художникамъ на свѣтъ и воздухъ, какъ на источники настроенія въ пейзажѣ.

Техника акварельной живописи, сильно развившаяся въ то время, оказала тоже очень благотворное вліяніе. Живописцы, ободренные примѣромъ акварелистовъ, стали передавать и масляными красками все, что представлялось ихъ взору, совершенно наивно и непосредственно, отрѣшившись отъ тоновъ старинныхъ картинъ. Джонъ Робертъ Козенсъ, „величайшій геній пейзажной живописи“, первый внесъ въ въ акварельную живопись современное пониманіе. Томъ Гиртинъ тоже искалъ новыхъ путей. Генри Эдриджъ и Самуэль Пруть писали живописныя развалины, Коплэй Фильдингъ и Самуэль Оуэнъ—марины, Лука Кленель и Томасъ Гифи—граціозныя картины изъ сельской жизни, Гоувидъ и Робертъ Гильсъ—звѣрей. Въ 1805 основано было „Society of painters in watercolours“, и это широкое развитіе акварельной живописи должно было естественнымъ образомъ отразиться на живописи масляными красками. Акварельная живопись приучила английскій вкусъ къ тѣмъ свѣтлымъ тонамъ, которые производили сначала странное впечатлѣніе на привыкшій къ коричневымъ тонамъ взоръ. Темный коричневый колоритъ акварелисты замѣнили свѣтлымъ. Они писали непосредственно съ натуры и заканчивали картины тоже на воздухѣ, вслѣдствіе чего скорѣе стали обращать вниманіе на свѣтъ и воздухъ, чѣмъ живописцы, писавшіе масляными красками. Болѣе легкая, импровизирующая техника акварельной живописи навела ихъ на мысль, что не въ закруженности и картинности общаго впечат-



Давидъ Кохъ: Аббатство Болтонъ.

лѣнія заключается главная задача искусства, а что важнѣе всего передать непосредственность впечатлѣнія, получаемого отъ природы.

Эти принципы въ живопись масляными красками были внесены однимъ изъ величайшихъ вождей искусства, однимъ изъ самыхъ мощныхъ, своеобразныхъ художниковъ XIX вѣка—*Джономъ Констэблемъ* (John Constable).

Родина Констэбля, Истъ Бергольтъ (East Bergholt) — маленькая хорошенькая деревушка, въ 14 миляхъ отъ Сюдбюри, мѣста рожденія Гэнсборо. Констэбль родился здѣсь 11 июня 1776 г., тогда когда Гэнсборо поселился въ Лондонъ. Отецъ Констэбля былъ богатый человѣкъ, владѣлецъ трехъ вѣтряныхъ мельницъ. Это второй сынъ мельника, прославившійся въ исторіи искусства—Рембрандтъ тоже былъ сыномъ мельника. У родителей Констэбля были сначала очень честолюбивые планы—они прочили сына въ священники, но мальчикъ предпочиталъ мельницу школѣ и сдѣлался, какъ и его предки, мельникомъ. Хозяинъ вѣтряной мельницы долженъ слѣдить за состояніемъ неба, за движеніемъ облаковъ — и эти занятія оказали вліяніе на будущаго художника—никто до того не изучалъ такъ внимательно небо, какъ онъ.

Нѣкій господинъ Дунторнъ, чудакъ, котораго мальчикъ часто навѣщаль, былъ его первымъ учителемъ; уроки происходили всегда подъ открытымъ небомъ. Другой его покровитель, Бомонъ, критиковалъ въ качествѣ просвѣщеннаго знатока искусства все, что онъ писалъ. Когда Констэбль ему показывалъ какой нибудь этюдъ, онъ спрашивалъ: „куда ты поставишь коричневое дерево“? Это было основнымъ положеніемъ его эстетики: хорошая картина должна быть цвѣта хорошей скрипки—коричневаго. Пребываніе въ Лондонѣ не оказало на Констэбля никакого вліянія. Ему было 23 года, онъ былъ красивымъ юношей съ темными глазами, и тонкимъ выразительнымъ лицомъ, когда написалъ въ 1799 году своему учителю Дунторну слѣдующее письмо



В. Мюллеръ: Развалины Тлосса.

„сегодня я поступилъ ученикомъ въ Royal Academy, для вступительнаго испытанія я сдѣлалъ рисунокъ съ одного греческаго торса; живу я Cecil Street, 23.“ Въ Лондонѣ дѣвушки называли его „красивымъ молодымъ мельникомъ изъ Берггольда“. Онъ предпринималъ всевозможныя работы, копировалъ Рейнольдса, написалъ алтарную картину, „Христосъ, благословляющій дѣтей“, которая никому не нравилась, кромѣ его матери. вмѣстѣ съ тѣмъ онъ изучалъ въ національной галлерей Рюисдаля, который произвелъ на него большое впечатлѣніе. Въ 1802 году впервые занесена была въ каталогъ Royal Academy выставленная имъ картина—пейзажъ, и съ тѣхъ поръ до самой его смерти въ 1837 году, картины его ежегодно появлялись на академической выставкѣ. Всѣхъ картинъ было 104. Въ самыхъ старыхъ—вѣтряныя мельницы и уголки деревни—

все тщательно выписано, на деревьяхъ каждая вѣточка, на домахъ каждый кирпичъ, но нѣтъ ни воздуха, ни солнца.

Въ 1803 году онъ написалъ своему старому другу Дунторну очень знаменательное письмо: „Въ теченіе двухъ послѣднихъ лѣтъ“, писалъ онъ „я изучалъ только картины; истина доставалась мнѣ изъ вторыхъ рукъ. Я не старался писать природу такъ, какъ я ее чувствовалъ, а думалъ, что картина тогда закончена, когда она похожа на картины другихъ художниковъ. Теперь я рѣшилъ не ходить больше въ галлеи все лѣто. Я вернусь въ Бергольтъ и постараюсь совершенно просто и правдиво писать то, что вижу, и какъ вижу. На выставкѣ нѣтъ ни одной картины, написанной съ той искренностью, которая мнѣ кажется необходимой для пейзажиста—не достаетъ художника, знающаго природу“. Онъ уѣхалъ изъ Лондона и проработалъ все лѣто въ Гельмингамъ-Паркѣ, въ Суффолькѣ, „въ полномъ одиночествѣ среди старыхъ дубовъ. Ночи я провожу въ пустомъ пасторатѣ. Людей я вижу лишь тогда, когда иду покупать себѣ что нибудь на обѣдъ въ крестьянскіе дома“. И только вернувшись въ деревню, онъ понялъ свое призваніе. „Я никогда не видѣлъ въ дѣйствительности пейзажей, какіе писали Вильсонъ и Клодъ, но я пишу болѣе счастливую страну—мою милую Англію. Живопись и чувство кажутся мнѣ двумя обозначеніями одного и того же понятія. Берега Стура навсегда связаны въ



В. Мюллеръ: Львиная могила въ Ксантъ.

моей памяти съ моимъ дѣтствомъ. Они сдѣлали меня живописцемъ, и это воспоминаніе вызываетъ во мнѣ чувство благодарности". Онъ прожилъ всю свою юность среди красивыхъ долинъ и зеленыхъ луговъ Бергольта, гдѣ паслись стада и жужжали жуки, бродилъ по отлогимъ берегамъ Стура, по зеленымъ лѣсамъ Суффолька, среди старинныхъ усадебъ и церквей, фермъ и живописныхъ крестьянскихъ избъ. Эту природу онъ полюбилъ въ дѣтствѣ—ее онъ и писалъ. Культурный видъ англійскихъ деревень, сельская жизнь, каналы, вѣтряныя мельницы и замки—таково содержаніе его картинъ. Онъ любилъ совершенно простую природу, воздѣланную человѣкомъ, любилъ поля и деревни, сады и нивы. Лугъ, шлюзы, обросшіе кустарникомъ, старыя деревья—этого достаточно, чтобы пробудить въ немъ мысли и чувства.

Гэнсборо любилъ также подобные сюжеты, но Констэбль стоитъ выше его, какъ и выше Крома. При всей своей интимности Гэнсборо все таки по природѣ склоненъ былъ приукрашивать; онъ писалъ не все въ природѣ, а выбиралъ, придавая всему тонкость и граціозность очертаній, которой нѣтъ въ дѣйствительности. Констэбль первый отрѣшился отъ всѣхъ условностей въ композиціи. Его преимущество передъ Кромомъ заключается въ томъ, что онъ смѣлѣе отражалъ свои личныя впечатлѣнія. Кромъ силенъ своей точностью; онъ писалъ то, что видѣлъ, Констэбль показывалъ, какъ онъ видѣлъ. Идя по слѣдамъ Гоббема, Кромъ усвоилъ себѣ тонъ старыхъ мастеровъ; Констэбль же смотрѣлъ на міръ собственными глазами. Онъ былъ первымъ вполнѣ самобытнымъ пейзажистомъ. Въ молодости онъ копировалъ Клода, Рубенса, Рейнольдса, Рюисдаля, Теньера и Вильсона, и копии его нельзя было отличить отъ оригиналовъ; многому научили его послѣ того акварели Гиртина. А затѣмъ уже онъ почувствовалъ въ себѣ достаточно силы, чтобы довѣрять собственному глазу. Онъ отрѣшился отъ всего, что считалось до него основой красоты, пренебрегалъ закругленностью въ картинахъ, разсѣкалъ деревья пополамъ, чтобы только

перенести на картину то, что его интересовало. „Неужели же всегда изучать только старых мастеровъ, и никогда не смотрѣть на поля, траву, солнце? Вѣчно ходить въ галлерей, и никогда не видѣть живой дѣйствительности? Миръ великъ, два дня не похожи одинъ на другой, всѣ часы дня различны, съ самаго сотворенія міра не было двухъ одинаковыхъ листочковъ на деревѣ,—великія художественныя творенія, какъ и созданія природы, всѣ различны“.

Констэбль сосредоточился такимъ образомъ на изученіи природы; на его картинахъ поютъ соловьи, листья шелестятъ, зеленѣютъ луга, блестятъ облака. XV вѣкъ создалъ изящныя весеннія деревца Перуджино, XVII—свѣтлые весенніе дни фламандскихъ живописцевъ, Яна Зильберехта и Луки Удена. Въ XIX вѣкѣ первымъ художникомъ, писавшимъ весну, былъ Констэбль. Когда Бомонъ спрашивалъ его теперь, куда онъ думаетъ поставить свое коричневое дерево, онъ отвѣчалъ: „никуда, потому что я уже не пишу коричневыхъ деревьевъ“. Онъ видѣлъ, что листья лѣтомъ зелены—и такими писалъ ихъ. Онъ видѣлъ, что отъ дождя и утренней росы зелень становится лѣтомъ свѣжѣе—и писалъ то, что видѣлъ. Онъ замѣтилъ что на солнцѣ зеленые листья сверкаютъ и блестятъ—и писалъ это. Онъ видѣлъ, что, падая на свѣтлыя стѣны, свѣтъ становится такимъ же ослѣпительнымъ, какъ снѣгъ на солнцѣ—и писалъ это. Надъ этимъ „снѣгомъ Констэбля“, много смѣялись въ свое время, и все же его свѣтопись оказала вліяніе не только на всѣхъ дальнѣйшихъ англійскихъ живописцевъ, но и на барбизонскую школу, а позже на Мане.

Задачи освѣщенія и воздушной перспективы, не разрѣшенныя предшествовавшими художниками, были впервые поняты Констэблемъ. Кромѣ очень осторожно пользовался атмосферическими явленіями въ своихъ картинахъ. Констэбль первый пейзажистъ, который настоящимъ образомъ видѣлъ воздухъ и умѣлъ писать свѣтъ. Онъ стремился воспринять со всей полнотой чувства явленія свѣта, не останавливаясь на частностяхъ, доступныхъ только анализирующему глазу. Старые голландцы сосредоточивались на рисункѣ предметовъ, для Констэбля же самое главное свѣтъ, на какихъ бы предметахъ онъ ни отражался. Этимъ Констэбль освободилъ пейзажную живопись отъ архитектурическихъ законовъ композиціи. Они сдѣлались излишними, когда высказана была мысль, что воздухъ въ картинѣ важнѣе самихъ предметовъ. Констэбля интересовала не только окраска земли и листьевъ, въ зависимости отъ атмосферическихъ явленій; онъ изучалъ также небо, воздухъ и движеніе облаковъ съ добросовѣстностью естествоиспытателя. Онъ написалъ объ этомъ рядъ замѣтокъ, столь же тонкихъ, какъ извѣстное сочиненіе Рѣскина объ облакахъ. Красота пейзажа зависитъ, по его словамъ, отъ свѣта и тѣней. Онъ первый понялъ, что настроеніе въ пейзажѣ, т. е. то, что трогаетъ душу, исходитъ не отъ линій и не отъ самихъ предметовъ, а отъ свѣта и тѣней, въ которыя онъ погруженъ. Констэбль постигъ тайну тончайшихъ измѣненій въ движеніи воздуха. На его картинахъ вѣтеръ шумитъ въ деревьяхъ, чувствуется движеніе воздуха надъ полями, свѣтъ солнца играетъ на листьяхъ и въ ясномъ зеркалѣ водъ. Констэбль первый писалъ природу во всей ея свѣжести. По своей манерѣ онъ полная противоположность позднѣйшимъ прерафаэлитамъ. Тѣ возсоздавали картины природы, тщательно выписывая подробности, отчего большей частью страдаетъ цѣльность общаго впечатлѣнія. Констэбль, напротивъ того, писалъ широко и сильно, часто грубо и рѣзко, иногда торжественно, и всегда убѣдительно, цѣльно и свѣжо.

Геній, который идетъ впереди своего времени, достигаетъ признанія лишь тогда, когда слѣдующія поколѣнія догоняютъ его. Констэблю пришлось испытать на себѣ эту истину. Онъ жилъ бѣдно въ Гемстэдѣ, въ скромномъ домикѣ,



Бонингтонъ: Вѣтряная мельница въ С. Жуанъ.

гдѣ и умеръ въ 1837 году. „Моя живопись не напоминаетъ ничью, въ ней нѣтъ ни гладкости, ни красоты—какъ же могу я надѣяться на популярность? Я работаю для будущаго“. И будущее въ самомъ дѣлѣ принадлежало ему.

Мощная индивидуальность Констэбля принесла обильные плоды и помогла английской живописи подняться на ту высоту, которой она достигла въ 40-хъ и 50-хъ годахъ.

Давидъ Коксъ (David Cox), писавшій блестящія, смѣлыя и яркія картины, самый выдающійся изъ преемниковъ Констэбля. Онъ тоже былъ крестьяниномъ, и относился къ природѣ съ простотой сельскаго жителя. Онъ родился въ маленькой деревушкѣ около Бирмингама въ 1783 году. Отецъ его былъ кузнецомъ. Послѣ короткаго пребыванія въ Лондонѣ, онъ переѣхалъ съ семьей въ Герфордъ, а потомъ въ Гарборнъ вблизи Бирмингама. Для наблюденій надъ природой онъ довольствовался тѣмъ видомъ, который открывался ему изъ его собственнаго дома. Онъ зналъ, что живописецъ можетъ прожить всю жизнь въ какомъ нибудь уголкѣ земли, не исчерпавъ до конца развертывающихся передъ нимъ зрѣлищъ природы. „Прощайте, картины, прощайте“, говорилъ онъ передъ смертью, гуляя въ послѣдній разъ вокругъ городскихъ стѣнъ Гарборна. Свои взгляды на задачи пейзажной живописи онъ изложилъ въ „*Treatise on landscape painting*“ (1814): усматривать въ природѣ самое существенное, отбрасывать все не характерное—вотъ его основное правило. По картинамъ Кокса видно, что чѣмъ онъ становился старше, тѣмъ болѣе онъ приближался къ этому идеалу. Онъ всего обаятельнѣе въ картинахъ, написанныхъ въ послѣдній годъ жизни, когда, страдая болѣзью глазъ, онъ не могъ ясно различать подробностей, и передавалъ только общее впечатлѣніе.

Коксъ великій и смѣлый мастеръ. Когда горожанинъ, запертый въ теченіе цѣлыхъ мѣсяцевъ въ морѣ каменныхъ домовъ, приѣзжаетъ въ деревню, онъ

не начинается прежде всего рассматривать и пересчитывать деревья, листья и лежащие на землѣ камни. Онъ дышетъ полною грудью и восклицаетъ: какая отрада! И Коксъ не выписывалъ подробностей на подобіе прерафаэлитовъ. Онъ повѣствуетъ въ своихъ картинахъ о мягкомъ вѣтрѣ, который проносится надъ лугами въ Англии, о свѣжести и чистотѣ воздуха, о буряхъ, потрясающихъ Уэльсъ. Большинство его нѣжныхъ серебристо-сѣрыхъ пейзажей написаны мощно и нервно. Онъ воспѣвалъ въ своихъ картинахъ такъ же, какъ и въ чрезвычайно смѣло написанныхъ аквареляхъ, безконечно глубокое небо, освѣщенное тысячею разныхъ красокъ, то синее въ свѣтлый полдень, то мрачное и мятежное. Онъ безспорно одинъ изъ величайшихъ англійскихъ акварелистовъ, и если бы онъ съ юности писалъ масляными красками, онъ несомнѣнно сталъ бы лучшимъ англійскимъ пейзажистомъ. Въ его маленькихъ картинахъ колоритъ чистъ и благороденъ, въ нихъ много воздуха и свѣжести. Только для большихъ картинъ ему не доставало иногда силы. Онъ поздно началъ учиться писать красками, причѣмъ учителемъ его былъ менѣе значительный художникъ, хотя и чрезвычайно талантливый живописецъ, рано умершій *Вильямъ Мюллеръ* (William Müller).

Это одинъ изъ самыхъ искусныхъ живописцевъ, величайшій послѣ Тёрнера виртуозъ въ англійской живописи. Будь въ немъ больше простоты, будь онъ ровнѣе, его можно было бы назвать первокласснымъ гениемъ. Но въ немъ есть нѣкоторая театральность, которая видна не всегда, а отъ времени до времени. Онъ любилъ пышность, въ немъ нѣтъ тихой нѣжности и скромности, съ которой Констэблъ и Коксъ относились къ природѣ своей родины. Онъ старался придать величественность скромному англійскому пейзажу, и вносилъ манерность въ изображеніе самаго обыденнаго. Картины его грандіозны по формѣ; онѣ свидѣтельствуютъ объ изумительной легкости кисти, но имъ не достаѣтъ свѣта и воздуха, не достаѣтъ англійскаго характера, англійской атмосферы. Мюллеръ былъ иностранецъ, сынъ переселившагося въ Бристоль данцигскаго ученаго, и не питалъ къ природѣ Англии того чувства, съ которымъ относился къ своей родинѣ Констэблъ. Видъ англійскаго поля или англійской деревни, интимная прелесть англійской природы въ ея будничномъ одѣяніи не будила въ немъ никакого отвѣтнаго чувства.

Фантазія Мюллера, который предпочиталъ яркіе и рѣзкіе контрасты тонкимъ оттѣнкамъ, влекла его къ природѣ юга. Самымъ подходящимъ для него мѣстомъ былъ невѣдомый еще тогда художникамъ востокъ. Тамъ онъ нашель, подобно Декану и Мариллѣ, тѣ болѣе яркіе, нежели утонченные эффекты, которыхъ онъ искалъ въ природѣ. Онъ дважды былъ на югѣ, въ первый разъ въ 1838 году, въ Афинахъ и въ Египтѣ, во второй разъ въ 1843/44 г. въ Смирнѣ, Ликии и на Родосѣ. Въ теченіе года, который ему еще оставалось жить, онъ быстро написалъ тѣ картины восточной природы, въ которыхъ заключается все, что онъ создалъ лучшаго, все, что онъ завѣщалъ потомству. Нѣкоторыя изъ нихъ, какъ напр. амфитеатръ въ Ксанѣ, ужасаютъ порывистостью и блескомъ исполненія; это работы даже не одного дня, а одного часа. Всѣ эти горные замки на крутыхъ утесахъ, виды Акрополя и Египта—блестящія произведенія широкой кисти; краски необыкновенно ясны, освѣщеніе изумительно. Ни одинъ изъ множества французовъ, которые одновременно съ нимъ были на югѣ, не воспѣлъ солнца юга и сверкающую атмосферу такъ сладострастно и увлекательно.

Петеръ-де-Винтъ былъ болѣе правдивъ и простъ. Онъ тоже, подобно Констэблѣ и Коксу, вдохновлялся только своей родиной. Его пребываніе во Франціи было во всякомъ случаѣ непродолжительнымъ и не оставило никакихъ слѣдовъ въ его творчествѣ. Съ юности и до самой старости онъ писалъ только

англійскіе пейзажи, будничный видъ англійской природы, низкіе холмы графства Сёрри, долины Линкольншайра, или мрачные каналы Темзы, изображенные имъ въ прекрасныхъ аквареляхъ. Его предкомъ въ живописи былъ Филиппъ-де-Конингъ, ученикъ Рембранта, мастерски изображавшій плоскіе голландскіе пейзажи и широкіе горизонты.

Послѣ Кокса и де-Винта выступилъ Кресвикъ, болѣе трудолюбивый и терпѣливый живописецъ, болѣе внимательный къ подробностямъ, въ особенности къ зеленымъ тонамъ въ природѣ, но менѣе воспримчивый къ вліянію воздуха на предметы. Нельзя сказать, чтобы онъ двинулъ искусство впередъ; несомнѣнно только, что онъ прибавилъ къ изученію Гоббема и Ватерлоо такое пониманіе свѣта и солнца, какого до 1820 года не существовало. Къ числу художниковъ, которые безъ Констэбля не были бы тѣмъ, чѣмъ они стали, принадлежатъ еще Петръ Грэгемъ и Даусонъ; они специально занимались изученіемъ воды и неба. Грэгемъ писалъ виды бѣдныхъ, жалкихъ мѣстностей—уголковъ Темзы вблизи Лондона, или подернутыхъ дымомъ пейзажей въ окрестностяхъ Дувра и Гринвича; по силѣ исполненія онъ не уступаетъ Констэблю. Онъ неподражаемо писалъ облака, и даже Констэбль рѣдко достигалъ такого совершенства. Онъ любилъ облачное небо, тучи, гонимыя вѣтромъ, и расплывающіяся въ неопредѣленныхъ очертаніяхъ; онъ видѣлъ въ природѣ одно только отраженіе своей собственной безпокойной, жаждущей красокъ и движенія души. Даусонъ писалъ облака, стоящія на небѣ твердо, какъ архитектурныя сооруженія—Рёскинъ называлъ ихъ храмами изъ облаковъ. На нѣкоторыхъ его картинахъ почти ничего нѣтъ, кромѣ одного большаго облака. Въ нихъ нѣтъ широкаго простора, къ виду котораго нашъ глазъ такъ привыкъ—нѣтъ земли. Краски и формы расплываются—видны только облака и движущіеся желтые туманы, въ которыхъ всѣ предметы исчезаютъ, какъ разсѣвшіеся призраки.

Джонъ Линнель внесъ традиціи этой великой эпохи въ новый періодъ. Въ началѣ онъ увлекался золотистыми тонами, заходами солнца и розоватыми облаками, а потомъ сталъ, подобно прерафаэлитамъ, точно воспроизводить подробности очертаній.

Ричардъ Паркъсъ Боннингтонъ (Richard Parkes Bonnington), молодой живописецъ, умершій двадцати семи лѣтъ, связываетъ собой англійскихъ классиковъ съ французскими. Онъ былъ англичанинъ по происхожденію и по мѣсту рожденія, но пятнадцати лѣтъ переселился во Францію и тамъ учился живописи. Во многихъ отношеніяхъ онъ является однимъ изъ самыхъ утонченныхъ представителей французскаго романтизма, но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ проявилъ качества, свойственныя въ то время только англичанамъ. Въ Парижѣ онъ поступилъ въ мастерскую Гро, куда стекалась тогда вся революціонная молодежь, но не забывалъ и Констэбля, благодаря своимъ частымъ поѣздкамъ въ Лондонъ. Первые его пейзажи написаны были въ Нормандіи и Пикардіи; за ними послѣдовалъ рядъ морскихъ видовъ Венеціи и маленькія историческія сцены. Вскорѣ послѣ того онъ заболѣлъ чахоткой, которая очень быстро свела его въ могилу. 23-го сентября 1828 года онъ умеръ въ Лондонѣ, куда поѣхалъ, чтобы спросить о своей судьбѣ какую то ясновидящую. Ранняя смерть не дала времени созрѣть его таланту, но и онъ былъ простымъ, правдивымъ, симпатичнымъ художникомъ. — „Я его близко зналъ и очень любилъ. Его невозмутимое англійское спокойствіе не лишало его привлекательности въ личныхъ сношеніяхъ. Когда мы встрѣтились въ первый разъ, я самъ былъ еще очень молодъ. Это было около 1816 или 1817 года. Я занимался въ Луврѣ, и онъ копировалъ тамъ фламандскій пейзажъ; онъ былъ въ то время стройнымъ, высокимъ юношей.

Уже тогда онъ превосходно писалъ акварели, бывшія въ то время англійскимъ нововведеніемъ. Нѣкоторыя изъ этихъ акварелей я видѣлъ впоследствии у одного продавца картинъ; онѣ прелестны по краскамъ и композиціи. Другіе современные художники, быть можетъ, выказали больше силы и точности, чѣмъ Бонингтонъ, но ни одинъ изъ нихъ, также какъ изъ ихъ предшественниковъ, не поражалъ такой легкостью исполненія; его произведенія въ этомъ отношеніи настоящіе перлы; они чаруютъ взоръ совершенно независимо отъ содержанія и отъ вѣрнаго воспроизведенія природы. Тоже самое можно сказать и о позднѣйшихъ его костюмныхъ картинахъ. Я могъ бы безъ конца говорить объ его умѣни производить впечатлѣніе и о легкости исполненія. Онъ не легко удовлетворялся своей работой; напротивъ того, онъ часто писалъ совершенно заново картины, которыя намъ казались великолѣпными. Но такъ велико было его умѣніе, что кисть его тотчасъ же находила новые эффеkты, столь же чарующіе какъ и прежніе“. Этими словами великій Делакруа рисуетъ портретъ Бонингтона, своего единомышленника и друга. Бонингтонъ, примкнувшій однимъ изъ первыхъ къ романтической школѣ, былъ въ ней однимъ изъ самыхъ правдивыхъ и утонченныхъ художниковъ. У него было тонкое пониманіе изящества природы, онъ видѣлъ въ ней вездѣ грацію и красоту, и воспѣлъ весну и солнечный свѣтъ въ свѣтлыхъ мелодичныхъ созвучіяхъ. Ни одинъ изъ французовъ не передавалъ до него съ такимъ совершенствомъ игру свѣта на сверкающихъ костюмахъ и на сочной зелени луговъ. Даже его литографіи парижскихъ и провансальскихъ видовъ—великолѣпные образцы импрессионистскаго изображенія природы. Этими качествами онъ былъ обязанъ не Гро, а Констэблю. Онъ первый познакомилъ молодыхъ французскихъ художниковъ съ великими англійскими классиками, и тѣ упрочили въ Барбизонѣ и Вилль д'Аврѣ связь Констэбля съ современностью.





Теодоръ Руссо.

XXVI.

Пейзажная живопись 1830-го года.

Въ томъ же салонѣ 1822 года, въ которомъ Делакруа выставилъ свою „Ладью Данта“, французы познакомились съ тѣмъ мощнымъ движеніемъ которое происходило по ту сторону Ла-Манша. Англійская акварельная живопись была блестяще представлена Бонингтономъ, который прислалъ на выставку „Видъ Лилебона“ и „Видъ Гавра“. Другими англійскими экспонентами были Коплэй Фильдингъ, Робсонъ, Джонъ Варлей; уже эти воздушныя, талантливыя акварели съ широко написанными небесами и прозрачными свѣтлыми тонами показались откровеніемъ молодому поколѣнію французскихъ художниковъ. Чувствовалось, что горизонтъ долженъ проясниться. Въ 1824 году, когда появилось на выставкѣ „Избіеніе“ Делакруа, солнце въ самомъ дѣлѣ взошло, и настало великое просвѣтлѣніе. Англичане проникли во Францію и взяли приступомъ Лувръ: Джонъ Констэбль тремя картинами, а за нимъ Бонингтонъ, Коплэй Фильдингъ, Гардингъ, Самуэль Пруть и Варлей. Эта выставка нанесла смертельный ударъ пейзажной живописи классиковъ. Мишалонъ умеръ молодымъ въ 1822 году, а Бидо и Ватле не могли устоять противъ столькихъ колористовъ. Одинъ Констэбль былъ уже для нихъ смертнымъ приговоромъ. Они не знали ни Жоржа Мишеля, ни великихъ голландцевъ, и не понимали, что нельзя писать пейзажей безъ неба, потому что оно выражаетъ настроеніе изображеннаго на картинѣ часа и характеръ времени года. На ряду съ живыми эскизами береговъ Бонингтона



Руссо: Лесная поляна.

онъ полюбилъ парижскія выставки. Еще въ 1827 году картины его висѣли въ Луврѣ рядомъ съ пейзажами Бонингтона, — который только одинъ годъ послѣ того служилъ образцомъ для художниковъ своими свѣтлыми долинами и ясными сияющими небесами. Въ то же самое время на парижскихъ выставкахъ появились нѣсколько превосходныхъ, часто очень изысканныхъ пейзажныхъ этюдовъ Вильяма Рейнольдса, друга и соотечественника Бонингтона, тоже поселившагося въ Парижѣ. Его нѣжные сѣрые тона уже предвозвѣщаютъ Коро. Вліяніе англичанъ на творцовъ французскаго *peysage intime* давно установленный фактъ, съ тѣхъ поръ какъ самъ Делакруа откровенно призналъ его въ своей статьѣ „*Questions sur le beau*“ въ *Revue des Deux Mondes* 1854 года.

Въ слѣдующіе же годы обнаружилось, какое броженіе произвелъ Констэбл въ безпокойныхъ умахъ молодыхъ художниковъ. Въ 1827—1830 годахъ французская пейзажная живопись нарождалась, въ 1830 году она родилась. Годъ этотъ останется навсегда памятнымъ въ исторіи французскаго и общеевропейскаго искусства. Тогда впервые появились вмѣстѣ въ салонѣ всѣ тѣ молодые художники, которые теперь считаются величайшими живописцами XIX вѣка. Всѣ они, или почти всѣ, были парижанами, сыновьями мелкихъ буржуа или простыхъ ремесленниковъ; всѣ родились въ старыхъ парижскихъ кварталахъ или въ предмѣстьяхъ, въ безотраднѣйшій тѣснотѣ густо застроенныхъ улицъ. Это одно доказываетъ, что они призваны были стать великими пейзажистами. Нельзя видѣть простую случайность въ томъ, что *peysage intime* изъ дымнаго Лондона перескочилъ сначала во вторую европейскую столицу, въ Парижъ, а затѣмъ уже гораздо позже проникъ въ Германію.

„Помнишь ли ты время“—такъ говоритъ Торэ, обращаясь къ Теодору Руссо въ предисловіи къ описанію салона 1844 года, „помнишь ли ты тѣ годы, когда мы сѣли на подоконники нашихъ мансардъ въ улицѣ Тэтбу, спускали ноги на крышу и смотрѣли на углы домовъ и трубы. Ты еще сравнивалъ ихъ,

съ произведеніями акварелистовъ, залитыми свѣтомъ, съ картинами смѣлаго бергольтскаго мастера, его свѣтлой зеленью и облачнымъ горизонтомъ, даже Жоржъ Мишель казался робкимъ каллиграфомъ. Столь боязливые до тѣхъ поръ французскіе пейзажисты увидѣли, что, несмотря на все свое стремленіе къ правдивому изображенію природы, живопись ихъ продолжала быть условной. Констэбл первый освободился отъ всякой шаблонности и во Франціи его сразу оцѣнили. Молодые художники восторгались его сочной зеленью, движеніемъ облаковъ и бьющей черезъ край живительной силой. Ему присудили въ Парижѣ золотую медаль еще тогда, когда въ самой Англійи онъ не былъ извѣстенъ, и съ тѣхъ поръ



Руссо: Деревня Бекиньи въ Пикардii.

прищуривая глаза, съ горами, деревьями и обвалами. Ты не имѣлъ возможности ѣздить въ горы, на лоно природы, и создавалъ себѣ поэтому живописные виды изъ отвратительныхъ каменныхъ остововъ. Помнишь маленькое дерево въ саду Ротшильда? Мы увидали его между двумя крышами. Это была единственная зелень, доступная нашему взору. Каждый новый побѣгъ молодого тополя радовалъ насъ весной, а осенью мы считали падающіе листья*.

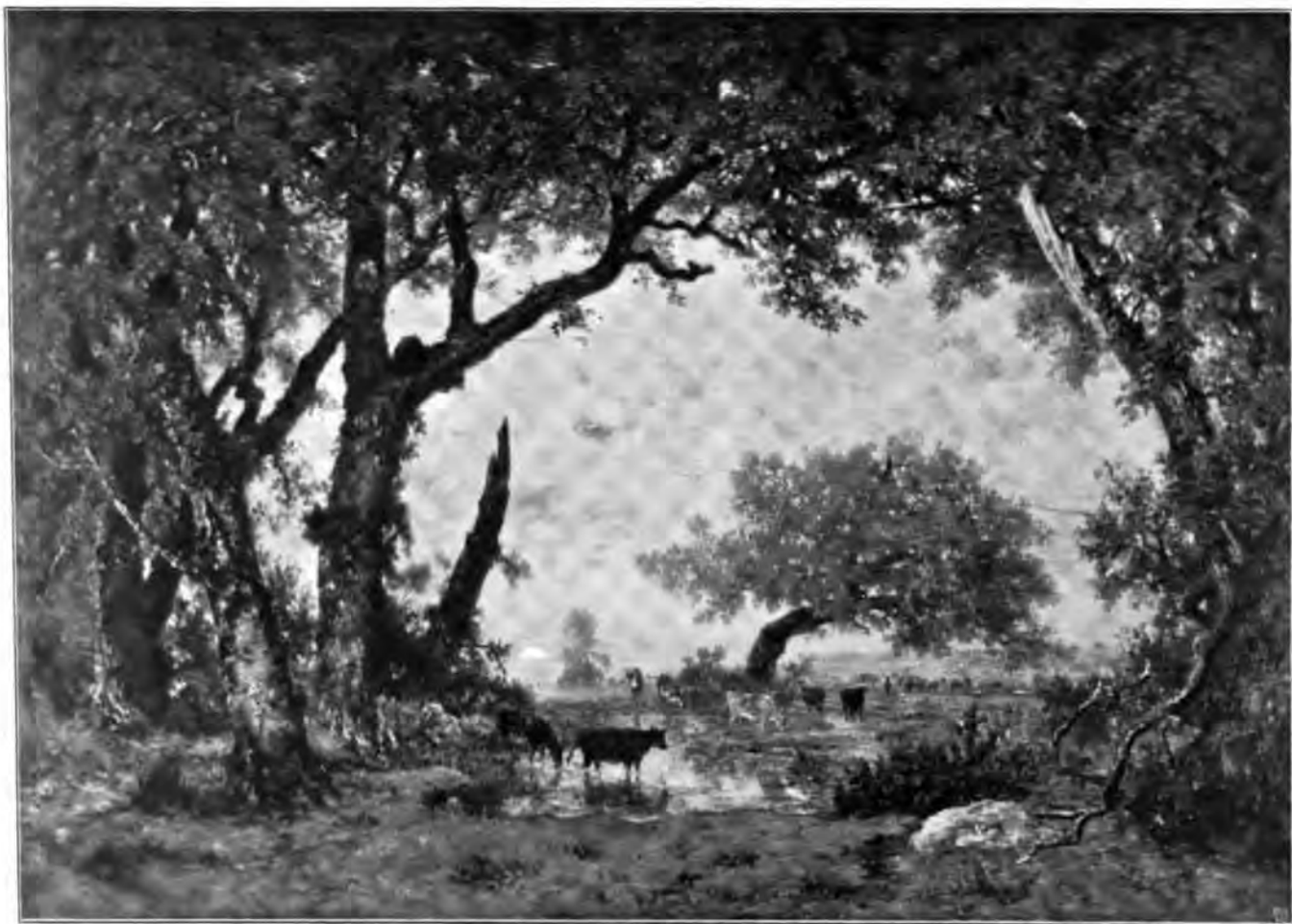
Вотъ настроеніе, создавшее современную пейзажную живопись съ ея утонченной простотой сюжетовъ, и нервно возбужденной любовью къ природѣ. Нѣмцамъ первой половины XIX вѣка природа казалась слишкомъ простой и обыденной, и никакого духовнаго общенія съ ней у нихъ не было. Пейзажная живопись изображала только географическія достопримѣчательности, доставляя этимъ развлеченіе уму, или же старалась пробудить холодное любопытство алмазными фейерверками. Совершенно инаго хотѣли эти дѣти большаго города, принимавшіе столь живое участіе въ распускающихся и падающихъ листьяхъ единственнаго, виднаго изъ ихъ мансарды дерева, эти мечтатели, которые, прищуривъ глаза, созидали самые прекрасные пейзажи изъ обросшихъ мхомъ крышъ, трубъ и дыма, поднимающагося изъ трубъ. Они были такъ хорошо подготовлены къ пониманію природы, что, очутившись среди нея, угадывали въ каждомъ дуновеніи дыханіе великой матери всего живущаго. Когда сердце переполнено, то не до уроковъ географіи, когда открываются глаза, то нѣтъ надобности въ барабанномъ боѣ. У нихъ была воспримчивая душа, живая фантазія, и въ самыхъ нѣжныхъ и тихихъ звукахъ имъ слышалась восторгавшая ихъ небесная музыка, которую природа исполняетъ ежеминутно и повсюду на какихъ угодно инструментахъ.

Всѣ они поэтому не нуждались болѣе въ далекихъ путешествіяхъ. Имъ никуда не нужно было уѣзжать искать вдохновенія. Круасси, Буживаль, Санъ-Клу были ихъ Аркадіей. Если они куда нибудь уѣзжали работать, то не далѣе береговъ Уазы, лѣсовъ Лилль-Адана, Оверни и Бретани. Но больше всего они



Руссо: Долина Курансъ.

любили лѣса Фонтенебло. Мѣсто это по странной, часто повторяющейся въ исторіи случайности, дважды сыграло очень видную роль въ исторіи французскаго искусства. Триста лѣтъ тому назадъ Фонтенебло стало центромъ французскаго возрожденія. Туда прѣзжали итальянскіе художники, и дворецъ Фонтенебло сталъ для нихъ вторымъ Ватиканомъ, а Францискъ I-й вторымъ Львомъ X-мъ. И въ XIX вѣкѣ возрожденіе французской живописи связано съ лѣсами Фонтенебло, съ той только разницей, что теперь дѣло шло не ошколъ манерныхъ историческихъ живописцевъ, а о группѣ утонченныхъ пейзажистовъ. Изъ уваженія къ исторіи искусства нужно посѣтить дворецъ, посмотрѣть на изящныхъ богинь Приматиччіо, на смѣющихся вакханокъ Челлини, на весь праздничный золотой блескъ cinquecento; но только вступая въ лѣсъ, туда, гдѣ работали Руссо, Коро, Милле и Діазъ, чувствуешь, что восторгъ охватываетъ душу. Въ спокойный, навѣвающій грезы вечеръ хорошо сдѣлать одинокую прогулку черезъ plateau de la belle croix и черезъ аллею дубовъ Bas bréau въ Барбизонъ, эту Мекку современной живописи, гдѣ нимфа лѣсовъ Фонтенебло открывала тайны paysage intime парижскимъ пейзажистамъ. Сколько чувствъ и мыслей возникаетъ въ душѣ! Нѣкогда люди созидали по образцу величественныхъ небесныхъ сводовъ возносящіяся къ небу готическіе соборы. Подъ высокими стрѣльчатыми сводами мрачно и торжественно лились волны еиміама, черезъ расписныя стекла таинственно вливался преломленный свѣтъ. Надъ алтаремъ висѣлъ прекрасный образъ какой нибудь святой; вокругъ него лился свѣтъ лампадъ и свѣчей; причудливо сверкала позолоченная рѣзьба, органъ наполнялъ весь храмъ мощными звуками баховскихъ фугъ. Теперь готическіе соборы снова превратились въ лѣсные храмы. Поднимающіяся къ небу дубы стали контрафорсами, вѣтви деревьевъ—хорами, облака—еиміамомъ, вѣтеръ, шумящій въ листьяхъ—звуками органа, солнце—напрестольнымъ образомъ. Человѣкъ снова огнепоклонникъ, какъ въ дѣтствѣ, црковъ и весь міръ слились



Руссо. Лѣсъ въ Фонтенебло; заходъ солнца.



Руссо: Вечеръ.

въ одно, міръ сталъ церковью. Какимъ восторгомъ переполняется душа, когда, сидя подъ тѣнистой листвою мощныхъ вѣковыхъ дубовъ, внимаешь пѣнію дроздовъ. Чувствуешь себя перенесеннымъ въ забытый золотой вѣкъ, когда человекъ въ блаженномъ сляніи съ природою жилъ въ безопасномъ блаженствѣ. Паркъ въ Фонтенебло все еще совершенно дѣвственный, несмотря на множество проложенныхъ черезъ него дорогъ, несмотря на проводниковъ, которые поджидаютъ нанимателей около гранитныхъ глыбъ въ ущельяхъ Опремонъ. Желто-зеленые папоротники покрываютъ землю нѣжнымъ ковромъ. Груды утесовъ пересѣкаютъ лѣса. Нигдѣ на свѣтѣ вѣроятно нѣтъ столь великолѣпныхъ буковъ и величественныхъ гигантскихъ дубовъ; они поднимаютъ къ небу свои узловатые вѣтви, то раскидываясь въ пышномъ величіи, то опаленные молніей, то замершіе отъ зимней стужи. Именно такія картины разрушенія создаютъ самыя величественныя, дикія и полныя значенія зрѣлища. Тамъ, болѣе чѣмъ гдѣ либо, чувствуется величественность могучихъ силъ природы, которая сносятся дубы какъ головки репейника.

Самая деревня Барбизонъ очень не велика; она расположена въ трехъ миляхъ отъ Фонтенебло, и по старинному преданію основана разбойниками, которые нѣкогда жили въ этомъ лѣсу. По обѣимъ сторонамъ дороги, соединяющей Барбизонъ съ кокетливыми деревнями Дамари и Шальи, тянутся длинные ряды каштановыхъ деревьевъ, яблонь и акацій. Въ деревнѣ не болѣе сотни домовъ. Большинство изъ нихъ обвиты дикимъ виноградомъ, огорожены густыми изгородями изъ боярышника; передъ домами садики, гдѣ кусты розъ цвѣтутъ между грядами цвѣтной капусты. Уже въ девять часовъ вечера весь Барбизонъ спитъ, но въ четвертомъ часу утра все населеніе работаетъ въ полѣ.

Для будущихъ историковъ важно будетъ опредѣлить, когда парижскіе художники начали селиться въ Барбизонѣ. Говорятъ, что уже одинъ изъ учениковъ Давида, работалъ въ лѣсахъ Фонтенебло и жилъ въ Барбизонѣ. Единственнымъ мѣстомъ остановки для пріѣзжихъ былъ въ то время амбаръ, пре-



Руссо: Утро.

вращенный въ гостиницу бывшимъ мѣстнымъ портнымъ Ганомъ въ 1823 году. Туда заѣзжали, начиная съ 1830 года, Коро, Руссо, Діазъ, Бракасса и многіе другіе, когда они отправлялись работать въ Барбизонъ на цѣлое лѣто. По вечерамъ они взбирались къ себѣ на вышку въ бѣдно обставленныя спальни и прикрѣпляли гвоздями у изголовья этюды, сдѣланные днемъ. Гораздо позже старому крестьянину Копену, который прежде былъ пастухомъ и получалъ по три франка въ мѣсяцъ, пришла въ голову удачная мысль купить землю и построить маленькіе домики для сдачи въ наѣмы художникамъ. Это предпріятіе обогатило Копена; постепенно онъ сталъ капиталистомъ и давалъ деньги взаимы всѣмъ тѣмъ, которые хотя и были знаменитыми парижскими художниками, но не пользовались покровительствомъ фортуны. Мѣстомъ, куда всѣ сходились въ свободное время, оставался амбаръ въ гостиницѣ Гана, и съ теченіемъ лѣтъ стѣны амбара покрывались множествомъ большихъ рисунковъ углемъ, этюдовъ и картинъ. Туда приходили по вечерамъ художники съ женами и дѣтьми, и собранія носили патріархальный, простой и задушевный характеръ. Тамъ устраивались разныя празднества, и, между прочимъ знаменитый балъ по случаю свадьбы дочери Гана, крестницы госпожи Руссо. Милле и Руссо были декораторами, изъ амбара была сдѣлана танцевальная зала, стѣны украшены были плушемъ, весельчакъ Коро дирижировалъ полонезомъ, который извивался по лабиринту изъ бутылокъ стоявшихъ на полу.

Работали всѣ они исключительно въ лѣсу. Они даже считали лишнимъ уносить съ собой домой принадлежности работы, а прятали въ расщелинахъ скаль полотна, кисти и завтракъ. Быть можетъ никогда люди такъ не сливались съ природой, какъ эти художники. Во всѣ часы дня, при холодномъ утреннемъ свѣтѣ, въ жаркой полдень, въ часы золотистаго заката, даже въ полусвѣтѣ голубыхъ лунныхъ ночей, они бродили по лѣсамъ и полямъ внимая безсмертной



Руссо: Лужа. Лѣсъ въ Фонтенебло.

природѣ во всѣ самые разнообразные моменты ея таинственной жизни. Лѣсъ былъ ихъ мастерской и открывалъ имъ свои тайны.

Результатъ этой жизни подѣ открытымъ небомъ былъ сначала такой же, какъ въ живописи Констэбля. Всѣ прежніе живописцы подчинялись теоретическимъ взглядамъ и техникѣ Ватерлоо, Рюисдаля и Эвердингена. Они думали, что нельзя обойтись безъ героическихъ вѣтвистыхъ дубовъ. Еще Мишель находился подѣ вліяніемъ музейныхъ тоновъ голландцевъ и для Декана атмосфера была чѣмъ то невѣдомымъ и не существующимъ. Его картины освѣщены рѣзкимъ свѣтомъ, непроницаемымъ какъ гипсъ, и написаны на черномъ какъ уголь фонѣ. Краски Делакруа были тоже искусственными палитровыми тонами; онъ создавалъ гармоніи, придуманныя съ декоративной цѣлью, а не передавалъ дѣйствительности во всей ея простотѣ. Художники изъ Фонтенебло открыли, идя по слѣдамъ англичанъ, воздухъ и свѣтъ. Въ противоположность романтикамъ они въ изображеніи природы отказались отъ сочности и пестроты старинныхъ мастеровъ; природа представлялась имъ entourée d'air, смягченной тонами воздуха. Сочетаніе воздуха и свѣта съ тѣмъ, что оживляется ими, стало съ тѣхъ поръ великой задачей живописи. Это вернуло юность искусству; художественныя произведенія прониклись живой дѣйствительностью, свѣжимъ ароматомъ и утонченной гармоніей, которая всегда существуетъ въ самой природѣ, но очень трудно достигается искусственнымъ согласованіемъ красокъ и тоновъ. Они первые послѣ Констэбля поняли, что красота пейзажа заключается не въ предметахъ, а въ ихъ освѣщеніи. Конечно, есть въ природѣ и языкъ формъ. Когда



Руссо: Болото.

Беклинъ изображаетъ ночной пейзажъ, рощу съ высокими строгими деревьями, когда фантазія его создаетъ таинственное мѣстопробываніе „огнепоклонниковъ“, краски становятся почти излишними. Самыя линіи такъ торжественны и строгі, что человѣкъ ясно чувствуетъ свою ничтожность и проникается благочестивыми мыслями. Настроеніе природы, то, что будить въ душѣ отвѣтную веселость или грусть, зависитъ однако еще болѣе отъ свѣта или полумрака, которымъ природа окутана. Отъ простаго созерцанія и наблюденія это настроеніе ускользаетъ, его вноситъ въ природу фантазія, взоръ обращенный во внутрь. Въ этомъ вторая особенность барбизонскихъ художниковъ.

На нихъ сначала нападали какъ на реалистовъ или натуралистовъ; въ дѣйствительности же они отличаются тѣмъ, что никогда не изображали реальной природы—по крайней мѣрѣ въ наиболѣе характерныхъ произведеніяхъ послѣднихъ лѣтъ. Они не давали фотографически вѣрнаго воспроизведенія опредѣленныхъ мѣстностей, а всегда передавали свободно, по памяти свои настроенія—подобно Гѣте который стоя у домика на горѣ Кикельганъ близъ Ильменау, не думалъ описывать Кикельганъ, а написалъ стихотвореніе „Горныя вершины спятъ во тьмѣ ночной“. Изъ стихотворенія Гѣте, навѣяннаго чуткимъ пониманіемъ природы, нельзя узнать, какой видъ имѣли верхушки деревьевъ, въ немъ ничего не говорится объ освѣщеніи,—и все же духовному взору ясно представляется лѣсъ, слабо освѣщенный лучами заходящаго солнца. Поэтъ прежнихъ временъ сталъ бы пространно описывать, составляя общую картину изъ отдѣльныхъ подробностей, а у Гѣте настроеніе тишины и спокойствія передается самой музыкой словъ. Произведенія барбизонскихъ художниковъ та же гетевская поэзія природы въ краскахъ. Художники эти одинаково далеки, какъ отъ сухости классическихъ композицій, составленныхъ изъ отдѣльныхъ этюдовъ, такъ и отъ плоской прозаичной правдивости „ничтожной, ложно реалистической манеры такъ называемыхъ хранителей водъ и лѣсовъ“. Они вовсе не

стремились овладѣть природой и перенести ее на картины при помощи условныхъ правилъ; не было у нихъ также желанія рисовать педантично вѣрные портреты различныхъ мѣстностей. Они не заботились о топографической точности, и не изготовляли географическихъ картъ своей родины. Пейзажъ былъ для нихъ не декорацией, а извѣстнымъ состояніемъ души. Въ ихъ творествѣ лирика восторжествовала надъ сухой напыщенной прозой. Пораженные чѣмъ нибудь въ природѣ, они воодушевлялись и создавали неожиданныя картины. Они проникли въ сокровенныя глубины искусства. Ихъ произведенія были стихами онастроеніяхъ испытанныхъ ими во время прогулки въ лѣсу. Быть можетъ только Тиціанъ, Рубенсъ и Ватто смотрѣли на природу такъ какъ они. Нужно было поэтому, что-



Камилль Коро.

бы и барбизонскимъ художникамъ, какъ и этимъ великимъ прежнимъ мастерамъ, предшествовало чисто натуралистическое искусство; цѣлое поколѣніе художниковъ занималось непосредственнымъ изученіемъ природы, прежде чѣмъ живопись могла подняться на такую высоту. Созерцая природу, нужно проникнуться правдой, вернувшись въ мастерскую, слѣдуетъ, какъ говорилъ Жюль Дюпре, выжать губку. Художники насытились сначала изученіемъ дѣйствительности; природа со всѣми своими отдѣльными явленіями тѣсно слилась съ ихъ душой. Только послѣ этого могли они безъ усилий, не выбирая никакихъ опредѣленныхъ сюжетовъ, выражать свои собственные чувства, удовлетворяя только потребности отразить собственный внутренний міръ. Въ этомъ причина ихъ большаго различія другъ отъ друга. Художники, которые слѣдуютъ твердо установленнымъ правиламъ, сходны между собой, также какъ и тѣ, которые стремятся точно списывать природу. Барбизонскіе художники воспринимали одинъ и тотъ же видъ природы въ одно и то же время каждый по своему, смотря по характеру и душевному настроенію въ данный моментъ. У каждого былъ какой нибудь пейзажъ и какой нибудь часъ дня, особенно ему близкій и родной. Одинъ любилъ весну и росистое утро, другой холодные ясные дни, иной грозное величіе бури, или ослѣпительные эффекты капризныхъ солнечныхъ лучей, или вечеръ послѣ заката солнца, когда краски уходятъ на покой и формы засыпаютъ. Каждый изъ нихъ былъ вѣренъ только своему индивидуальному темпераменту и пользовался своимъ техниче-



Коро: Мостъ Св. Ангела.

скимъ умѣніемъ для выраженія своихъ чувствъ и своего пониманія. Каждый изъ нихъ былъ исключительно самимъ собой, каждый вполне оригиналенъ, каждая картина откровеніемъ души, иногда трогательно простой и вмѣстѣ съ тѣмъ величественной: *Homo additus naturae*. Болѣе чѣмъ всѣ ихъ предшественники, они вѣрили въ созидательную силу индивидуальности, и это дѣлаетъ ихъ основателями новаго вѣроученія въ искусствѣ.

Теодоръ Руссо (Théodore Rousseau), живописецъ, писавшій преимущественно деревья, былъ эпическимъ поэтомъ и пластикомъ этой плеяды. „*Le chêne des roches*“—одно изъ его главныхъ произведеній, и онъ самъ стоитъ среди своихъ современниковъ какъ дубъ на утесѣ.

Отецъ его былъ портнымъ и жилъ на Rue Neuve-Saint Eustache, № 4, въ 4-мъ этажѣ. Въ дѣтствѣ Руссо увлекался математикой, и мечталъ даже, кажется, сдѣлаться технологомъ. Пагубное доктринерство Руссо въ концѣ его жизни, склонность къ чрезмѣрной научности въ искусствѣ, къ отыскиванію во всемъ основныхъ законовъ, коренится такимъ образомъ въ его юношескихъ вкусахъ. Онъ выросъ въ мастерской классика Летьера, смотрѣлъ какъ тотъ писалъ двѣ свои большія луврскія картины: „Смерть Брута“ и „Смерть Виргиніи“, и самъ намѣревался конкурировать на *prix de Rome*. Но композиція „героическаго пейзажа“ ему никакъ не удалась. Тогда онъ забралъ свой ящикъ съ красками, ушелъ изъ мастерской Летьера, поселился на Монтмартрѣ. Уже его первая небольшая картина, „Телеграфный постъ“ (1826 года), намѣчаетъ цѣль, къ которой Руссо шелъ ошупью. Въ то время, когда появлялись на выставкахъ жестяные водопады и оловянные деревья Ватле, когда ученики Бертена гнались за халкидонскимъ вепремъ или топили Зеновію въ волнахъ Аракса, Руссо уже писалъ, не питая болѣе честолюбивыхъ надеждъ на *prix de Rome*, скромныя равнины окрестностей Парижа съ маленькими ручейками, воды которыхъ недостойны громкаго названія волнъ.

Въ 1833 году онъ въ первый разъ отправился въ Фонтенебло, а въ 1834 году появилось первое изъ его выдающихся произведеній „*Cotes de Grandville*“. Картина эта съ ея мощнымъ и глубокимъ пониманіемъ природы, является какъ бы манифестомъ всего его творчества. Твердая рѣшимость изобраа-



Коро: Лѣсъ Фонтенебло.

жать природу такой, какъ она въ дѣйствительности, удивительное пониманіе особенностей каждаго пейзажа, строенія и скелета земли,—всѣ эти черты, отличающія позднѣйшія произведенія Руссо, намѣчены въ первой картинѣ во всей своей силѣ, съ реализмомъ, чуждымъ риторики. Руссо получилъ за Cotes de Grandville медаль третьей степени, но участію его на выставкахъ салона былъ положенъ конецъ на долгіе годы. Неизвѣстнаго, начинающаго художника можно было допустить на выставки, но зрѣлый живописецъ казался академикамъ слишкомъ опаснымъ. Двѣ его картины, „Каштановая аллея“ и „Коровы, на высотахъ Юры“ были отвергнуты жюри, и таже участь постигала въ теченіе двѣнадцати лѣтъ всѣ его картины, хотя за него ломали копья всѣ тогдашніе лучшіе критики, Торэ, Густавъ Планшъ, Теофиль Готье. Среди „отверженныхъ“ XIX вѣка, Теодоръ Руссо самый знаменитый. Въ то время онъ продавалъ свои картины по пяти или десяти луидоровъ. Только послѣ февральской революціи 1848 года, когда академическое жюри пало вмѣстѣ съ Луи Филиппомъ, ему снова открылись двери салона. Но тогда онъ уже пользовался общепризнанной славой; картины его самостоятельно и безъ шума пробили себѣ дорогу. Въ уединенной тиши Барбизона созрѣлъ его талантъ; онъ сталъ первокласснымъ живописцемъ, имя котораго стоитъ въ исторіи искусства на ряду съ именами Рюисдаля, Гоббеми и Констэбля.

Онъ писалъ въ Барбизонѣ все: долины и горы, рѣки и лѣсъ, всѣ времена года, всѣ часы дня. Гамма его настроеній неисчерпаема, какъ сама безконечная природа. Небо, позолоченное заходящимъ солнцемъ, росистое утро, луга, залитые солнцемъ, рощи съ ихъ ржавой осенней листвою, непрерывный рядъ поэтическихъ эффектовъ, передаваемыхъ сначала съ инстинктивной непосредственностью, а потомъ съ математической точностью, иногда нѣсколько вымученно, но всегда



Коро: Песчанная мѣстность.
Третьяковская галерея.

обаятельно—таковы сюжеты Теодора Руссо. Великолѣпны его осенніе пейзажи съ красной листвою буковъ, грандіозны картины, въ которыхъ онъ передаетъ чувство глубокаго одиночества, охватывающее душу среди священныхъ лѣсныхъ чащъ. Но особенно характерны долины съ отдѣльными гигантскими деревьями, на которыя падаетъ почти холодно и трезво обыкновенный простой дневной свѣтъ.

Странно въ историческомъ и психологическомъ отношеніи, что среди поколѣнія романтиковъ того времени могъ родиться человекъ столь чуждый всякаго романтизма. Теодоръ Руссо экспериментаторъ, неутомимый труженикъ, безпокойный, вѣчно ищущій, всегда недовольный собой, терзающійся и чуждый всякой сентиментальности и паэоса—полная противоположность своего предшественника Гюэ. Для Гюэ природа была зеркаломъ страстей, меланхоліи и трагической скорби, которая бушуетъ въ человѣческой душѣ. Славословія непобѣдимыя и слѣпя силы природы, стихійныхъ духовъ, управляющихъ небомъ и водой, онъ стремился возбуждать чувство ужаса и безнадежности. Онъ нагромождалъ на своихъ картинахъ утесы, писалъ торжественныя небеса, упивался самыми рѣзкими контрастами. Характерная черта Руссо заключается въ величайшей объективности и простотѣ. Подобной простоты тѣней никогда не бывало въ живописи. Со временъ возрожденія художники систематически сгущали тѣни въ погонѣ за эффектностью освѣщенія. Руссо вернулся къ правдѣ и простотѣ; манеру его можно свести къ формулѣ: чѣмъ больше свѣта, тѣмъ слабѣе и прозрачнѣе тѣни, а не темнѣе онѣ, какъ полагали еще Деканъ и Гюэ. Или, расширяя формулу,—сгущенность тѣней обратно пропорціональна въ природѣ интенсивности свѣта. Руссо не навязываетъ зрителю опредѣленнаго настроенія, а предоставляетъ ему такую же свободу настроеній, какая дается самой природой. Художникъ не самъ говоритъ—онъ, какъ медиумъ, только



Коро: Орфей уводитъ Эвридику.



Коро: Замокъ Бонъ.

посредникъ между природой и зрителемъ. Картины Руссо очень индивидуальны по исполненію, но совершенно безличны по замыслу. Гюэ вносилъ свои настроенія въ зрѣлища природы, а Руссо честный свидѣтель; онъ воспроизводитъ то, что видѣлъ, очень точно, сжатымъ энергичнымъ языкомъ, пишетъ свои показанія лапидарнымъ стилемъ. Гюэ раздражаетъ, именно потому что хочетъ непременно *вызвать* настроеніе. Руссо всегда трогаетъ, потому что онъ вѣрно передаетъ свои впечатлѣнія безъ всякихъ комментариевъ. Настроеніе его пейзажей кроется всегда только въ силѣ и убѣдительности его изображеній а не въ исканіи эффектовъ. Это можно пояснить на примѣрѣ изъ портретной живописи: когда Ленбахъ пишетъ князя Бисмарка, то это ленбаховскій Бисмаркъ. Талантливый художникъ объясняетъ Бисмарка по своему, совершенно субъективно, и заставляетъ зрителя подчиниться своему пониманію. Гольбейнъ же придерживался противоположнаго метода въ своемъ портретѣ Генриха VIII. Задача художника заключалась для него въ томъ, чтобы какъ можно менѣе проявлять самого себя. Онъ совершенно подчинился объекту своего изображенія,



Коро: Пейзажъ.

отказывался отъ себя, благоговѣнно писалъ то, что видѣлъ, и предоставлялъ другимъ извлекать изъ картины все что они хотятъ. И въ Теодорѣ Руссо жила душа подобнаго старо-нѣмецкаго портретиста. Сила воли его направлена была на то, чтобы природа проявлялась въ его картинахъ совершенно непосредственно, безъ всякихъ преднамѣренныхъ толкованій. Въ его картинахъ нѣтъ никакихъ эффектовъ; но въ его умѣнїи видѣть и писать природу, чувствовать ея сосредоточенную мощную жизнь, столько силы и глубокой правдивости, столько простоты, смѣлости и честности, что уже это дѣлаетъ его картины подобно портретамъ Гольбейна, великими произведеніями. У другихъ художниковъ больше фантазіи, они покоряютъ болѣе трогательной нѣжностью, болѣе упоительными аккордами—но лишь у весьма немногихъ больше глубины и правды, и ни у кого не было больше искренности, чѣмъ у Руссо. Онъ заглянулъ въ самую душу природы, какъ Гольбейнъ въ душу Генриха VIII-го, и свое впечатлѣніе, чувство которое онъ испыталъ при этомъ, онъ передаетъ широко, смѣло и полно. Онъ портретистъ, великолѣпно изучившій свою модель, но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ знатокъ старыхъ мастеровъ и знаетъ, технику живописи. Каждое произведеніе Руссо—хорошо обдуманное, взвѣшанное тяжелый трудъ, артиллерія, а не ружейный трескъ, не легкій фельетонъ, а серьезный трактатъ, съ весьма строго выдержаннымъ планомъ. Онъ былъ великимъ колористомъ, но очень умѣренно пользовался красками, считая себя въ сущности рисовальщикомъ. Вотъ почему, картины Руссо ближе къ Гоббемъ и Рюисдалю, чѣмъ къ Биллотту и Клоду Моне. Въ послѣдніе годы жизни онъ настолько усовершенствовался въ рисунокъ, что совершенно отрѣшился отъ живописи. Онъ презрительно называлъ ее ложью, потому что она закрашиваетъ истину, скелетъ природы.



Коро: Идиллія Датская пляска.

Руссо былъ еще болѣе скульпторомъ нежели портретистомъ. Его позитивный умъ, точный какъ у математика, отличался скорѣе сообразительной точностью, чѣмъ художественными качествами. Онъ любилъ все рѣзко очерченное, пластичное, спокойное: обросшіе мхомъ утесы, вѣковые дубы, болота и пруды, дикіе гранитные валуны въ лѣсу Фонтенебло и дубы на утесахъ въ ущельяхъ Опремонъ. Любимымъ его деревомъ былъ дубъ, громадный, развѣсистый дубъ, занимающій центральное мѣсто на одномъ изъ его лучшихъ произведеній „La Mare“. Почти на каждой его картинѣ поднимаются къ облачному небу мощныя, плотныя вѣтви дуба. Только три дуба Рембрандта также твердо и широко упираются въ землю, стоя подъ ливнемъ въ пустынномъ полѣ. Дубы Руссо кажутся какими то живыми сѣверными гигантами, и эта полнота жизни въ создаваемыхъ имъ организамахъ была цѣлью его неустанной работы. Растенія, деревья, утесы, были для него не схематичными, произвольно нагроможденными на картину формами; онъ видѣлъ въ нихъ одушевленные существа, дышущія созданія, каждое со своей физиономіей и индивидуальностью; у каждого своя особая роль въ міровой гармоніи. „Сочетаніемъ воздуха и свѣта съ тѣмъ что оживлено и озарено ими, я хочу добиться, чтобы слышно было какъ стонуть деревья при сѣверномъ вѣтрѣ, какъ птицы зовутъ своихъ птенцовъ“. Онъ неутомимо работалъ чтобы достигнуть этой цѣли. Подобно Дюреру, который до семи разъ брался за однѣ и тѣ же сцены страстей Господнихъ, до тѣхъ поръ пока не достигалъ самаго простого и живаго выраженія, Руссо тоже по десяти, двадцати разъ брался за тѣ же самые мотивы. Онъ безъ конца подступалъ съ разныхъ сторонъ къ одной и той же задачѣ, изучалъ какъ можно полнѣе сюжетъ, стараясь увидѣть все, что въ немъ есть. Онъ часто снова брался за оставленную на время картину, прибавляя къ ней каждый разъ что нибудь новое, чтобы усилить выразительность ея—подобно де-Винчи, который умеръ съ сознаніемъ, что Джіоконда не закончена. Это вноситъ нѣкоторую



Коро: Итальянка.

вымученность въ произведенія Руссо; но зато онъ выработалъ въ своемъ стремленіи овладѣть дѣйствительностью такую силу письма, такую выразительность, столь вѣрное пониманіе эффектовъ въ природѣ, что каждую его картину можно смѣло помѣстить въ музеѣ рядомъ съ картинами старыхъ мастеровъ — въ XIX вѣкѣ не много художниковъ, которымъ не повредило бы въ какомъ либо отношеніи такое сосѣдство. Его пейзажи сочны какъ сама природа; въ нихъ возсоздана мощная, сосредоточенная сила жизни. Единственныя слова, примѣнимыя къ нему — сила, здоровье, энергія. „Должно было быть сказано: въ началѣ была сила“.

Теодоръ Руссо очень рано выказалъ твердость и серьезность характера. Уже юношей онъ казался чело-вѣкомъ, покончившимъ съ увлеченіями молодости — философомъ безъ идеаловъ.

Въ литературѣ Руссо можно сравнить скорѣе всего съ Тургеневымъ. Въ „Запискахъ охотника“ Тургенева, написанныхъ въ 1852 году, все такъ свѣжо и ясно, какъ будто не прошло черезъ посредство пера, а прямо вышло изъ лѣсовъ и степей. Люди большей частью склонны видѣть въ природѣ свои собственныя радости и печали, Тургеневъ же совершенно теряетъ сознание своей личности, созерцая вѣчныя картины стихійныхъ силъ природы. Онъ погружается въ природу и забываетъ себя, становится частью того, что созерцаетъ. Величіе природы заключается для него въ томъ, что она съ одинаковымъ безразличіемъ относится ко всему существующему, отъ червяка до чело-вѣка включительно. Къ чело-вѣку она не питаетъ ни любви, ни злобы, не радуется тому, что онъ поступаетъ хорошо, не сѣуетъ о его грѣхахъ и преступленіяхъ, а просто не останавливается на немъ своего глубокаго, строгаго взгляда, потому что онъ ей совершенно безразличенъ. — „Послѣдній изъ твоихъ братьевъ могъ бы исчезнуть съ лица земли, и ни одна игла на соснѣ не дрогнула бы отъ этого на своей вѣткѣ“. Въ природѣ есть нѣчто ледяное, безучастное, жуткое, и ужасъ, который внушаетъ это равнодушіе, можно превозмочь только пониманіемъ нашего родства съ окружающей природой, пониманіемъ того, что чело-вѣкъ и звѣрь, дерево и цвѣтокъ, птица и рыба обязаны своимъ существованіемъ одной и той же матери. Такимъ образомъ Тургеневъ приходитъ къ міросозерцанію Спинозы.

Отношеніе Руссо къ природѣ такое же. Въ его характерѣ не было никакой мечтательности, а потому и мѣръ, отраженный въ его живописи, кажется строгимъ, неприступнымъ, суровымъ. Онъ жилъ уединенно, избѣгалъ людей, а потому и на картинахъ его рѣдко встрѣчаются человѣческія фигуры. Онъ любилъ писать природу въ холодные, сѣрые, лишенные всякаго настроенія дни, когда деревья отбрасываютъ громадныя тѣни и рѣзко выдѣляются на фонѣ неба. Онъ не любилъ разсвѣта и вечернихъ сумерекъ. Въ его пейзажахъ нѣтъ пробужденія и утренней зари, нѣтъ очарованія, нѣтъ юности. Дѣти бы не смѣялись среди подобныхъ пейзажей, и влюбленныя парочки не рѣшились бы говорить слова любви. Птицы не свивали бы гнѣздъ въ этихъ деревьяхъ, и птенцы не щебетали бы. Его дубы стоятъ такъ, какъ будто они поставлены отъ вѣка. „Непостижимо великія

творенія величественны и прекрасны какъ въ первый день созданія“. Подобно Тургеневу Руссо пришелъ къ пантеизму.

Его все болѣе и болѣе занимало безконечное разнообразіе деревьевъ и растений, земли и неба въ различныя часы дня; онъ все точнѣе обрисовывалъ формы. Онъ хотѣлъ изобразить органическую жизнь неодушевленной природы, которая безсознательно сказывается повсюду, стонетъ въ воздухѣ, льется потоками изъ земли и также трепещетъ въ каждой травкѣ, какъ и шумитъ въ вѣтвяхъ старыхъ дубовъ. Всѣ эти деревья и травы не люди, но у всѣхъ ихъ есть свое лицо, какъ у людей. Пирамидально растутъ тополя покрытые зелеными и серебристыми листьями, у дубовъ суковатая, широкая вѣтви и темная листва. Они твердо и неподвижно упираются, давая отпоръ бурѣ, въ то время какъ стройные тополя гнутся подъ вѣтромъ. Это странное различіе формъ природы, изъ которыхъ каждая подобно человѣку имѣетъ свою судьбу, преслѣдовало Руссо всю жизнь какъ неразрѣшимая загадка. Деревья Руссо не кажутся мертвыми. Жизненные соки поднимаются по сильнымъ стволамъ въ самыя маленькія вѣтви и побѣги, раскрывающіеся на подобіе пальцевъ на концахъ вѣтвей. Почва живетъ и мѣняется; каждое растеніе обнаруживаетъ внутреннее строеніе тѣла, создавшаго его. Такое отношеніе къ природѣ сдѣлалось въ по-



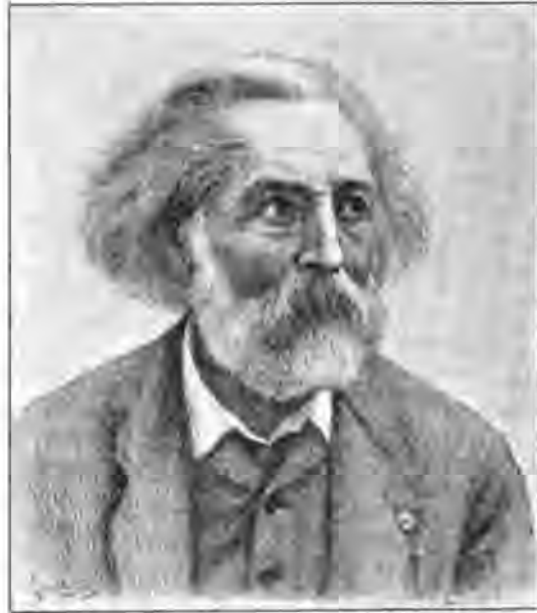
Коро: Весна. Дѣвушка собираетъ цветы.



Коро: Концертъ на волгѣ.

слѣдніе годы жизни Руссо, почти проклятіемъ для него. Природа казалась ему живымъ организмомъ и онъ изучалъ ее, какъ анатомъ изучаетъ трупъ. Всѣ члены этого организма, подчиненные однимъ и тѣмъ же логическимъ законамъ, связаны между собой, какъ зубчатыя колеса въ машинѣ—и для правильности функцій каждая частица одинаково нужна. Маленькое растеніе поэтому казалось ему столь же необходимымъ, какъ и самый мощный дубъ, булыжникъ столь же важнымъ, какъ огромный утесъ. Въ природѣ нѣтъ ничего не нужнаго и безразличнаго, все въ ней оправдываетъ свое существованіе и участвуетъ въ жизни міра. Убѣжденный въ этомъ Руссо полагалъ, что все въ природѣ, хотя бы и бесконечно малое, имѣетъ значеніе для живописца; онъ старался раскрыть и выдвинуть это значеніе, часто забывая, что искусство должно иногда приносить жертвы, если оно хочетъ возбуждать интересъ и трогать. Въ своемъ безграничномъ преклоненіи передъ логикой природы, онъ придавалъ бесконечно малому такое же значеніе какъ и безгранично великому. Это было заблужденіемъ, и оно его погубило. Изъ всѣхъ произведеній послѣднихъ лѣтъ художественную цѣнность имѣютъ только его изумительные, поражающіе своей силой рисунки. Онъ какъ никто умѣлъ находить равноцѣнности естественныхъ красочныхъ гармоній; рисунки его поэтому, кромѣ силы штриха, отличались удивительной вѣрностью освѣщенія. Столь же прекрасны его акварели, написанныя подъ вліяніемъ японскихъ иллюстрацій. Картины этихъ лѣтъ, съ ихъ мелко выписанными подробностями, представляютъ только историческій интересъ—всегда поучительно видѣть какъ заблуждается великій геній. Въ одной изъ его послѣднихъ картинъ, „Видъ Монблана“, съ бесконечнымъ горизонтомъ и безчисленными, необыкновенно тщательно вырисованными плоскостями, нѣтъ уже совсѣмъ красоты и величественности. Это странное произведеніе заставляетъ изумляться

выдержкѣ и терпѣнію художника, но художественнаго интереса оно не представляетъ. У каждаго возвышенія почвы, у каждой травки, у каждаго листка Руссо хотѣлъ вывѣдать тайну его существованія. Онъ придавалъ большое значеніе тому, что называлъ планиметрией, т. е. горизонтальнымъ планамъ, слишкомъ тщательно выписывалъ каждую подробность, все случайное. Пантеистическая вѣра въ природу погубила Руссо. Кто не зналъ его, считалъ эту педантичную выписанность ребячествомъ, упадкомъ таланта. Кто его зналъ, понималъ, что манера Руссо—результатъ тѣхъ же стремленій, которые воодушевляли бѣднаго Шарля де-ла-Бержъ, и создали въ Англіи пейзажную живопись прерафаэлитовъ. Если же внимательно изучить его картины и прочесть потомъ его біографію, то является почти благоговѣнное отношеніе къ нему. Это своего рода мученикъ, ненасытный созерцатель природы. Онъ изучалъ строеніе почвы и анатомію древесныхъ вѣтвей съ рвеніемъ священнослужителя. Вся его жизнь была непрерывной борьбой.



Ж. Дюрр.

Сначала онъ десятки лѣтъ боролся съ нуждой и съ невниманіемъ публики. Пейзажи его даже послѣ того, какъ имъ открытъ былъ доступъ въ салонъ въ 1848 году, возбуждали еще много лѣтъ досаду,—только потому что были зелеными. Публика до того привыкла къ коричневымъ деревьямъ и коричневымъ лугамъ, что всякая другая краска вызывала негодованіе. Каждая зеленая картина казалась буржуазной публикѣ „шпинатомъ“. „Какъ трудно было пробивать брешь“, говорилъ впоследствии Руссо. А когда наконецъ на всемірной выставкѣ 1855 года, Европа узнала, какъ великъ Теодоръ Руссо,—то этотъ успѣхъ не принесъ счастья художнику: конецъ его жизни омраченъ былъ душевными страданіями и болѣзнями. Онъ женился на бѣдномъ несчастномъ существѣ, на лѣсной дикаркѣ, единственной женщинѣ, которую онъ успѣлъ полюбить въ своей трудовой жизни. Послѣ нѣсколькихъ лѣтъ замужества она сошла съ ума, и самъ Руссо, ухаживая за ней, заболѣлъ душевнымъ недугомъ, омрачившимъ его послѣдніе годы. Когда Руссо умиралъ въ 1867 году, въ комнатѣ рѣзкимъ голосомъ кричалъ попугай, а безумная жена художника танцевала и пѣла. Онъ покоится „dans le plein calme de la nature“, на сельскомъ кладбищѣ въ Шальи около Барбизона, и съ могилы его видѣнъ горячо любимый имъ лѣсъ. Милле поставилъ ему памятникъ,—простой крестъ изъ нетесаннаго камня, къ нему прибита мѣдная дощечка съ вырѣзанными на ней словами:

Théodore Rousseau. Peintre.

„Руссо орелъ. Я же только ласточка, и пою тихія пѣсенки среди моихъ сѣрыхъ облаковъ“, Этими словами Коро (Père Corot) опредѣлилъ самъ свое



Домъ Ж. Дюпре въ Лиль'Аданъ.

отличіе отъ Руссо. Эти два художника противоположные полюсы современной пейзажной живописи. То, что привлекало художниковъ — пластиковъ, Руссо, Рюисдаля и Гоббему, — рельефность предметовъ, смѣлость контуровъ, твердость формъ, — было чуждо Коро. Руссо никогда не говорилъ со своими учениками о краскахъ, а всегда повторялъ, какъ своего рода *ceterum censeo*, что главнѣе дѣло — форма. Коро же самъ признавался, что рисунокъ его слабая сторона. Утесы, когда онъ иногда пытался писать ихъ, не удавались

ему, также какъ и человѣческія фигуры, хотя онъ много работалъ надъ ними, въ особенности въ послѣдніе годы жизни. За немногими исключеніями, вродѣ напр. его изумительной картины „La Toilette“, фигуры всегда самая слабая часть его картинъ; онъ только тогда хороши, когда, отодвинутыя на второй планъ, расплываются нѣжными силуэтами въ розовой дымкѣ. Не хороши и животныя на картинахъ Коро — въ особенности тяжелыя, толстыя, не твердо стоящія на ногахъ коровы, которыхъ хочется прогнать съ картины. У Коро были свои излюбленныя деревья; онъ не писалъ дуба, любимаго дерева всѣхъ художниковъ, любящихъ форму, не писалъ каштановъ и вязовъ, а предпочиталъ осину, тополь, ольху, березу съ бѣлымъ тонкимъ стволомъ и дрожащими блѣдными листьями, ветлу съ легкой листвою, сквозь которую, играя, струятся нѣжные лучи солнца. У Руссо дерево является гордымъ, сильнымъ существомъ, благороднымъ и увѣреннымъ въ себѣ, у Коро нѣжнымъ, дрожащимъ созданиемъ, качающимся въ благоуханномъ воздухѣ; отъ него вѣетъ любовью и счастьемъ. Коро не привлекала осень, когда окрѣпшіе листья, твердые какъ сталь, спокойно и неподвижно выдѣляются твердыми линиями на ясномъ небосклонѣ. Онъ предпочиталъ начало весны, когда на концахъ вѣтвей появляются нѣжно зеленые маленькіе листочки, которые трепещутъ при малѣйшемъ вѣтеркѣ. Онъ умѣлъ также изумительно воссоздавать маленькія травки и цвѣтки, появляющіяся на лугахъ въ іюнѣ, любилъ берега рѣкъ, гдѣ длинные кусты нагибаются къ водѣ, расплывающуюся прозрачную поверхность воды, мельканіе свѣта, то погружающаго воду во мракъ, то ярко ее озаряющаго, любилъ небо, края котораго сливаются то съ свѣтлымъ краемъ озеръ, то съ неясными очертаніями берега, облака, несущіяся по небу, окаймляя то здѣсь, то тамъ свѣтлую сияющую синеву. Ему нравилось утро до восхода солнца, бѣлые туманы, лежащіе надъ озерами легкой дымкой и постепенно расплывающіяся при первомъ солнечномъ лучѣ. Но еще болѣе восторгался онъ вечеромъ, мягкими волнами тумана, который сгущается въ сумеркахъ и превращается въ блѣдно-сѣрый бархатный плащъ, по мѣрѣ того, какъ съ наступленіемъ ночи миръ и покой спускаются на землю. Въ противоположность Руссо, онъ любилъ все мягкое, расплывающееся, не имѣющее твердыхъ формъ, не очерченное рѣзкими линиями, не вырисовывающееся съ полной опредѣленностью и тѣмъ болѣе влекущее къ туманнымъ грезамъ. Коро былъ не скульпторомъ, а поэтомъ въ живо-



Мостъ въ Дилъ'Аданъ.

писи, или, вѣрнѣе, въ немъ жила душа музыканта; музыка же наименѣе пластичное искусство. Изъ его биографіи извѣстно—и это совпадаетъ съ духомъ его творчества—что онъ, какъ и Ватто, любилъ музыку еще сильнѣе чѣмъ живопись и всегда напѣвалъ во время работы какую нибудь старую пѣсенку или оперную арію; онъ любилъ, говоря о своихъ картинахъ, приводить сравненія изъ области музыки, имѣлъ абонементъ въ консерваторіи, не пропускалъ ни одного концерта, и самъ игралъ на скрипкѣ. Нѣжные звуки скрипки слышатся и въ его картинахъ, въ нѣжности и торжественности изысканно серебристаго тона. Руссо пластикъ, Коро создаетъ въ живописи нѣжныя, граціозныя идилліи; наряду съ реалистомъ Руссо онъ кажется мечтательнымъ музыкантомъ; рядомъ съ энергичнымъ, наблюдательнымъ Руссо онъ представляется влюбленнымъ, стыдливымъ и въ то же время страстнымъ юношей. Руссо изучалъ природу при дневномъ свѣтѣ, былъ холоднымъ изслѣдователемъ, вооруженнымъ рычагами и винтами, а Коро относился къ природѣ ласково, лѣстилъ ей, искалъ ея расположенія, воспѣвалъ ее въ любовныхъ пѣсняхъ—и она являлась къ нему, какъ Венера къ Адонису, въ часы сумерекъ, и выдавала въ нѣжной бесѣдѣ съ нимъ, своимъ любимцемъ, всѣ свои тайны—которыя Руссо не могъ вывѣдать у нея упрямствомъ и силой.

Камилль Коро былъ на шестнадцать лѣтъ старше Руссо. Онъ родился еще въ XVIII вѣкѣ, и юность его относится къ тому времени, когда подъ диктатурой Давида Парижъ превратился въ императорскій Римъ. Первые художники которыхъ онъ изучалъ, были Давидъ, Жераръ, Герень, Прюдонъ. Совершенно ясно, что нимфы и амурь, которыми Коро в послѣдствіи, въ особенности въ концѣ жизни, населялъ свои воздушные пейзажи, находятся въ прямой связи съ миловидными богинями Прюдона; это воспоминанія его юности, его прежняго преклоненія передъ античнымъ искусствомъ. Коро тоже родился въ одномъ изъ закоулковъ стараго тѣснаго Парижа. Отецъ его былъ



Дюпре: Окрестности Саусгемптона.

парикмахеръ и жилъ въ № 37 по Rue du Bac; онъ женился на молодой дѣвушкѣ, продавщицѣ въ модномъ магазинѣ; она жила въ № 1 по той же улицѣ. Парикмахерская существовала до 1798 года, когда Камиллю, будущему живописцу, было два года. Тогда г-жа Коро стала собственницей моднаго магазина, въ которомъ прежде работала. На маленькомъ домикѣ № 1 по Rue du Bac появилась вывѣска: *Madame Corot, Marchande des modes*. Самъ Коро, корректный господинъ небольшого роста, изящной наружности, отлично повелѣ дѣло. Магазинъ находился противъ Тюльери, и Коро сталъ при Наполеонѣ поставщикомъ двора. Онъ вѣроятно пользовался большою извѣстностью,—имя его упоминалось и въ театральныхъ пьесахъ. Въ одной изъ нихъ, которую тогда часто давали въ *Comedie Française*, кто то изъ дѣйствующихъ лицъ говоритъ: „я отъ Коро, но къ нему нельзя было попасть; онъ заперся у себя въ кабинетѣ—обдумываетъ вѣроятно фасонъ весенней шляпы“.

Камилль учился въ гимназiи въ Руанѣ, и отецъ требовалъ, чтобы онъ по окончанiи ея избралъ себѣ серьезное занятiе, обеспечивающее хорошей заработокъ. Карьера Коро началась съ того, что онъ поступилъ въ лавку мануфактурныхъ товаровъ, и стоялъ за прилавкомъ съ аршиномъ въ рукахъ. Онъ разносилъ также образцы товаровъ по парижскимъ предмѣстьямъ, продавалъ сукно—*couleur olive*,—и по разсѣянности совершалъ цѣлый рядъ оплошностей. Восемь лѣтъ отецъ сопротивлялся его желанiю учиться живописи, потомъ наконецъ согласился. „Ты будешь получать 1200 франковъ въ годъ“, сказалъ онъ ему. „Если тебѣ этого довольно, то я согласенъ. У *Pont Royal*, позади отцовскаго дома Коро сталъ писать свою первую картину подъ аккомпаниментъ веселаго смѣха молоденькихъ модистокъ, которыя съ любопытствомъ слѣдили изъ окна за его работой. Съ одной изъ нихъ, *m-elle Rose*, онъ оставался друженъ всю жизнь. Это было въ 1823 году, и съ тѣхъ поръ прошло 30 лѣтъ, прежде чѣмъ онъ снова вернулся на французскую почву въ своемъ творчествѣ. Его образцомъ былъ Викторъ Бертенъ, его идеаломъ—классицизмъ, холодность, высо-



Дюпре: Лужа.

кій стиль. Онъ усердно подражалъ другимъ художникамъ, рисовалъ эскизы, сочинялъ историческіе пейзажи по всѣмъ правиламъ композиціи, и писалъ красками такъ, какъ писали взятые имъ за образецъ академики. Для довершенія академическаго образованія, ему оставалось еще совершить поѣздку въ Италію, гдѣ нѣкогда писалъ Клодъ Лоренъ, и гдѣ Пуссенъ создалъ историческій пейзажъ. Въ 1825 году—ему было тогда 28 лѣтъ—онъ отправился въ Италію съ Бертенемъ и Алини, долго жилъ въ Римѣ, и спустился южнѣе до Неаполя. Классики, жившіе въ Италіи, полюбили скромнаго и чрезвычайно почтительнаго къ нимъ художника. Всѣмъ нравился его веселый ровный характеръ, красивыя пѣсенки, которыя онъ пѣлъ прекраснымъ теноромъ. Каждый день онъ уходилъ рано утромъ въ Кампанью, съ ящикомъ красокъ подъ мышкой, напѣвая сентиментальную пѣсенку. Тамъ онъ срисовывалъ развалины, строго выдерживая правила архитектуроники—совершенно въ духъ Пуссена. Послѣ двухъ съ половиной лѣтъ, проведенныхъ въ Италіи, онъ выставилъ въ салонѣ 1827 года очень продуманные и тщательно исполненные историческіе пейзажи. Въ 1835 и въ 1843 годахъ онъ снова ѣздилъ въ Италію, и только послѣ этой третьей поѣздки сталъ понимать чары французскаго пейзажа.

Этотъ первый періодъ творчества Коро не представляетъ большаго интереса. Его тогдашнія картины не лишены достоинствъ, но для того чтобы справедливо судить о нихъ, необходимо сравнить ихъ съ произведениями классической школы. У Коро смѣлый и увѣренный рисунокъ, мощная кисть; въ томъ, что онъ писалъ въ Италіи, замѣтно удивительно быстрое созрѣваніе таланта. Уже во вторую свою поѣздку въ Италію онъ не уподоблялся энтографу, не терялся въ подробностяхъ. Но только въ картинахъ послѣднихъ двадцати лѣтъ Коро сталъ



Дюпре: Лодка.

самимъ собой, — Теокритомъ XIX вѣка. Второй Коро дѣлаетъ перваго нестерпимымъ—какъ винить его за это? Какими сухими кажутся на ряду съ его позднѣйшими картинами римскіе этюды; онъ завѣщаль ихъ Лувру и всю жизнь питаль нѣжность къ этимъ первымъ юношескимъ опытамъ. Въ нихъ нѣтъ такой тонкости и гармоничности свѣта какъ въ его позднѣйшихъ произведеніяхъ. Сравнительно съ тѣмъ, что писали его современники, очень хороши и раннія произведенія Коро—Гомеръ среди большаго историческаго пейзажа, гдѣ такъ рѣзко разграничены свѣтъ и тѣнь, св. Иеронимъ въ пустынѣ, молодая дѣвушка, читающая у горнаго потока, нищій; бѣшено несущаяся коляска изображена въ „Нищемъ“ съ виртуозностью не уступающей блеску Декана. Но наряду съ настоящимъ Коро, — все это ученическія работы; онѣ написаны сухо и жестко, темными грубыми тонами; воздухъ тяжелъ какъ известка. Въ немъ нѣтъ дыханія жизни, нѣтъ прозрачности; деревья неподвижны и закованы въ тяжелую желѣзную броню.

Коро было уже около сорока лѣтъ—возрастъ въ которомъ люди уже рѣдко мѣняются—когда, подѣ влияніемъ англичанъ и Руссо, произошелъ переворотъ во французской пейзажной живописи. Воспитанный на академическихъ традиціяхъ, онъ долженъ былъ бы не уклоняться со своего пути. Чтобы примкнуть къ новой школѣ, ему нужно было учиться всему заново, измѣнить и выборъ сюжетовъ, и самое исполненіе; на это нужно было бы положить лѣтъ пятнадцать. Еще въ 1843 году, когда онъ вернулся изъ своего третьяго путешествія въ Римъ, и послѣ итальянской природы сталъ изучать французскую, картины его были сухи и тяжеловѣсны. На него уже оказали влияніе Бонингтонъ и Констэбль; его первая картина 1827-го года висѣла рядомъ съ ихъ пейзажами. Но онъ еще не умѣлъ писать свѣтъ и воздухъ. Въ картинахъ его не было мягкости и жизни. Даже въ выборѣ сюжетовъ онъ проявлялъ нерѣшительность,



Дюпре: Лѣсной пейзажъ; стадо.

возвращался не разъ къ историческимъ пейзажамъ и не всегда съ одинаковымъ успѣхомъ. Его главное произведеніе 1843 года, „Крещеніе Христа“, въ церкви St. Nicolas du Chardonnet, только хорошее подражаніе старымъ мастерамъ. „Христосъ на горѣ Элеонской“ 1844-го года (картина эта теперь въ Лангрѣ), — первая картина Коро въ новомъ родѣ; это своего рода profession de foi новообращеннаго. По срединѣ картины, у маленькаго холма, Христосъ молится стоя на колѣняхъ, ученики окружаютъ его, полускрытые въ тѣни; справа сучковатая вѣтвь масличныхъ деревьевъ тянется къ тѣнистой дорогѣ. Мрачное синее небо, на которомъ блеститъ одинокая звѣзда, виситъ дрожа надъ пейзажемъ. Фигура Христа не интересна—его нельзя было бы даже узнать безъ подписи. Но эта свѣтящаяся звѣзда, прозрачная ясность ночнаго неба, легкія облака и воздушныя тѣни, скользящія по землѣ, уже принадлежатъ настоящему Коро, а не ложному. Онъ нашелъ путь, на который вступилъ свободно и рѣшительно.

Ему дано было еще проработать двадцать пять лѣтъ во всеоружіи вполнѣ созрѣвшаго таланта, съ полной художественной независимостью и свободой. Онъ какъ будто оставался ребенкомъ, до пятидесяти лѣтъ, и тогда только вступилъ въ юношескій возрастъ. До 1846-го года онъ какъ студентъ получалъ, отъ отца 1200 франковъ въ годъ. А когда въ 1846-мъ году ему пожалованъ былъ крестъ почетнаго легіона, отецъ его сказалъ: „однако, у Камилля кажется все таки есть талантъ“, и на будущее время удвоилъ выдаваемую ему сумму. Приблизительно въ тоже время друзья Коро замѣтили, что онъ ходилъ однажды по Барбизону болѣе задумчивый чѣмъ обыкновенно.—„Ахъ, другъ мой“, сознался онъ одному изъ пріятелей, „у меня до сихъ поръ была полная коллекція произведеній Коро, а сегодня я разрознилъ ее, продавъ первую картину“. Семидесяти-четырехлѣтнимъ старцемъ онъ говорилъ, что жизнь ужасно быстро уходитъ, и что нужно очень напряженно работать, чтобы успѣть еще создать



Нарцисъ Діазъ.

чтонибудь хорошее. Въ исторіи искусства немного примѣровъ такой длинной весны. Коро не зналъ старости—въ этомъ его большое счастье. Его жизнь была постояннымъ обновленіемъ. Картины, которыя дѣлаютъ его настоящимъ Коро — юношескія произведенія старого человѣка, зрѣлыя творенія старца, который подобно Тиціану, оставался вѣчно молодымъ. Это необходимо помнить для вѣрнаго пониманія его творчества.

Изъ всѣхъ художниковъ барбизонской школы Коро наименѣе реалистъ, наименѣе связанъ съ землей, наименѣе озабоченъ тѣмъ, чтобы точно воспроизводить какойнибудь опредѣленный уголокъ природы. Онъ много работалъ подъ открытымъ небомъ, но еще больше въ своей мастерской; онъ часто изображалъ виды при-

роды такими, какими они представлялись ему въ дѣйствительности; но гораздо чаще писалъ онъ то, что видѣлъ только внутреннимъ окомъ, что таилось въ немъ самомъ. „Сегодня ночью мнѣ снился странный пейзажъ“, сказалъ онъ передъ самой смертью, „небо было совершенно розовое, Пейзажъ былъ прелестный, я вижу его теперь совершенно ясно передъ глазами,—чудесно будетъ написать его“. Ему вѣроятно снилось много пейзажей, и онъ часто воспроизводилъ на картинахъ свои сны.

Для болѣе молодыхъ художниковъ подобный методъ былъ бы пагубнымъ. Но Коро только такимъ образомъ и могъ стать самимъ собой, потому что въ его грезахъ никакая неподходящая подробность не нарушала поэтического образа.

Вся его жизнь была вѣчно обновляющейся влюбленностью въ природу. Въ дѣтствѣ онъ смотрѣлъ изъ оконъ своей мансарды на туманы, стелющіеся надъ Сеной, а гимназистомъ въ Руанѣ бродилъ по берегамъ рѣки. Впоследствии онъ ежегодно проводилъ нѣсколько мѣсяцевъ со своей сестрой въ Вилль д'Аврэ, въ маленькомъ домикѣ купленномъ для него отцомъ въ 1817 году. Онъ любилъ стоять ночью, когда всѣ спятъ, у открытаго окна, смотрѣть на небо, слушать плескъ воды, шумъ деревьевъ. Уединеніе полное. Ни одинъ звукъ не нарушалъ его грезъ. Забывая обо всемъ въ мірѣ, онъ вдыхалъ мягкій влажный воздухъ; съ рѣки поднимались тонкіе туманы и неслись къ нему. Въ его взволнованной душѣ все складывалось въ гармоничные образы, всѣ подробности сливались въ цѣльную картину. Онъ тогда уже не просто созерцалъ природу, а любилъ ее—какъ любятъ женщину,—впитывалъ ея дыханіе, внималъ біенію ея сердца.

Въ своемъ извѣстномъ поразительномъ письмѣ къ Жюлю Дюпре Коро описываетъ день пейзажиста: „Нужно встать рано, въ 3 часа утра, до восхода солнца, пойти съѣсть около какого нибудь дерева, смотреть и ждать. Сначала ничего особеннаго не видно. Природа похожа на бѣловатое полотно, на которомъ едва намѣчены очертанія нѣсколькихъ массъ: все благоухаетъ, все трепещетъ въ свѣжемъ дыханіи утренней зари. Бингъ! солнце восходитъ; оно еще не разорвало дымки, за которой прячутся луга, долины и холмы на горизонтѣ... ночные туманы еще ползутъ серебристыми хлопьями по заходившей зелени травъ. Бингъ!... Бингъ!... первый лучъ солнца... второй лучъ солнца... маленькіе цвѣтки пробуждаются радостные... на каж-



Діазъ: Цыгане въ пути.

домъ дрожитъ капля росы.... зябкіе листья дрожатъ отъ дыханія утра... въ листьяхъ поютъ невидимыя птицы.... Кажется, что это молятся цвѣты. Амуры съ крылышками бабочекъ летаютъ по лугамъ и колеблютъ высокія травы.... ничего не видно, но все уже есть. Пейзажъ скрытъ за прозрачнымъ покровомъ тумана, который съ каждой минутой поднимается... солнце вдыхаетъ его въ себя... Когда онъ весь поднялся, показывается рѣка, окаймленная серебромъ, луга, деревья, домики, убѣгающая даль. Наконецъ видно все, о чемъ прежде можно было только догадываться". Письмо заканчивается одой, славящей красоту вечера, и это описаніе несомнѣнно одно изъ самыхъ утонченныхъ во французской лирикѣ: „природа склоняется къ дремотѣ, свѣжій вечерній воздухъ вздыхаетъ въ листьяхъ, роса окамляетъ жемчугомъ бархатъ газоновъ, нимфы убѣгаютъ... прячутся... и хотятъ чтобы ихъ увидѣли... Бингъ! звѣзда показалась на небѣ и упала въ прудъ... прелестная звѣзда, дрожаніе воды увеличиваетъ твой блескъ, ты смотришь на меня—ты улыбаешься мнѣ, мигая глазомъ... Бингъ! вторая звѣзда показывается въ водѣ, раскрывается второй глазъ. Привѣтствую васъ, прелестныя звѣзды. Бингъ! бингъ! бингъ! три, шесть, двадцать звѣздъ... всѣ звѣзды неба погрузились въ этотъ счастливый прудъ... Становится еще темнѣе... одинъ только прудъ сверкаетъ... звѣздъ не счастье... иллюзія полная... солнце зашло, восходитъ внутреннее солнце души, солнце искусства... ну вотъ, моя картина и готова!"

Кто ничего не читалъ о Коро, кромѣ этихъ строкъ, уже достаточно съ нимъ знакомъ. Одно словечко „бингъ" содержитъ въ своемъ серебристомъ звукѣ объясненіе его творчества. Всѣ слова его описанія звучатъ какъ струны скрипки, которыхъ легко и нѣжно коснулся смычекъ—имъ не достааетъ только

аккомпанимента Моцартовскихъ мелодій. Едва ли кто либо другой описывалъ природу съ такой юношеской влюбленностью, нѣжной обольстительностью и возбужденностью, такъ сладострастно, и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ стыдливо. Вся женственность и нѣжность природы, распустившіеся волоса березы, волнующаяся грудь воздуха, свѣжая дѣвственность утра, усталая страстность вечера возсозданы въ его описаніи.

Къ впечатлѣніямъ Руана, Виль д'Аврэ и Барбизона присоединились еще впечатлѣнія Парижа. Коро родился въ Парижѣ, часто уѣзжалъ изъ него, но всегда возвращался, прожилъ тамъ большую часть своей жизни, и создалъ тамъ въ послѣдніе годы свои, быть можетъ, наиболѣе поэтичныя произведенія. Онъ тогда уже не нуждался въ созерцаніи пейзажей; ему достаточно было видѣть только небо, чтобы пейзажи сами собой возникали въ его фантазіи. Каждый вечеръ послѣ заката солнца онъ выходилъ изъ мастерской въ тотъ часъ, когда сумерки застилаютъ все кругомъ. Онъ поднималъ глаза къ небу, которое одно только и видно въ это время—парижское небо въ сумерки одинъ изъ любимыхъ сюжетовъ Коро. Въ концѣ жизни онъ имѣлъ право отдаваться фантазіи. Рисунки и безконечные этюды, которые онъ дѣлалъ въ молодости, свидѣтельствуютъ о томъ, съ какою тщательностью, съ какимъ терпѣніемъ и точностью онъ подготавливалъ свои картины. Это дало ему возможность впослѣдствіи, когда онъ уже былъ вполне увѣренъ въ себѣ, упрощать многое, зная все въ совершенствѣ. Такъ пишетъ, Беклинъ — не нуждаясь въ моделяхъ — и такъ писалъ Коро свои пейзажи. Самыя сложныя и трудныя задачи онъ разрѣшалъ съ легкостью импровизатора, и благодаря этому картины Коро производятъ такое непередаваемо отрадное впечатлѣніе, чаруютъ своей легкостью. Такъ пишетъ только рука, которая сорокъ лѣтъ работала кистью. При самомъ несложномъ содержаніи и съ наименьшимъ затратомъ силы онъ создаетъ самыя изумительныя эффекты. Рисунокъ прячется за прозрачными, какъ бы перенесенными на него легкимъ дуновеніемъ красками. Какъ будто смотришь вдаль сквозь прозрачную дымку. Кто столько лѣтъ изучалъ дѣйствительность съ терпѣніемъ и сосредоточеннымъ вниманіемъ, кто обогащалъ свою фантазію ежедневно созерцаніемъ живой природы, тотъ могъ наконецъ позволить себѣ писать не опредѣленные пейзажи, а скорѣе ароматы природы, сущность вещей, могъ освободиться отъ всѣхъ отягчающихъ земныхъ придатковъ въ своихъ видѣніяхъ и отражать только свою душу. Картины Коро возбуждаютъ желаніе видѣть въ нихъ только „исповѣдь прекрасной души“.

Коро былъ высокій, чрезвычайно сильный человѣкъ. Онъ носилъ синюю блузу, шерстяной беретъ, курилъ изъ неизмѣнной коротенькой трубки—знаменитая трубка Коро—и скорѣе походилъ на ямщика, чѣмъ на знаменитаго живописца. Но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ всю жизнь оставался—молодой дѣвушкой. Будучи на двадцать лѣтъ старше всѣхъ великихъ пейзажистовъ своего времени, онъ былъ одновременно и патриархомъ и младшимъ товарищемъ ихъ. Его длинные бѣлые волосы окаймляли невинное, румяное какъ у деревенской дѣвушки лицо, а ласковые и добрые глаза дѣлали его похожимъ на ребенка, который слушаетъ сказку. Въ 1848 году, во время битвъ на барикадахъ, онъ спрашивалъ съ дѣтскимъ изумленіемъ: „Что случилось? развѣ мы недовольны правительствомъ“? Въ 1870 году, когда началась война, этотъ семидесятичетырелѣтній младенецъ съ бѣлыми волосами купилъ себѣ ружье, чтобы сражаться противъ Германіи. Помогать другимъ было отрадой его старости. Если кто нибудь изъ пріятелей просилъ подарить ему картину, онъ никогда не отказывалъ. Къ деньгамъ онъ относился съ равнодушіемъ отшельника, который не сѣетъ и не жнетъ, и котораго питаетъ Небесный Отецъ. Онъ отказалъ однажды

противъ обыкновенія одному знакомому, просившему у него 5000 франковъ, но когда тотъ ушелъ, Коро бросился за нимъ вслѣдъ со словами: „прости меня за скупость, вотъ деньги“. Когда одинъ продавецъ картинъ принесъ ему 1000 франковъ, онъ сказалъ: пошлите эти деньги вдовѣ моего друга Милле; только нужно увѣрить ее, что вы продали не мои, а его картины“. Его единственной страстью была музыка, вся его жизнь была „вѣчной пѣснью“. Коро былъ счастливъ въ жизни — и какъ никто достоинъ былъ счастья. Его доброта, оживленность и ровная веселость дѣлала его общимъ любимцемъ. Всѣ его фамиллярно называли Pava Corot. Все въ немъ свидѣтельствовало о здоровьѣ, о духовной гармоніи; онъ былъ счастливъ тѣмъ, что жилъ и творилъ. Эта гармонія отражается въ его творствѣ. Въ природѣ онъ тоже видѣлъ радость, которую носилъ въ самомъ себѣ.

Онъ избѣгалъ всего рѣзкаго и страшнаго—такъ какъ и его собственная жизнь протекла безъ романовъ и катастрофъ. На его картинахъ вѣтеръ никогда не качаетъ испуганныхъ деревьевъ—души Коро тоже никогда не касались страсти и удары судьбы. Въ его пейзажахъ много воздуха, но не бываетъ бурь; онъ пишетъ ручейки, но не водопады, воду, но не бушующія волны, долины, а не горныя ущелья. Въ картинахъ его царитъ спокойствіе и кротость, какъ въ его собственной душѣ, не знавшей бурь.

Нельзя представить себѣ болѣе упорядоченной, правильной и разумной жизни, чѣмъ жизнь Коро. Онъ былъ разсчитателенъ только когда дѣло касалось другихъ. По вечерамъ онъ игралъ въ вистъ со своей матерью, которая умерла только не задолго до его смерти; уже старикомъ онъ любилъ ее съ преданностью и нѣжностью ребенка. Онъ съ молодости усвоилъ себѣ твердыя привычки, которыя удлиняютъ день и оберегаютъ отъ напрасной траты времени. Восемь лѣтъ, проведенныхъ въ лавкѣ мануфактурныхъ товаровъ г. Делалена приучили его къ точности. Онъ вставалъ очень рано, и за три минуты до восьми часовъ также аккуратно появлялся въ мастерской, какъ прежде за прилавкомъ; весело напѣвая онъ работалъ цѣлый день, не торопливо и не лѣнливо, съ тѣмъ тихимъ спокойствіемъ, которое наиболѣе двигаетъ работу.



Діазъ: Діана отдыхаетъ послѣ охоты.



Добиньки: Шлюзъ въ долину Оттевоозъ.

И въ природѣ поэтому онъ ненавидѣлъ все страстное, не обычное, внезапное, утомленное, лихорадочность грозы, истому лѣтняго зноя. Онъ любилъ все спокойное, равномерное и свѣжее, чарующее веселостью и спокойствіемъ: свѣтлое нѣжное небо, блѣдно-зеленые луга и рощи, ручейки и холмы, правильное пробужденіе весны, тихіе мягкіе часы вечернихъ сумерекъ, росистое улыбающееся утро, нѣжные туманы, медленно сгущающіеся на поверхности тихихъ водъ, веселость ясныхъ звѣздныхъ ночей, когда умолкаютъ всѣ голоса и воздухъ недвижимъ. Во всемъ этомъ отражается безмятежность его собственной души.

Можно даже сказать, что въ картинахъ Коро отражается его доброта. Коро любилъ людей, хотѣлъ, чтобы они были счастливы, и не останавливался ни передъ какими жертвами чтобы помочь своимъ друзьямъ. Поэтому онъ любилъ и природу, изображалъ ее счастливой, оживленной, озаренной присутствіемъ людей. Въ этомъ огромная разница между нимъ и Шентрейлемъ, (Chintreuil), который въ остальномъ имѣетъ съ нимъ много общаго. Шентрейль тоже изображалъ радостный трепетъ природы подъ мягкимъ оживляющимъ взоромъ весны, но въ картинахъ его не достаетъ фигуръ. Онъ былъ нелюдимымъ, угрюмымъ и застѣнчивымъ человѣкомъ, и полагалъ, что природа тоже предпочитаетъ одиночество. Густые непроходимые кустарники, уединенные уголки въ густыхъ лѣсахъ, изъ которыхъ порой испуганный олень высовываетъ голову и озирается съ безпокойствомъ вокругъ себя—таковы излюбленные Шентрейлемъ виды природы. Коро ненавидѣлъ одиночество и былъ всегда центромъ веселаго общества; природу онъ тоже поэтому превращалъ въ мѣсто общенія для людей. Женщины и мужчины, дѣти и всадники оживляютъ его лѣса и луга. Иногда онъ изображаетъ и крестьянъ, занятыхъ полевыми работами, но какъ мало въ нихъ сходства съ фигурами Милле. Крестьяне послѣдняго столь же суровы и черствы, какъ правдивы. Бремя жизни согнуло ихъ спины, преждевременно покрыло морщинами ихъ лица; они рано состарились, по вечерамъ они всегда утомлены. Землепашцы Коро никогда не устаютъ; это какъ бы не написанныя красками, а перенесенныя на картины легкимъ дуновеніемъ существа, болѣе похожія на грезу чѣмъ на дѣйствитель-



Добивы: Болото.

ныхъ людей; они живутъ на свѣжемъ воздухѣ свободные и довольные, какимъ то эфирнымъ существованіемъ; имъ незнакомы страданія, какъ и самому художнику. Но большей частью присутствіе людей казалось неумѣстнымъ въ этихъ счастливыхъ селеніяхъ, созданныхъ воздушной фантазіей художника. Въ Коро возродился тогда Прюдонъ. Нимфы и вакханки, которыхъ онъ встрѣчалъ юношей у могилы Виргилія, явились къ нему снова подъ вечеръ его жизни въ лѣсахъ Фонтенебло, въ поляхъ Вилль д'Аврэ.

Онъ грезитъ въ своихъ картинахъ о колоннахъ и алтаряхъ, около которыхъ движутся мифологическіе образы, дриады, засыпающія у ручья, танцующіе фавны *junctaeque pumphis gratiae decentes* въ классическихъ одѣяніяхъ. Въ этомъ смыслѣ онъ всю жизнь оставался классикомъ. Но его нимфы не похожи на фигуры, украшающія картины классической школы; онѣ не принадлежатъ къ обветшалой труппѣ классическихъ боговъ и богинь, которымъ академія такъ долго давала пріютъ на старости въ развалинахъ покинутыхъ храмовъ. У Коро онѣ составляютъ населеніе гармоничнаго свѣтлаго міра, и логически завершаютъ собой его представленіе о природѣ—нимфы для него были тѣмъ же, чѣмъ были звуки человеческого голоса для Бетховена въ девятой симфоніи. Едва обозначились воздушныя очертанія его пейзажей, какъ нимфы и тритоны, свѣтлыя дѣти греческихъ идилликовъ, покинули пожелтѣвшія страницы книгъ, чтобы населить рощи Коро и насладиться вечерней прохладой его лѣсовъ.

Вечерніе сумерки, часъ послѣ заката солнца—излюбленное время Коро: даже любовь къ гармоніи потухающаго свѣта была выраженіемъ его собственной гармоничной души. Коро умѣлъ быть, когда этого хотѣлъ, первокласснымъ колористомъ. На всемирной выставкѣ 1889 года были женскіе портреты Коро, напоминающіе Фейербаха рѣзкой, строгой красотой лицъ, и Делакруа сочностью фантастическихъ пестрыхъ одеждъ. Но въ общемъ его произведенія отличаются отъ красочныхъ оргій романтиковъ нѣжностью своего блѣднаго колорита. Свѣтлая серебристая поверхность воды, нѣжное тѣло нимфы цвѣта слоновой



Добины: Восходъ луны.

кости—вотъ единственные красочные тона, вплетенные въ жемчужно сѣрый туманный колоритъ его картинъ. Коро избѣгалъ въ жизни всякихъ столкновений и драмъ; все рѣзкое и громкое было ему не по душѣ. Поэтому онъ и въ живописи болѣе всего любилъ блѣдно сѣрые вечерніе часы, когда сама природа покрывается нѣжно расплывающимся прозрачнымъ покровомъ. Передавая это въ живописи, онъ могъ становиться вполне самимъ собой, писать безъ контуровъ и почти безъ красокъ, утопать въ мягкомъ предвечернемъ воздухѣ. Никакихъ линій тогда не видно, все становится дыханіемъ, ароматомъ, трепетомъ, тайной. „Нѣтъ уже ни полотна, ни живописца, есть только Богъ и вечеръ“. Пронеслось дуновение райскихъ вѣтерковъ; уставшее эхо журчащаго ручья затихало тихимъ шепотомъ въ лѣсу; мягкія объятія нимфъ охватывали его, изъ ближней рощи звучали, какъ эоловы арфы, нѣжно замирающія мелодіи.

Конецъ жизни Коро былъ такимъ же гармоничнымъ, какъ вся его жизнь и его творчество.—„Ничто не тревожитъ его конца, это вечеръ прекраснаго дня“. Его сестра, съ которой старый холостякъ жилъ вмѣстѣ, умерла въ Октябрь 1874 года, а Коро не любилъ одиночества. 23-го Февраля 1875 года—ему какъ разъ исполнилось тогда 79 лѣтъ—онъ сказалъ, лежа въ постели и рисуя что то пальцами въ воздухѣ: „Боже, до чего это прекрасно! такого красиваго пейзажа я еще никогда не видалъ“. Когда старая экономка хотѣла ему принести завтракъ, онъ съ улыбкой сказалъ: „сегодня Père Corot будетъ завтракать тамъ, на верху“. Даже болѣзнь послѣднихъ дней не опечалила его. Когда друзья принесли ему передъ самой смертью золотую медаль, отчеканенную въ память его пятидесяти-лѣтняго юбилея, онъ сказалъ со слезами радости на глазахъ: „Какое счастье быть окруженнымъ такой любовью. У меня были хорошіе родители, добрые друзья—я *благодарю* Бога“. Съ этими словами онъ переселился на родину своей души, не въ рай, возвѣщаемый церковью, а въ елисейскія поля; они ему такъ часто грезились и онъ любилъ изображать ихъ въ живописи: *Largior hic campos aether et lumine vestit purpures.*

Когда выносили тѣло Коро изъ его дома въ Faubourg Poissonnière и одинъ изъ прохожихъ спросилъ кого хоронять, толстая лавочница, стоящая у воротъ

отвѣтила ему: я не знаю, какъ его зовутъ, но это былъ *добрый* человекъ“ По его желанію во время погребенія исполнена была бетховенская симфонія C-moll, а когда гробъ опускали въ землю, къ небу ликуя взвился жаворонокъ. „Въ искусствѣ его трудно будетъ замѣнить, но какъ человекъ онъ совершенно незамѣнимъ“ сказалъ Дюпре у гроба Коро. 27-го Мая 1880 года ему поставленъ былъ скромный памятникъ у озера въ Вилль д'Аврэ, среди тѣнистаго лѣса, гдѣ онъ такъ часто мечталъ. Онъ умеръ въ полномъ расцвѣтѣ славы, но только тѣ сорокъ картинъ, которыя появились на столѣтней выставкѣ 1889 года вполнѣ выяснили, чѣмъ былъ Коро для современнаго искусства. Онъ создалъ вѣчныя произведенія, былъ величайшимъ поэтомъ, самымъ нѣжнымъ художникомъ XIX вѣка, подобно тому какъ Фра-Анжелико былъ нѣжнѣйшимъ художникомъ XV, а Ватто величайшимъ поэтомъ XVIII-го вѣка.

Жюль Дюпре (Jules Dupré) былъ меланхоликомъ, жилъ очень уединенно, страстно предаваясь труду; его слѣдуетъ назвать Бетховеномъ современнаго пейзажа, а Коро Моцартомъ. Теодоръ Руссо эпикъ, Коро идилликъ, а Дюпре трагикъ барбизонской школы. Природа Руссо сурова и равнодушна къ людямъ. Въ глазахъ Коро Богъ великій филантропъ; онъ хочетъ, чтобы люди были счастливы, и только для того создаетъ весну и дуновение нѣжныхъ вѣтровъ, чтобы радовать души своихъ дѣтей на землѣ. Душа Коро, какъ сказано въ Вертерѣ „весела какъ сладостное весеннее утро“. Жюль Дюпре не обладалъ ни трезвостью Руссо, ни нѣжностью Коро; ни прохлады, ни тишины нѣтъ въ его живописи. „Если за стволомъ дерева или за камнемъ нѣтъ человека, то къ чему тогда писать пейзажъ?“. Коро чаруетъ, какъ нѣжные звуки „Волшебной флейты“, въ живописи Дюпре слышится наводящая ужасъ Egoïca. Руссо смотрѣлъ на природу широко раскрытыми глазами и заглядывалъ испытующимъ взоромъ ей въ самую душу. Коро влюбленъ въ природу, нѣжно улыбается ей, нашептываетъ нѣжныя слова, а Дюпре относится къ ней съ паеосомъ, со слезами на глазахъ, съ жалобами. Въ его живописи слышны мощныя фуги романтизма. Деревья оживаютъ, волны смѣются и плачутъ, небо поетъ и скорбитъ, солнце, великій капельмейстеръ, управляетъ оркестромъ. Дюпре былъ



Шентрейль: Утро.



Гариньи: Долина рѣки.

уже вполне законченнымъ живописцемъ въ двухъ своихъ первыхъ картинахъ „Окрестности Соутгемптона“ и „Le Passage dans le Limousin“, выставленныхъ въ салонѣ 1835 года, послѣ того какъ Дюпре оставилъ службу на севрскомъ фарфоровомъ заводѣ и побывалъ въ Англии, гдѣ познакомился съ живописью Констэбля.

Все движется и стонетъ въ „Окрестностяхъ Соутгемптона“. Какъ дикое полчище, съ воемъ и стономъ проносится ураганъ надъ холмистой мѣстностью; онъ мчится быстро и дико, сметая, обгоняя и увлекая все за собой по пути. У тонкоствольныхъ деревьевъ вѣтви откинута назадъ какъ волосы. Тяжелыя дождевыя тучи быстро надвигаются на горизонтъ и какъ-бы окружаютъ его плотной стѣной. Вся природа обратилась въ бѣгство. Деревья въ лѣсу наклоняются, какъ путники, бѣгуще отъ непогоды. На заднемъ планѣ видны фигуры людей, которыхъ буря застигла за работой: гривы лошадей развѣваются по вѣтру, всадникъ ищетъ убѣжища для себя и для своего коня. Мутныя волны, какъ бы насупившись, покрываются рябью. Все полно жизни и трепета въ этомъ величественномъ уединеніи, въ сочетаніи проблесковъ свѣта, несущихся облаковъ, дрожащихъ вѣтвей и волнующихся, какъ бы убѣгающихъ травъ. Таже энергія сказывается и въ „Le Passage dans le Limousin“. Этой картиной восторгались въ 1835 году, и она поражаетъ и теперь. Большія старыя деревья стоятъ какъ мощныя колонны, травы сочно-зеленаго цвѣта и пропитаны дождемъ; вся природа дрожитъ какъ въ лихорадкѣ. Дюпре сохранилъ на всю жизнь лирическую возбужденность романтизма. Онъ былъ послѣднимъ изъ романтиковъ, и оставался вѣрнымъ традиціямъ 1830 года еще нѣсколько десятковъ лѣтъ. До самой своей смерти въ 1889 году онъ держался принциповъ, внесенныхъ Полемъ Гюзъ въ французскую пейзажную живопись. Разница между ними только

въ томъ, что Гюэ достигалъ своихъ эффектовъ искусственно, строго обдуманнми комбинаціями, Дюпре же напротивъ того былъ великимъ искреннимъ поэтомъ. Ежедневно онъ совершалъ по вечерамъ одинокія прогулки— даже если шелъ проливной дождь— по полямъ въ Лиль'Аданъ, гдѣ поселился въ 1849 году. Одинъ изъ его учениковъ рассказываетъ, что когда они стояли разъ ночью на мосту черезъ Уазу, Дюпре разрыдался при видѣ величественнаго зрѣлища. Онъ безумно любилъ грозу, и съ трепетомъ внималъ трагедіямъ, разыгрывающимся на небѣ; это былъ страстный, вѣчно терзающійся художникъ. Подобно своему литературному двойнику, Виктору Гюго, онъ любилъ въ природѣ только дикія и величественныя зрѣлища, тѣ минуты, когда при-



К. Тройонъ.

рода охвачена ужасомъ или погружена въ величественное молчаніе послѣ только что смолкнувшей бури. Желтые листья взвиваются на воздухъ подъ напоромъ спугнувшаго ихъ вѣтра; они мчатся и кружатся, и въ ужасѣ дикаго вихря прилипаютъ къ бороздамъ, падаютъ въ овраги, приклеиваются къ стволамъ деревьевъ, ища спасенія отъ преслѣдователя. Или ночной вѣтеръ воетъ надъ старой церковью, кружить со свистомъ скрипящій флюгеръ, стонетъ, расшатывая двери невидимой рукой, врывается въ окна и, запертый въ каменной тюрьмѣ, съ плачемъ и воемъ ищетъ себѣ выхода. Въ морскихъ пейзажахъ Дюпре море представлено хриплымъ, бушующимъ и стонущимъ чудовищемъ. Цвѣтъ воды грязный и мертвенный; ревуція волны мчатся безчисленнымъ полчищемъ—и челоѣческая власть бессильна передъ стихіей. Оторванные камни разбиваются съ грохотомъ у берега. Облака призрачно унылы, то похожія на дымъ отъ горящихъ угольевъ, то ослѣпительно бѣлыя, вздутыя, точно они сейчасъ прорвутся. Онъ изображалъ все необычное въ природѣ, движенія неба, природу въ ея грозномъ величіи, все что искрится и блещетъ въ воздухѣ.

Высшей цѣлью Руссо было отсутствіе эффектовъ, Коро стремился только къ граціозности тона: „сѣрый колоритъ и еще какое то je ne sais quoi“—вотъ все, что есть въ его картинахъ. А Дюпре превосходитъ всѣхъ художниковъ этой группы поэтичностью колорита. Въ красочномъ концертѣ романтической школы онъ бралъ самыя высокія, бурныя ноты. Свѣтъ не сіяетъ на его картинахъ нѣжно дрожащими тонами: Дюпре сливаетъ краски въ багровые солнечные шары: „Ah la lumière, la lumière!“ . Рядомъ съ пламенными красками вечерней зари онъ писалъ очень черныя тѣни. Онъ упивался контрастами. Его излюбленнымъ красочнымъ эффектомъ были ясные закаты солнца, на фонѣ которыхъ рѣзко очерчиваются или могучій дубъ, или парусъ маленькаго судна.

Его привлекало и ужасало бурное движеніе волнъ; онъ слушалъ, какъ шумятъ и бѣгутъ рѣки, озаренныя луннымъ сіяніемъ. Ночь, дождь и буря были



Тройонъ: Паро.мъ.

ему пріятны. Нѣжные ручейки Коро превратились у него въ бурные потоки. Вѣтеръ на его картинахъ не вѣетъ, а бушуетъ и опустошаетъ долины. Облака, серебристыя и кроткія какъ бѣлые барашки у Коро, стали у Дюпре черными и грозными какъ духи ада. У Коро мягкій утренній вѣтеръ навѣваетъ легкія облака на небо, у Дюпре сырой вечерній вѣтеръ нагоняетъ страшные вечерніе туманы и разрываетъ грозныя тучи.

Діазъ (Diaz), который въ молодости работалъ вмѣстѣ съ Дюпре на фарфоровомъ заводѣ въ Севрѣ, первый изъ художниковъ этой великой плеяды, не родившійся въ Парижѣ. Онъ былъ знатнымъ испанцемъ по крови—полное его имя *Narciso Virgilio Diaz de la Pena*; онъ родился въ 1807 году въ Бордо, его родители бѣжали во Францію во время революціи. Въ его пейзажахъ сказывается отчасти его испанское происхождение. Діазъ нѣсколько напоминаетъ Фортуни. На ряду съ произведеніями гениальнаго искателя истины, энергичнаго Руссо, съ мрачными мощными пейзажами Дюпре, преисполненными пафоса и поэзіи, жемчужныя ласкающія взоръ картины Діаза кажутся нѣсколько легковѣсными. Природа была для него роялемъ, на которомъ онъ разыгрывалъ капризные фантазіи. Картины его сверкаютъ какъ алмазы, и нужно поддаться ихъ обаянію, не задумываясь о томъ чѣмъ оно вызвано, потому что иначе обаяніе исчезаетъ. Діазъ былъ до нѣкоторой степени фокусникомъ въ искусствѣ; все у него сверкаетъ какъ въ волшебномъ калейдоскопѣ. „Ты пишешь крапиву, я предпочитаю розы“,—эти слова его, обращенныя къ Милле, очень характерны. Его картины пестры и ярки какъ павлиній хвостъ—но въ пестротѣ и блескѣ Діаза есть огромное очарованіе, такое же какъ въ остроуміи его бесѣдъ и рыцарствѣ



Тройонъ: Возвращеніе на ферму.

его характера, дѣлавшаго его любимцемъ, enfant terrible и душой кружка художниковъ въ Фонтенебло.

Онъ тоже, какъ и его великіе товарищи Руссо и Дюпре, долго жилъ въ бѣдности. Вскорѣ послѣ его рожденія умеръ его отецъ; мать его пріѣхала безъ всякихъ средствъ въ Парижъ и занималась, чтобы прокормить себя и сына, преподаваніемъ итальянскаго и испанскаго языка. Десяти лѣтъ мальчикъ очутился круглымъ сиротой. Его пріютилъ у себя протестантскій пасторъ въ Бельвю. Тамъ съ нимъ случилось несчастье, о которомъ онъ потомъ часто рассказывалъ. Во время прогулки въ лѣсу, его укусила ядовитая муха, и съ тѣхъ поръ ему пришлось завести деревянную ногу, „pilon“, какъ онъ ее называлъ. Съ пятнадцати лѣтъ онъ долженъ былъ искать себѣ работы; онъ былъ сначала разсылнымъ, несмотря на свою хромоту, потомъ живописцемъ по фарфору въ Севрѣ вмѣстѣ съ Дюпре, Раффэ и Каба. Но тамъ онъ не долго удержался. Однажды ему пришло въ голову изготвить вазу совершенно по своему вкусу, послѣ чего его тотчасъ же расчитали. Нужда снова стала его преслѣдовать. Часто по вечерамъ онъ ходилъ по бульварамъ и подъ прикрытіемъ темноты, открывалъ дверцы у останавливающихся каретъ и протягивалъ руку за милостыней. „Это пустяки“, говорилъ онъ себѣ, „я потомъ самъ буду имѣть лошадей и карету и золотой костыль—все это мнѣ дастъ моя кисть“. Онъ выставилъ на удачу у одного торговца картинами своихъ „Цыганъ въ пути“, надѣясь въ лучшемъ случаѣ получить за нее сто франковъ. На картинѣ представлена была живописная группа мужчинъ, женщинъ и дѣтей, которые со смѣхомъ, пѣснями и крикомъ спускаются по гористой лѣсной тропинкѣ, чтобы налетѣть какъ саранча на ближайшую деревушку. Одинъ парижскій коллекционеръ заплатилъ за картину 1500 франковъ. Діазъ былъ спасенъ и поселился въ Фонтенебло.

Биографія Діаза объясняетъ многое въ творчествѣ художника. Работы его очень различнаго достоинства. На всемірной выставкѣ 1855 года появилась его картина „Послѣднія слезы“; она относится къ его пейзажамъ, какъ большой



Тройонъ: Нормандское пастбище.

слитокъ мѣди къ маленькимъ золотымъ прутьямъ. Ею онъ вступилъ на путь, по которому долго блуждалъ безъ особеннаго успѣха. Онъ хотѣлъ стать фигурнымъ живописцемъ, и выработалъ себѣ манеру, соединяющую особенности нѣсколькихъ знаменитыхъ художниковъ; онъ старался объединить въ своей живописи Прудона, Корреджіо и Леонардо. У Прудона онъ заимствовалъ его женскій типъ съ тупымъ носомъ и удлинненными, миндалевидными глазами, головной уборъ дѣлалъ à la Винчи, и на все это набрасывалъ sfumato Корреджіо. Его рисунокъ, очень художественный при всей своей небрежности, утратилъ всякую силу и твердость въ погонѣ за правильностью, колоритъ сталъ однообразнымъ и вялымъ, вслѣдствіе подражанія стилю классиковъ. Діазъ много зарабатывалъ въ то время, продавалъ картины безъ конца, стараясь вознаградить себя за прежнія лишенія. Послѣ того, какъ ему приходилось просить милостыню на бульварахъ, онъ могъ теперь пріобрѣтать оружіе и костюмы по самымъ высокимъ цѣнамъ и построилъ себѣ хорошенькій домъ на Place Pigalle. Онъ зарабатывалъ въ годъ до 50 тысячъ франковъ, его называли новымъ Прудономъ—но картины, создавшія ему этотъ успѣхъ, не имѣютъ художественной цѣнности. Онъ колебался между вліяніемъ различныхъ старыхъ мастеровъ и оставался нерѣшительнымъ эклектикомъ; кромѣ того, онъ недостаточно хорошо рисовалъ, чтобы создать нѣчто серьезное. Въ исторіи искусства онъ имѣлъ значеніе только какъ пейзажистъ. Онъ былъ врагомъ птичьяго царства въ лѣсахъ Фонтенебло, когда жилъ тамъ съ Руссо и Милле, и ходилъ по лѣсамъ съ ружьемъ, чтобы добыть дешевое жаркое на обѣдъ. Когда жюри салона вернуло ему посланныя имъ картины, онъ, какъ говорятъ, со смѣхомъ проткнулъ полотно своей деревянной ногой и сказалъ: „на что мнѣ богатство? не вставлятъ же мнѣ алмазъ въ ріонъ“? Но именно къ этому періоду до 1855 года, когда Діазъ еще не былъ знакомъ съ продавцами картинъ, относятся его безсмертныя произведенія.



Тройонг: Быки въ плугу.

Стоитъ только назвать его имя, и въ памяти воскресаетъ видъ лѣсной чащи въ красномъ осеннемъ уборѣ; солнечные лучи играютъ на позолоченныхъ стволахъ деревьевъ; въ таинственныхъ полянахъ среди лѣса лежатъ нагія бѣлыя тѣла, по золотисто желтымъ песчанымъ дорогамъ идутъ одалиски въ пестрыхъ одѣяніяхъ; ихъ богатые уборы блестятъ въ сіяніи солнечныхъ лучей. Немногіе художники сѹмѣли такъ проникновенно изобразить красоту лѣса въ золотистомъ сіяніи солнца среди зелени листьевъ. Всѣ они останавливались у входа въ лѣсъ, онъ первый вошелъ въ глубь его. Вѣтви деревьевъ сомкнулись надъ нимъ какъ волны морскія, голубое небо исчезло, все окуталось красотой и поэзіей. Лучи солнца струились какъ дождь Данаи сквозь зеленые листья, мохъ лежалъ какъ бархатный плащъ на гранитныхъ утесахъ. Онъ поселился отшельникомъ въ своей зеленой пещерѣ. Листья сверкали желтыми и красными красками и покрывали землю, позолоченные дразнящими лучами вечерняго солнца, которые украдкою пробирались въ чащу. Деревьевъ не видно, нельзя разглядѣть силуэты листьевъ и величественныя линіи вѣтвей — видѣнъ только обросшій мхомъ стволъ, и на немъ играютъ лучи солнца. Картины Діаза нельзя назвать ландшафтами (Landschaft)—въ нихъ нѣтъ земли (Land); это портреты деревьевъ, стоящихъ группами, и вся ихъ поэтичность въ солнечномъ лучѣ, который играя набѣгаетъ на стволы. „Видѣли ли вы мой послѣдній стволъ?“ спрашивалъ Діазъ посѣтителей своей мастерской.

Лѣсная чаща была спеціальностью Діаза; онъ лишь изрѣдка покидалъ ее, чтобы писать другія теплыя, мечтательныя лѣтнія картины. Какъ настоящее дитя юга, онъ любилъ природу только въ прекрасные ясные дни. Онъ не знаетъ весны съ ея прозрачными туманами, и еще менѣе знакома ему суровость



Роза Бонеръ.

зимы. Онъ любитъ только лѣто и осень, и какъ весна Коро, такъ и лѣто Діаза вѣчная пѣснь. Его изумрудные луга и тѣнистые лѣса населены прекрасными нимфами и другими фантастическими созданиями золотого вѣка—то маленькими русалками довольно мѣщанскаго вида, то граціозными амурами, Венерами и Діанами. Всѣ эти богини ничего не дѣлаютъ и ни о чемъ не думаютъ; въ нихъ нѣтъ пикантности богинь Буше и Фрагонара, онѣ не знаютъ ни кокетства, ни улыбокъ. Это богини палитры, сверкающія красочныя пятна—и больше ничего; онѣ любятъ только серебристые солнечные лучи, которые нѣжатъ ихъ обнаженную кожу. Если художнику нужны болѣе яркія краски, богини набрасываютъ на себя блестящія красныя, синія, зеленовато-желтыя или затканныя золотомъ ткани и превращаются какъ въ фееріяхъ изъ нимфъ въ восточныхъ женщинъ. Ему до-

статочно было для его фантастическихъ турчанокъ куска мягкаго отливающего золотомъ шелка или красной чалмы. Иногда появляются у него и простые смертные, дровосѣки, крестьянскія дѣвушки и цыгане; озаренные скользящими солнечными лучами, они образуютъ своими живописными лохмотьями красивыя красочныя пятна.

Діазъ обаятельный художникъ, великій *charmeur*, отрада для глазъ, духовный братъ Изабѣ и Фромантена. Когда онъ навсегда сомкнулъ свои темные сверкающіе глаза, раннимъ утромъ 18 ноября 1876 года, далеко на югъ, среди вѣчнаго лѣта Ментоны, по верхушкамъ стараго лѣса въ Фонтенебло пронесся вздохъ печали. Лѣсъ утратилъ своего отшельника, усерднаго рудокопа, который глубже всѣхъ забирался въ зеленую шахту! И лѣсъ хранитъ благодарную память о немъ. Гуляя въ октябрѣ по чащѣ *Bas Breau*, блуждая среди дивной растительности, подъ столѣтними деревьями, которыя, какъ гигантскіе букеты, сверкаютъ тысячею красокъ, то темно-зеленые, то коричневые, золотисто-желтые, или пурпурно-красные,—такъ и хочется сказать, глядя на сверканіе осеннихъ красокъ: вотъ картина Діаза.

Добиньи (*Daubigny*), самый младшій художникъ этой группы, выступилъ уже тогда, когда сраженіе было выиграно. Въ исторіи искусства онъ играетъ менѣе значительную роль, такъ какъ ничего новаго не создалъ; но тѣмъ не менѣе у него есть своя фizioномія, свое особое очарованіе. Другіе изображали природу, Добиньи деревню. Когда ѣдутъ изъ Мюнхена въ Дахау, чтобы посмотрѣть на цвѣтушія яблони и березы, насладиться ароматомъ сѣна и запахомъ коровьяго хлѣва, слушать колокольчики стадъ, кваканье лягушекъ и жужжанье комаровъ, то не говорятъ: „я отправляюсь созерцать природу“, а—„я



Роза Бонеръ: Конская ярмарка.



Роза Бонеръ: Пахота въ Норманди.

ѣду въ деревню".—Жанъ-Жакъ-Руссо былъ поэтомъ природы, Жоржъ Сандъ описывала въ нѣкоторыхъ романахъ деревенскую жизнь. Въ этомъ смыслѣ Добиньи тоже не столько поклонникъ природы, какъ любитель деревенской жизни. Смотрѣть на его картины почти тоже самое, что стоять у окна въ деревнѣ и глядѣть на радостное весеннее пробужденіе природы. Не чувствуешь благоговѣнія передъ художникомъ, но хочется быть птицей и сидѣть на этихъ вѣткахъ, или быть ящерицей и ползати по зелени, или перелетати жужжащимъ майскимъ жукомъ съ дерева на дерево.

Добиньи не обладалъ великимъ и свободнымъ творческимъ даромъ своихъ старшихъ товарищей, ихъ величественной простотой, возносящейся выше всего предметнаго. Въ немъ преобладаетъ женственный элементъ, воспримчивость къ красотамъ природы, а не мужественная сила созиданія, которая тотчасъ же находитъ въ самой себѣ вѣрнѣйшее художественное выраженіе для воспринятаго впечатлѣнія. Онъ не ищетъ поэтическихъ эмоцій какъ Дюпре, не умѣетъ такъ глубоко проникать въ душу природы, какъ Руссо. По своей кротости и мягкости онъ болѣе всего напоминаетъ Коро, съ той только разницей, что для мифологическихъ существъ пейзажи его были уже неподходящимъ мѣстомъ. Имъ бы не понравился запахъ морской травы и свѣжаго удобренія, старья полусгнившія лодки, которыя на картинахъ Добиньи стоятъ тихо покачиваясь у болотистаго берега. Коро, нѣжный, воздушный, наивный какъ гимназистъ, который всю свою жизнь оставался на школьной скамьѣ, всегда таинствененъ и загадоченъ. Добиньи болѣе тяжеловѣсенъ; у него болѣе выработанная техника, больше силы и меньше граціи, онъ меньше мечтаетъ и больше работаетъ. Для Коро вся природа была небесной. Серебристо-сѣрыя облака переносили его въ елисейскія поля, гдѣ все утрачиваетъ свою земную тяжесть и расплывается въ поэтическомъ благоуханіи. Добиньи не имѣлъ крыльевъ Икара и кажется скорѣе Антеемъ рядомъ съ Коро. Въ немъ больше плоти, онъ принадлежитъ землѣ. Для Дюпре земля была зеркаломъ человѣческихъ слезъ и страстей. Коро созерцалъ ее до пробужденія земледѣльца, когда она еще всецѣло принадлежитъ феямъ и нимфамъ. У Добиньи она перешла во владѣніе людей. На его картинахъ рѣдко появляются люди. Даже Руссо чаще удѣлялъ мѣсто землепашцамъ въ своихъ пейзажахъ, но природа у него сурова, неприступна, равнодушна къ человѣку.



Жакъ: Стадо овецъ.

Она строго смотритъ на него, холодя ему душу своимъ взглядомъ. У Добиньи природа дружески расположена къ человѣку, относится къ нему съ добротой и готова ему служить. Качающіяся у берега лодки указываютъ на близость рыбаковъ, маленькіе домики свидѣтельствуютъ даже когда они стоятъ пустыми, что обитатели ихъ не далеко, что они работаютъ въ полѣ и могутъ вернуться каждую минуту. У Руссо человѣкъ частица безконечности, у Добиньи онъ царь природы. Руссо простъ и могучъ, Дюпре преисполненъ страстнаго пафоса, Коро небесенъ, Діазъ обаятеленъ, Добиньи идилликъ—въ немъ много интимности и задушевности. Онъ завершаетъ собой свою эпоху и самъ наслаждается тѣмъ, что начато было другими. Восторга онъ не возбуждаетъ, но его можно полюбить.

Онъ провелъ юность у своей кормилицы, въ маленькой деревушкѣ около Лиль Адана, среди бѣлыхъ цвѣтущихъ яблонь и волнующихся нивъ. Первые впечатлѣнія дѣтства навсегда укрѣпились въ его душѣ и сдѣлали его изобразителемъ деревни. Этихъ впечатлѣній уже не могла сгладить поѣздка въ Италію. Лучшій пейзажъ, который онъ тамъ написалъ, представляетъ плоскую равнину, поросшую волчцомъ. Первая выставленная имъ въ салонѣ 1838 года картина—видъ острова Санъ-Луи.

Добиньи писалъ серебристо сѣрую воду, которая журчитъ, между ясеней и дубовъ и ловитъ въ свое свѣтлое зеркало облака, несущіяся по небу. Онъ писалъ весну и ея нѣжный ароматъ, время, когда луга покрываются первой зеленью, и едва распустившіеся листья деревьевъ выдѣляются свѣтло-зелеными пятнами на фонѣ неба, когда цвѣтутъ липы и зеленѣютъ поля. Нива нѣжно колеблемая дыханіемъ весны, цвѣтуція яблони, тихія рѣки, въ которыхъ отражаются поросшіе кустарникомъ острова и берега, тихія мельницы вблизи маленькихъ ручейковъ, текущихъ серебристой струей по блестящимъ бѣлымъ кам-

нямъ, гогочущіе гуси, прачки, аккуратно растилающія на берегу бѣлый холстъ — все это Добиньи изображалъ съ тонкимъ чутьемъ воспримчиваго любителя природы. Онъ также умѣлъ передавать очарованіе нѣжнаго влажнаго воздуха въ вечерніе часы у воды, когда все становится поэтичнымъ и вмѣстѣ съ тѣмъ выдѣляется съ полной опредѣленностью. Онъ любилъ свѣтлые лунные вечера, когда все отчетливо озарено и всетаки окутано призрачной дымкой. Его любимый часъ—прохладные сумерки послѣ заката солнца, когда исчезаютъ послѣдніе слѣды вечерней зари. Добиньи чаще всего писалъ виды Вальмандуа, гдѣ онъ провелъ свою юность, и Уазу, самую граціозную и живописную рѣку на сѣверѣ Франціи, съ ея зелеными берегами, виноградниками, огородами и садами. Когда природа облакалась въ весеннія одежды, онъ ежедневно ѣздилъ со своимъ сыномъ Карломъ по водѣ вдоль береговъ, и въ каютѣ его яхты написаны были его лучшія вещи, прекрасные эскизы зачарованныхъ, обвѣянныхъ тонкой дымкой мѣстностей, на которыя мѣсяцъ льетъ свой свѣтлый серебристый свѣтъ; тамъ же сдѣланы его художественныя гравюры—Добиньи занимаетъ почетное мѣсто въ исторіи современнаго гравировальнаго искусства. Живописецъ береговъ Уазы смотрѣлъ на все съ любопытствомъ и любовью ребенка, и несмотря на все свое умѣніе, оставался всю жизнь наивнымъ художникомъ.

Послѣ того какъ эти великіе мастера открыли новый путь, много другихъ пейзажистовъ начали каждый по своему изображать здоровье и силу, нѣжное обаяніе и грусть земли. Одни любили свѣтъ и сумерки, и воспроизводили совершенно просто самые обыденные виды природы въ самомъ будничномъ настроеніи; другіе предпочитали борьбу стихій, бурное движеніе облаковъ, горестное прощаніе солнца съ землей, мрачные часы, когда природа надѣваетъ траурный вдовій уборъ.

Шентрейль (Chintreuil), хотя и не зналъ славы, былъ однимъ изъ самыхъ утонченныхъ и воспримчивыхъ художниковъ своего времени; онъ тонко и вмѣстѣ съ тѣмъ чрезвычайно смѣло закрѣплялъ рѣдкіе, мимолетные эффекты въ природѣ: тотъ моментъ, когда солнце мелькомъ показывается изъ за облаковъ, когда лучъ солнца пробивается на минуту изъ за густого тумана, когда первые сладостные лучи солнца ласкаютъ одинокія зеленыя поля, или сверкающая радуга появляется надъ нѣжнымъ весеннимъ пейзажемъ. Его ученикъ Жанъ Деброссъ писалъ долины и горы. Ашаръ вслѣдъ за Руссо изображалъ одинокія, строгія, почти грустныя мѣстности. Франсэ любилъ интимные уголки окрестностей Парижа; онъ граціозенъ, но менѣе воздушенъ нежели Коро; въ его картинахъ нѣтъ сіяющаго свѣта, которымъ полны картины геніальнаго Коро. Картины Гарпиньи нѣсколько сухи и грубоваты. Онъ менѣе утонченъ чѣмъ великіе художники этой группы, болѣе прозаиченъ и менѣе обаятеленъ, но въ немъ много правдивости, честности и простоты. Онъ заслуживаетъ вниманія какъ искренній, симпатичный художникъ съ вполне выработаннымъ разностороннимъ талантомъ; есть у него нѣкоторое тяготѣніе къ классицизму. Эмиль Бретонъ, братъ Жюля Бретона, любилъ мятежныя стихіи, дикія глухія мѣстности и суровый климатъ. Онъ писалъ широко, сильно, въ его творчествѣ есть простота и величіе. Леонъ Шабри писалъ, кромѣ строгихъ величественныхъ пейзажей, также и морскіе виды, угрюмыя волны, которыя разбиваются о скалы.

Въ картинахъ всей этой школы пастбища со стадами играютъ большую роль. Нѣкоторые художники настолько любили животныхъ, что всегда помѣщали на первомъ планѣ въ своихъ пейзажахъ стада коровъ или овецъ. Настроение пейзажа, веселый солнечный блескъ красокъ или тихая меланхолія вечернихъ сумерекъ гармонично завершается въ животныхъ. Это открыло новые пути для анималистовъ, которые страдали отъ гнета традицій не менѣе пейзажистовъ.



Жакъ: Возвращеніе стада.

До конца XVIII вѣка французскіе художники довольствовались приспособленіемъ къ французскому вкусу поверхностной манеры Николая Бергема. Демарнъ одинъ изъ послѣднихъ преемниковъ этого голландскаго художника, внесъ еще во времена революціи немного солнечнаго свѣта, веселья и деревенскаго воздуха въ большія картины съ ихъ классическими аллюрами. Онъ положилъ конецъ изображенію животныхъ въ духѣ ancien regime'a, а благородный стиль классической школы помѣшалъ выработаться новой манерѣ. Правда, Юпитеръ, отецъ боговъ и людей, любилъ иногда принимать образъ четвероногихъ животныхъ, когда онъ соблазнялъ слабыхъ женщинъ, и это должно было въ сущности дать нѣкоторыя права на изображеніе животныхъ и въ живописи школы Давида. Но такъ какъ животныя не поддаются идеализаціи, а сохранившимися античными статуями животныхъ трудно было пользоваться въ живописи, то художники предпочитали совершенно не заниматься животными. Въ пейзажахъ, населенныхъ только богами и героями неумѣстны были даже идеализированныя животныя. Только такія допускались въ живописи, вѣрность изображенія которыхъ трудно было провѣрить. Такъ напр. на картинахъ Бертена и Поля Фландрена попадаются сфинксы, сирены и крылатые кони; ими древніе трагики тоже охотно пользовались какъ *deus ex machina*. Карлъ Вернэ, сочинявшій кавалерійскія атаки и охотничьи сцены по всѣмъ правиламъ композиціи, не обладалъ достаточнымъ талантомъ, чтобы вступить на новый путь и создать себѣ преемниковъ въ своей области. Жерико, предшественникъ романтизма, первый сталъ хорошо писать лошадей. Его большая картина, „Гибель Медузы“, еще тѣсно связана съ академическими традиціями, но зато въ его изображеніи жокеевъ и скачекъ столько свѣжести, живости и непринужденности, точно они написаны вчера, а не семьдесятъ лѣтъ назадъ. По необычайной живости, силѣ темперамента и блеску, Жерико въ этихъ картинахъ единственный въ своемъ родѣ художникъ, полная противоположность Раймонда Бракасса (*Brascassat*), перваго

специалиста пейзажей съ животными. Бракасса чрезвычайно нравился своей манерностью публикѣ 30-хъ годовъ. Въ изображеніи животныхъ онъ былъ своего рода Винтергальтеромъ—ни классикъ, ни романтикъ и не реалистъ, а воплощенная посредственность, человѣкъ который смотрѣлъ на природу глазами толпы. Его быстро увядшая слава создана была тѣми любителями, которые требуютъ отъ картины прежде всего банальнаго, какъ можно болѣе точнаго и гладкаго воспроизведенія дѣйствительности.

Только тогда, когда барбизонская школа создала новое отношеніе къ природѣ, новое умѣніе понимать, чувствовать и отражать природу, во Франціи явились новые и великіе живописцы животныхъ. Въ пейзажной живописи Дюпре и Руссо стоятъ безконечно выше своихъ предшественниковъ Каба и Фландрена, и таково же отношеніе *Тройона* (Троуон) къ его предшественнику Бракасса. Мелкое схватываніе отдѣльныхъ подробностей въ природѣ и зализанное, тощее, условное академическое исполненіе—такова манера Бракасса. Тройонъ же поражаетъ дикой широкой манерой, непосредственностью и силой пониманія, не имѣющей въ исторіи искусства ничего себѣ равнаго. Бракасса напоминаетъ Деннера, Тройонъ близокъ къ Францу Гальсу и Броуеру.

Совершенно излишне говорить о его первоначальной дѣятельности въ Севрѣ на фарфоровомъ заводѣ, о его художественно-промышленныхъ работахъ, и о маленькихъ академичныхъ пейзажахъ, съ которыми онъ выступилъ въ салонѣ 1833 года, а также о вліяніи, которое оказалъ на него Рокпланъ. Тройонъ понялъ свое призваніе лишь тогда, когда познакомился съ Теодоромъ Руссо и Жюлемъ Дюпре и поселился съ ними въ Фонтенебло. У этого очага новаго искусства произошелъ переворотъ въ его художественномъ пониманіи. Сначала онъ писалъ пейзажи, а потомъ его стали все больше привлекать мощныя фигуры волковъ, потому что они своимъ цвѣтомъ такъ гармонично сочетаются съ воздухомъ и зеленью и своимъ философскимъ спокойствіемъ такъ хорошо завершаютъ задумчивый видъ природы. Поѣздка въ Бельгію и Голландію въ 1847 году дала ему случай познакомиться со своими предшественниками въ этой области и укрѣпила въ немъ рѣшеніе сосредоточиться на изображеніи животныхъ. Его привлекалъ не столько Поль Поттеръ, какъ Альбертъ Кейпъ своимъ мощнымъ богатымъ колоритомъ, своей легкой и въ тоже время энергичной манерой. Но болѣе всего онъ поклонялся Рембранту. Въ первой его большой картинѣ 1849 года, „Мельница“, ясно сказывается вліяніе великаго голландца, и подъ этимъ вліяніемъ онъ находился вплоть до 1855 года. Тогда, во время довольно долгаго пребыванія въ Нормандіи, онъ сталъ настоящимъ Тройономъ и написалъ своихъ „волковъ идущихъ на работу“—знаменитую луврскую картину, обозначающую полный расцвѣтъ его таланта. Ни одинъ живописецъ до него не изображалъ такъ правдиво и въ тоже время такъ мощно медленную тяжелую поступь, философское равнодушіе и спокойное смиреніе волковъ, поэзію осенняго освѣщенія и утренняго тумана, который легко отдѣляется отъ земли и окутываетъ всю природу серебристо-сѣрыми тонами. Глубоко разрытое, дымящееся поле волнообразно поднимается въ гору, и взглядъ какъ бы опускается на горизонтъ съ высоты земной поверхности. Во всей картинѣ разлито стихійное гомеровское настроеніе.

У Тройона бытъ можетъ меньше выдержанности чѣмъ у Поттера, меньше ясности, чѣмъ у Альберта Кейпа, но онъ сильнѣе и стихійнѣе этихъ двухъ художниковъ. Никто не проявлялъ такого какъ онъ пониманія тяжелыхъ мясистыхъ тушъ съ ихъ мощнымъ колоритомъ и большими силузтами. Онъ стоитъ выше старыхъ художниковъ уже тѣмъ, что онъ великій пейзажистъ, съ которымъ можетъ сравниться только Руссо. Въ его пейзажахъ чувствуется запахъ

земли, атмосфера деревни. Онъ писалъ залитый яркимъ солнечнымъ свѣтомъ воздухъ, который окутываетъ очертанія предметовъ легкой дымкой, какъ у Коро. Тучныя стада идутъ тяжелой поступью въ послѣобѣденный часъ по свѣтлымъ, солнечнымъ дорогамъ черезъ поля и темно-зеленые луга; на нѣкоторыхъ картинахъ по небу носятся тяжелыя грозовыя тучи. Тройонъ не поэтъ, а гениальный живописецъ, настоящій maître—peintre по силѣ и пластичности, великолѣпный колористъ, здоровый, сильный художникъ, примыкающій къ мощной семьѣ такихъ мастеровъ, какъ Йордансъ и Курбэ. Его „La vache qui se gratte“ и „Le retour à la ferme“ принадлежатъ къ самымъ поразительнымъ картинамъ изъ міра животныхъ, которыя когда либо были написаны.

Когда онъ умеръ въ 1865 году, проболѣвъ два года душевнымъ недугомъ, освобожденное имъ мѣсто пыталась занять *Роза Бонеръ* (Rosa Bonheur). Она уже раньше пользовалась симпатіями публики; въ ея картинахъ были всѣ тѣ качества, которыхъ не доставало Тройону, и она старалась дѣлать привлекательнымъ то, чѣмъ Тройонъ скорѣе отталкивалъ публику. Картины Тройона долго казались недостаточно законченными цѣнителямъ искусства. Они забывали, что „законченность“ въ произведеніяхъ искусства въ сущности только дѣло терпѣнія, ремесленной выучки, а не художественнаго творчества и служить только приманкой для полузнатоковъ. Роза Бонеръ обладала достаточнымъ трудолюбіемъ, и благодаря этому пользовалась уже тогда европейской славой, когда Тройонъ признавался лишь очень немногими. Теперь отношеніе измѣнилось. Конечно всегда будетъ нравиться ея залитая солнцемъ первая картина 1849 года „Labourage Nivernais“ (Люксембургскій музей), съ тремя парами впряженныхъ въ ярмо быковъ, съ жирной красновато-бурой разрытой пашней, съ широкимъ, свѣтлымъ, простымъ, веселымъ пейзажемъ и яснымъ голубоватымъ воздухомъ. Картина эта обладаетъ всѣми качествами, которыя можно оцѣнить и не обладая утонченнымъ вкусомъ. Видно большое знаніе анатоміи, умѣніе писать, колоритъ очень пріятный. Это единственный примѣръ въ исторіи искусства, чтобы женщина написала такія хорошія картины, какъ ея „Уборка сѣна въ Оверни“ (N.) 1853 года, гдѣ животныя представлены почти въ натуральную величину, или „Конная площадь въ Парижѣ“ 1855 года—быть можетъ самое блестящее ея произведеніе. Она полтора года работала надъ этой картиной, дѣлала этюды во всѣхъ парижскихъ манежахъ, толкаясь, переодѣтая въ мужское платье, среди конюховъ и барышниковъ. До самой смерти (въ маѣ 1899 года) она жила въ своемъ замкѣ Би (Бу), между Томери и Фонтенебло, и продавала много картинъ за границу. Картины ея далеко не худшія изъ всего, что посылается въ Англию и Америку. Она быть можетъ единственная среди знаменитыхъ художницъ XIX вѣка, которая не вяжетъ свои картины какъ чулки, а пишетъ ихъ. Но Тройонъ великій мастеръ, и съ нимъ нельзя соперничать. Его сочно-зеленые пейзажи, мощныя животныя и небеса съ застилающими ихъ тучами—олицетвореніе силы, а Роза Бонеръ прекрасная художница, съ выдержаннымъ стилемъ и хорошимъ рисункомъ; она занимаетъ срединное положеніе между Тройономъ и Бракасса.

Единственный ученикъ Тройона былъ *Эмиль ванъ Маркъ* (Emile van Marcke), полу-бельгіецъ. Онъ познакомился съ Тройономъ въ Севрѣ и долго работалъ подъ его наблюденіемъ въ Фонтенебло. Ванъ Маркъ былъ живописцемъ, и въ тоже время хорошимъ сельскимъ хозяиномъ, занимался скотоводствомъ въ своемъ помѣстьи Бутенкуръ въ Нормандіи, и пользовался большей извѣстностью среди французскихъ сельскихъ хозяевъ своимъ умѣніемъ взращивать и откармливать быковъ. Онъ уступалъ Тройону по силѣ, но былъ тоже энергичнымъ и талантливымъ живописцемъ. Его животнымъ невѣдомы страсти, борьба и дви-

женіе. Они задумчиво жуютъ жвачку и погружены въ безконечное созерцаніе. Кругомъ тянутся сочные зеленые нормандскіе луга и высится широкое небо, которое на горизонтѣ незамѣтно сливается съ моремъ.

Жаденъ, писавшій лошадей и собакъ, пользовался въ свое время большимъ успѣхомъ, но теперь забыть или почти что забыть. Онъ любилъ писать декоративныя охотничьи сцены; въ картинахъ его есть жизнь и движеніе, но онъ слишкомъ безличенъ, и не имѣетъ поэтому никакого значенія въ исторіи живописи. Называя его имя, нужно упомянуть и объ Эженѣ Ламберѣ, спеціальностью котораго были кошки, и о Палицци, писавшемъ козъ. Ламберъ, который изображалъ своихъ маленькихъ героевъ дѣйствующими лицами комическихъ сценъ, лучший изъ такъ называемыхъ „кошачьихъ Рафаэлей“. Палицци, энергичный почти грубый художникъ, уроженецъ дикихъ абруццскихъ горъ, любилъ, какъ и его соотечественники Морелли и Микети, блестящій свѣтъ полудня, который недвижимо стоитъ надъ скалистыми холмами и пробѣгаетъ золотистыми бликами по темнозеленымъ кустарникамъ Лансонъ нѣсколько сухъ въ живописи, но рисунки его сдѣланы очень широко и смѣло. Онъ былъ самымъ выдающимся пріемникомъ Делакруа въ изображеніи тигровъ, львовъ, гипопотамовъ и медвѣдей. Шарль Жакъ, художникъ съ очень скромнымъ но симпатичнымъ талантомъ,—Тройонъ овецъ. Его сравнивали съ такъ называемымъ „gageur“омъ въ Bas Breau—одинокимъ гордымъ дубомъ, стоявшимъ среди лѣсной поляны. Старость не сломила его силы; онъ перешелъ въ наше время послѣднимъ представителемъ великой барбизонской школы. Онъ писалъ овецъ стадами или по одиночкѣ, на пастбищѣ, у дороги черезъ поле, въ хлѣву или же охотнѣе всего въ предвечерніе туманные часы, спокойными среди мирной природы. Въ своихъ талантливыхъ гравюрахъ онъ изображалъ также полуразрушенныя стѣны, свѣтлое весеннее небо, зыбь на озерѣ, темные лѣсные уголки. Подобно Милле онъ владѣетъ даромъ простоты. Ему достаточно трехъ, четырехъ штриховъ чтобы создать цѣлую фигуру, или ландшафтъ. Будучи близкимъ другомъ Милле, онъ писалъ частицу того же самого что писалъ тотъ.





*Шату: Барбизонскій камень.
(Руссо и Милле).*

XXVII.

Жанъ Франсуа Милле.

Откуда явился Милле?

То было время, когда искусство было слѣпо къ окружающей жизни; оно искало достойныхъ сюжетовъ только въ минувшихъ вѣкахъ и въ далекихъ странахъ. Милле явился—и прозябающая въ музеяхъ или бѣжавшая въ тропическія страны живопись была брошена имъ на грубую, черную, каменистую землю. То было время, когда Леопольдъ Роберъ примѣрялъ на итальянскихъ крестьянахъ благородныя позы школы Давида, а нѣмецкіе изобразители сельскаго быта писали только трогательныя или комическія сценки. Явился Милле и сталъ изображать крестьянъ въ полѣ, за тяжелой работой, писалъ ихъ безъ сентиментальнаго паэоса, безъ прикрасъ и всякой идеализаціи, съ глубокой простотой. Великое, созданное XIX вѣкомъ слово „трудъ“ было впервые громко произнесено. Руссо и его товарищи изображали сельскую природу, Милле—крестьянъ. Онъ, великій крестьянинъ, былъ творцомъ крестьянской живописи, столь тѣсно связанной съ основами интимнаго пейзажа. Не понятый въ началѣ, онъ первый провозгласилъ новое евангеліе, которое теперь уже принято всѣми. То, что другіе создавали послѣ него, было продолженіемъ пути, по которому Милле пошелъ первымъ. Чѣмъ болѣе его время уходитъ въ прошлое,



Милле. Портретъ художника въ молодости.

тѣмъ ярче блеститъ образъ этого великаго человѣка. Въ немъ столько непосредственности, силы и властности, что онъ почти кажется пришельцемъ изъ ибсеновскаго третьяго царства, потому что въ искусствѣ у него предшественниковъ не было. Совершенно ошибочно приурочивать творчество Милле, какъ это пытались дѣлать нѣкоторые критики, къ социальному движенію сороковыхъ годовъ. Милле былъ менѣе всего революціонеромъ. Онъ всю жизнь протестовалъ противъ тенденцій, которыя ему приписывали нѣсколько демократовъ и противъ заключеній, которыя выводились изъ его произведеній.

Единственное объясненіе творчества Милле—исторія его жизни. Трудно найти другой примѣръ такого полного сліянія человѣка съ его дѣломъ, сердца

съ работой рукъ. Нѣкоторые художники наводятъ на мысль, даже когда нравятся, что они могли бы съ тѣмъ же успѣхомъ заняться чѣмънибудь другимъ. О Милле этого сказать нельзя. Стоитъ только присмотрѣться къ картинамъ Милле и прочесть письма его, напечатанныя въ книгѣ Сансье, чтобы убѣдиться, что человѣкъ съ которымъ знакомятъ письма, вполне воплотился въ своихъ произведеніяхъ; картины его живыя иллюстраціи къ книгѣ, въ которой онъ самъ изобразилъ себя. Въ этомъ сліяніи человѣка и художника источникъ его силы, тайна его величія.

Таковы были условія и среда, въ которой онъ выросъ, что сдѣлавшись живописцемъ,—онъ долженъ былъ непремѣнно быть такимъ, какимъ онъ и сталъ. Онъ не родился въ большомъ городѣ, гдѣ художественныя произведенія постоянно попадаютъ на глаза уже въ дѣтствѣ. Картины хотя и пробуждаютъ рано любовь къ искусству, но могутъ легко и повредить свободному пониманію природы. Семья его родителей была не изъ тѣхъ, гдѣ искусствомъ занимаются и говорятъ о немъ, гдѣ вкусъ преждевременно направляютъ въ ту или другую опредѣленную сторону. Онъ былъ крестьянинъ, его отецъ и дѣдъ были крестьяне, а братья его сельскіе работники. Онъ родился въ 1814 году очень далеко отъ Парижа, въ маленькой нормандской деревушкѣ у самаго моря; тамъ же онъ и выросъ. Правильный, величественный прибой волнъ объ гранитные утесы береговъ, торжественный гулъ прилива и отлива, стонъ вѣтра въ яблоняхъ и старыхъ дубахъ отцовскаго сада, были первыми звуками, которымъ онъ внималъ въ Груши, близъ Шербурга. Говорили что отецъ его очень любилъ музыку, и былъ регентомъ въ сельской церкви. Но если даже въ крови мальчика было унаслѣдованное имъ инстинктивное влеченіе къ искусству, то въ его воспитаніи ничто не содѣйствовало развитію природнаго дарованія. Отецъ Милле, честный крестьянинъ, никогда не предпо-

лагаль, что сынъ его будетъ художникомъ. Мальчикъ не видѣлъ вблизи себя ни одного живописца—тяготѣніе къ живописи было въ немъ чисто инстинктивное. Тому, кто выросъ въ большомъ городѣ и учился въ академіи, многое уже кажется отжившимъ. Непосредственная свѣжесть впечатлѣній утрачивается подѣ влияніемъ вѣковыхъ традицій. Для всего создана уже готовая формула. Милле же очутился передъ природой въ положеніи перваго челоука въ первый день творенія. Все ему казалось новымъ, все вызывало изумленіе и восторгъ; цѣлый потокъ впечатлѣній нахлынулъ на него. Онъ избѣжалъ влиянія традицій, и очутился относительно искусства въ положеніи того челоука каменнаго вѣка, который впервые выцарапалъ на кускѣ слоновой кости си-



Милле. Пастораль.

луэтъ мамонта—или въ положеніи перваго грека, который нарисовалъ на стѣнѣ углемъ портретъ своей возлюбленной, и этимъ создалъ живопись. Никто не поощрялъ его первыхъ опытовъ, никому не приходило въ голову, что этотъ юноша предназначенъ къ чему нибудь иному, чѣмъ къ жизни крестьянина. Въ возрастѣ 14—18 лѣтъ онъ исполнялъ вмѣстѣ съ братьями всѣ полевые работы на землѣ своего отца, рубилъ дрова, копалъ землю, сѣялъ, косилъ, молотилъ и въ то же время наблюдалъ за всѣмъ, что его окружало. Онъ нарисовалъ, никогда не учившись, на бѣлой стѣнѣ портретъ дерева, потомъ фруктовый садъ, потомъ крестьянина, котораго встрѣтилъ въ воскресенѣ, по дорогѣ въ церковь. Сходство было полное — всѣ узнали оригиналъ. Послѣ того созванъ былъ семейный совѣтъ. Отецъ снесъ одинъ изъ рисунковъ сына нѣкоему г. Мушелю въ Шербургѣ, чудаку, который самъ былъ прежде живописцемъ и считался знатокомъ искусства. Онъ долженъ былъ рѣшить „есть ли у Франсуа достаточно таланта къ живописи, чтобы зарабатывать себѣ хлѣбъ“. Деревенскому работнику Франсуа было двадцать лѣтъ, когда онъ началъ учиться рисованію. Въ искусствѣ онъ еще не зналъ азбуки, но по всему складу души онъ уже былъ — Милле. Талантъ, заставившій его взять уголь въ руки проснулся въ немъ не подѣ влияніемъ какого нибудь произведенія искусства. Художникомъ сдѣлало его созерцаніе великой матери природы, которая окружала его, и съ которой онъ жилъ въ глубокомъ единеніи. Она вызвала въ его душѣ видѣнія и чувства,—вмѣстѣ съ таинственнымъ стремленіемъ воплотить ихъ въ художественныхъ образахъ.

О технической сторонѣ искусства онъ не имѣлъ никакого представленія,



Милле: Почтъвъ.

а его первые два шербургскіе учителя, Мушель и Ланглуа, были сами полуневѣждами, къ тому же они еще потому не могли ничему его научить, что черезъ два мѣсяца послѣ начала занятій (1835 г.) умеръ его отецъ, и юношѣ пришлось вернуться домой и снова стать работникомъ вмѣстѣ съ братьями. Прошло еще три года, и тогда только Милле удалось поѣхать учиться въ Парижъ, благодаря субсидіи отъ города Шербурга, которую ему выхлопоталъ его учитель Ланглуа. Кромѣ того у него были оставшіеся отъ отца маленькія сбереженія,—все вмѣстѣ составляло около 600 франковъ. Ему было 23 года, онъ былъ богатырскаго сложенія, съ широкой грудью,—потому что до тѣхъ поръ дышалъ только чистымъ и рѣзкимъ морскимъ воздухомъ. Красивое лицо окаймлено было длинными свѣтлыми кудрями, которые въ безпорядкѣ падали на плечи. На что этому крестьянскому юношѣ былъ Парижъ? Въ школѣ Делароша его называли l'homme des bois. Онъ былъ неуклюжимъ провинціаломъ, и только по огненному взгляду его большихъ синихъ глазъ можно было догадаться, что онъ художникъ. Деларошъ отнесся сначала съ особеннымъ вниманіемъ къ новому ученику. Но воспитаніе и обученіе требуетъ повинновенія со стороны воспитанника. А человѣка, который, какъ Милле, зналъ чего хотѣлъ, нельзя уже было направить на опредѣленный путь. Картины Делароша ему не нравились. Онъ казался ему—„большими виньетками, театральными эффектами, лишенными искреннаго чувства“, Деларошъ сталъ вскорѣ возмущаться неуклюжимъ мужикомъ, котораго онъ очень несправедливо считалъ упрямымъ и строптивымъ. Милле, которому уже грезились иныя цѣли, не могъ сочинять академическихъ



Милле: Сбирательницы колосьевъ.

композицій, а такъ какъ только это и требовалось въ школѣ Делароша, то Милле считался всегда посредственностью. Это было время борьбы между классиками и романтиками. Боевой кличъ: да здравствуетъ Энгръ! да здравствуетъ Делакруа! раздавался во всѣхъ парижскихъ мастерскихъ. Для Милле оба эти направленія не существовали. Въ памяти его жили только долины Нормандіи, работники, пастухи и рыбаки его родины, съ которыми онъ продолжалъ жить душой. Ему безпрестанно слышался „крикъ земли“, le cri de la terre, а его не слышали ни классики, ни романтики. Онъ жилъ уединенно, занятый своими мыслями, не поддерживалъ знакомства съ товарищами, избѣгалъ ихъ. Ожидая всегда, что надъ нимъ будутъ смѣяться и острить, онъ поворачивалъ мольбертъ къ стѣнѣ, когда кто нибудь приходилъ къ нему, или обрывалъ замѣчания словами: „что тебѣ за дѣло до того что я пишу, меня вѣдь тоже не касается твое масло и твоя помада.“ Такимъ образомъ Деларошъ не обогатилъ его никакими техническими познаніями, но и не заразилъ его манерностью. Онъ не научился писать хорошенькихъ картинокъ съ красивыми позами, съ приятными для глазъ красками и остроумнымъ анекдотическимъ содержаніемъ. Такимъ же, какимъ онъ явился къ Деларошу въ 1837 году, онъ и ушелъ отъ него, продолжая писать по прежнему неуклюже, тяжело, безъ всякой легкости и прозрачности; но за то онъ сохранилъ свѣжесть и самобытность. Онъ оставался, какъ и былъ, неисправимымъ нормандскимъ мужикомъ.

Милле одно время пытался угождать вкусу публики. 27 лѣтъ онъ женился на молодой дѣвушкѣ изъ Шербурга, которая умерла чрезъ три года отъ чахотки. Не имѣя знакомыхъ въ Парижѣ, и съ дѣтства привыкшій къ семейной жизни, онъ вторично женился въ 1845 году. Нужно было содержать семью, нравиться публикѣ, писать то, что можетъ найти сбытъ. Онъ пытался сочинять красивыя картинки съ голыми женщинами, въ духѣ имѣвшаго въ то время большой успѣхъ Діаза, писалъ хорошенькихъ пастушекъ, галантныхъ пастуховъ, купальщицъ въ жанрѣ Буше и Фрагонара,—тѣхъ художниковъ, которыхъ онъ потомъ съ презрѣніемъ называлъ порнографами. Но его старанія были напрасны; картины его не нравились ни ему самому, ни другимъ. Крестьянинъ изъ Грюши не умѣлъ быть пикантнымъ и галантнымъ; онъ оставался неуклюжимъ и неотесаннымъ. „Твои купальщицы вышли прямо изъ хлѣва“, справедливо замѣтилъ ему Діазъ. Торэ, первый критикъ, обратившій вниманіе на Милле, похвалилъ его „Молочницу“ на выставкѣ 1844 года, говоря что Милле превзошелъ въ ней самого Буше. Но это было вольностью со стороны писателя, который просто почувствовалъ жалость къ нуждѣ художника. Въ картинѣ этой совершенно нѣтъ обаянія старинныхъ произведеній этого рода; она кажется вымученной, видно что художникъ писалъ ее съ неохотой. Милле не долго продолжалъ отрекаться отъ своей индивидуальности. „Эдипъ“ и „плѣнные іудеи въ Вавилонѣ“ были его послѣднимъ риторическимъ упражненіемъ. Въ 1848 году появилась картина, ставшая его манифестомъ—„Вѣяльщикъ“ (Vanneur); это настоящій крестьянинъ въ движеніяхъ и осанкѣ, во всемъ своемъ существѣ и въ работѣ, которую онъ совершаетъ. Милле вернулся къ мыслямъ и чувствамъ своей юности, и рѣшилъ, что въ будущемъ будетъ изображать только крестьянъ, ихъ простую суровую жизнь. Въ 1849 году онъ принялъ очень важное рѣшеніе.

Онъ продалъ своего „Вѣяльщика“ за 500 франковъ, и рѣшилъ, что не будетъ болѣе сообразовываться ни съ чьими вкусами. „Лучше быть каменьщикомъ, чѣмъ идти противъ своихъ убѣжденій въ живописи“. Художникъ-анималистъ Шарль Жакъ, который жилъ на улицѣ Rochecouart противъ Милле, собирался уѣхать изъ Парижа, когда тамъ въ 1849 году появилась холера. Милле обѣщалъ ему поѣхать съ нимъ въ деревню на короткое время. Онъ исполнилъ



Милле: Прививка дерева.

обѣщаніе и вскорѣ сынъ крестьянина сдѣлался снова крестьяниномъ, и такъ уже прожилъ до конца жизни среди крестьянъ. „Среди лѣса въ Фонтенебло“, сказалъ ему Жакъ, „есть какая-то маленькая деревушка; названіе ея кончается на „зонъ“—это не далеко и тамъ дешево жить; Діазъ мнѣ рассказывалъ о ней“. Милле согласился поѣхать туда. Въ прекрасный іюньскій день они сѣли вмѣстѣ съ женами и пятью дѣтьми въ тяжелый старый дилижансъ, и черезъ два часа прибыли вечеромъ въ Фонтенебло. „Завтра мы отправимся искать нашъ „зонъ“. На слѣдующій день они пошли пѣшкомъ въ Барбизонъ. Милле посадилъ своихъ двухъ дѣвочекъ себѣ на плечи, жена его держала на рукахъ самого маленькаго пяти-мѣсячнаго сына, закрывъ платьемъ голову, для защиты отъ дождя. Въ лѣсу тогда не были проложены дороги, природа была еще дѣвственно нетронутой. „Боже, Боже, какая красота!“—говорилъ Милле, и восторгъ наполнялъ его душу. Онъ снова очутился передъ лицомъ природы, которая была его первой юношеской любовью. Воспоминанія дѣтства нахлынули на него. Онъ родился въ деревнѣ, и ему нужно было вернуться въ деревню, чтобы снова обрѣсти самого себя. Они остановились въ гостинницѣ Гана, куда попали какъ разъ въ обѣденное время. За столомъ сидѣли двадцать человекъ—живописцы съ женами и дѣтьми. „Новые художники пріѣхали! Трубку сюда, трубку!“ Этими криками встрѣчены были вошедшіе. Діазъ поднялся съ мѣста, привѣтствуя двухъ дамъ съ величавостью испанскаго гидальго, несмотря на свою деревянную ногу, и затѣмъ, принимая торжественный видъ, обратился къ Милле и Жаку: „Граждане,—сказалъ онъ,—приглашаемъ васъ выкурить трубку мира“. Эту трубку всегда снимали съ ея священнаго мѣста надъ дверью, когда новые



Милле: Сборка хвороста.

члены вступали въ барбизонскую колонію. Специально выбираемое для такого случая жюри должно было рѣшать по кольцамъ дыма, выпускаемаго изъ трубки, принадлежитъ ли новый пришелецъ къ классикамъ или колористамъ. Жака единогласно признали колористомъ. Относительно Милле возникли споры — барбизонцы не могли рѣшить, къ какой школѣ онъ принадлежитъ. „Eh bien, — сказалъ Милле, — если вы въ такомъ затрудненіи, то причислите меня къ моей собственной школѣ“. Этого рѣшенія никто не хотѣлъ принять, но Діазъ сказалъ: „Тише, господа, онъ хорошо отвѣтилъ. Мнѣ кажется что у него станеть силы основать школу, которая насъ всѣхъ похоронитъ“. Онъ былъ правъ — хотя его пророчество и поздно исполнилось.

Когда Милле поселился въ Барбизонѣ, ему было 35 лѣтъ — это тотъ возрастъ, который Данте называетъ серединой жизненнаго пути. У него порваны были всѣ связи съ внѣшнимъ міромъ, онъ разрушилъ всѣ мосты за собой и могъ надѣяться исключительно на свои собственныя силы. Въ Парижѣ онъ ѣздилъ только по дѣламъ, всегда очень неохотно, и старался оставаться тамъ какъ можно меньше. Онъ жилъ въ Барбизонѣ среди природы и людей, съ которыхъ писалъ свои картины, и провелъ всю жизнь въ трудѣ, привлекавшемъ его съ юности. Критика, насмѣшки и презрѣніе не дѣйствовали на него. Если бы онъ даже хотѣлъ, онъ бы не могъ вступить на путь общепризнаннаго искусства. „Мои критики, — говорилъ онъ какъ бы въ свое оправданіе, — люди образованные и обладающіе тонкимъ вкусомъ, но я не могу думать и чувствовать, какъ они: я ничего не видѣлъ во всю свою жизнь, кромѣ полей, и стараюсь передать какъ могу то, что самъ чувствовалъ, работая въ полѣ“. Когда такой человѣкъ одерживаетъ наконецъ побѣду, когда ему удается склонить весь міръ къ признанію своего совершенно индивидуальнаго творчества, то это значить, что не Магометъ пошелъ къ горѣ, а гора пошла къ Магомету.

Жизнь Милле была полна лишеній. Грустно читать въ біографическомъ очеркѣ Сансье, что такому великому художнику приходилось уже въ то время,

когда онъ жилъ въ Парижѣ, писать копіи, получая за нихъ по 20 франковъ, портреты по 5 франковъ, а также вывѣски для трактировъ, балагановъ и барышниковъ; за такія работы ему платили свертками тяжелыхъ мѣдныхъ су. Когда вспыхнула іюньская революція, все его состояніе заключалось въ 30 франкахъ, которые онъ получилъ отъ одного лавочника, заказавшаго ему вывѣску; на эти деньги Милле жилъ со всей своей семьей двѣ недѣли. Въ Барбизонѣ онъ поселился въ крестьянской семьѣ; столъ былъ общій; въ теченіе долгихъ лѣтъ помѣщалась вся семья Милле въ маленькой комнатѣ, гдѣ сложена была пшеница, и гдѣ два раза въ недѣлю пекли хлѣбъ. Потомъ онъ нанялъ себѣ домикъ за 160 франковъ въ годъ. Зимой онъ сидѣлъ въ нетопленной мастерской, обутый въ толстые соломенные сапоги, накинувъ на плечи старую попону. Такъ онъ писалъ своего „Сѣятеля“ — изумительную строфу великой поэмы о землѣ. Онъ старался увеличить свои доходы



Милле: Женщина сбиваетъ масло.

продажей овощей изъ своего огорода, бралъ въ долгъ у лавочниковъ и мясниковъ. Повсюду у него оказывались кредиторы, — и самымъ неприятнымъ изъ нихъ былъ Гобильо, булочникъ въ Шальи Милле часто прятался отъ него у своего друга Жака. Онъ бѣдствовалъ до такой степени, что однажды Руссо принесъ ему хлѣба для голодной семьи, а Діазъ присылалъ отъ времени до времени небольшія суммы денегъ. „Я получилъ 100 франковъ, писалъ онъ Сансье; они пришли какъ разъ во время; въ теченіе цѣлыхъ сутокъ я и жена моя ничего не ѣли. Еще счастье, что было чѣмъ накормить дѣтей“. Всѣ его старанія выставить что нибудь въ Парижѣ были напрасны. Еще въ 1859 году картина его „Смерть и дровосѣкъ“ (теперь собственность Якобсена) не была принята въ салонъ. Публика, привыкшая къ опернымъ пейзажамъ, смѣялась надъ его картинами; въ лучшемъ случаѣ онѣ появлялись въ видѣ карикатуръ въ юмористическихъ журналахъ. Даже самымъ тонкимъ цѣнителямъ не доставало пониманія исторической перспективы для оцѣнки всего величія Милле, опередившаго свое время. Все это кажется еще болѣе грустнымъ при мысли о томъ, какихъ высокихъ цѣнъ достигали впоследствии его картины. Рисунки, за которые онъ съ трудомъ получалъ отъ 20 до 40 франковъ, трудно достать теперь за столько же тысячъ. Только съ



Милле: Вязанье чулка.

мого въѣзда въ деревню, противъ гостинницы Гана. Домикъ весь скрывался подъ вьющимся дикимъ виноградомъ, плющемъ и жасминомъ; два куста бѣлыхъ розъ заглядывали въ окна, вокругъ дома тянулся большой садъ, въ которомъ росли полевые цвѣты между фруктовыхъ деревьевъ и овощей; заборъ, обросшій дикими розами и сиреню, велъ дальше къ другому домику, гдѣ Милле устроилъ себѣ мастерскую. Рядомъ находился птичій дворъ, а за нимъ маленькая густая роща. Здѣсь онъ жилъ какъ старозавѣтный патриархъ, преданный своему искусству и своей семьѣ, жизнью крестьянина и семьянина; по характеру онъ былъ очень простъ, чистосердеченъ. У отца его было девять дѣтей, и у него было столько же. Когда онъ сидѣлъ за работой, дѣти играли въ саду, старшія дѣвочки работали, а когда младшіе поднимали шумъ, семилѣтняя Жанна говорила строгимъ голосомъ: „тише, папа работаетъ“. Послѣ ужина онъ бралъ самага маленькаго ребенка на руки, рассказывалъ нормандскія сказки, или же они снова ходили въ лѣсъ, который дѣти называли *la forêt poire*, потому что онъ такой дикій, мрачный и величественный.

Въ дѣйствительности, Милле вовсе не такъ страдалъ отъ бѣдности, какъ это кажется по книгѣ Сансье. Шентрейль, Теодоръ Руссо и другіе тоже знали бѣдность и мужественно переносили ее. Милле даже сталъ сравнительно скоро пользоваться успѣхомъ. Несчастенъ тотъ художникъ, который сначала имѣлъ успѣхъ, былъ богатъ, а потомъ обѣднѣлъ и всѣ его забыли. Съ Милле произошло обратное. Съ самага начала 60-хъ годовъ его значеніе уже никѣмъ не оспаривалось. Всемирная выставка 1867 года принесла ему и всѣ официальныя

половины 50-хъ годовъ онъ сталъ продавать картины по 250 — 300 франковъ. Руссо первый купилъ у него „Дровосѣка“ за 4,000 подѣтъ тѣмъ предложеньемъ, что покупатель американецъ. Дюпре устроилъ ему продажу съ аукціона „Собирагельницъ колосьевъ“ за которыхъ выручилъ 2,000 франковъ. Выгодный договоръ, заключенный Милле съ продавцомъ картинъ Артуромъ Стевенсомъ, братомъ художника, расторгнуть былъ черезъ шесть мѣсяцевъ—время Милле еще не пришло. Въ 1863 году онъ написалъ четыре большія декоративныя картины — четыре времени года, въ сущности одно изъ его слабѣйшихъ произведеній — для столовой архитектора Фейдо, и съ тѣхъ поръ только онъ изъ бѣдняка сталъ очень состоятельнымъ человѣкомъ. Онъ получилъ возможность подобно Руссо и Жаку купить маленькій домъ въ Барбизонѣ, у са-



Миле: Женщина пасетъ корову.



Милле: Кормленіе куръ.

почести. Онъ выставилъ девять картинъ и получилъ большую медаль. Онъ былъ знаменитъ, богатъ, и вся артистическая молодежь поклонялась ему. На выставкѣ 1869 года онъ былъ членомъ жюри. Продавцы картинъ, которые его прежде не знали, осаждали теперь его двери. Еще при его жизни картина „Женщина съ лампой“, которую онъ продалъ за 150 франковъ, куплена была на аукционѣ Ришара за 38,500 франковъ. „Да они начинаютъ наконецъ понимать, что это настоящая живопись“. Де-Шеневьеръ предложилъ ему написать картину для Пантеона. Милле взялся за работу, но силы измѣнили ему; онъ заболѣлъ горячкой и умеръ 20 января 1875 года, въ 6 часовъ утра. Ему было 60 лѣтъ. Похороны его, происходившіе вдали отъ Парижа, были очень скромны. Былъ холодный, пасмурный день, шелъ дождь.

Собралось нѣсколько друзей, художниковъ и критиковъ. Въ 11 часовъ похоронная процессія двинулась въ путь, и быстро прошла подъ дождемъ двѣ версты, отдѣляющія Барбизонъ отъ Шальи. Народъ собравшійся изъ окрестностей Барбизона наполнилъ церковь лишь на половину. Но въ Парижѣ извѣстіе о смерти Милле произвело большое волненіе. На слѣдующій день послѣ смерти Милле въ одномъ магазинѣ выставлены были сорокъ его рисунковъ; они вызвали общіе восторги. Весь Парижъ ходилъ любоваться ими. Въ газетныхъ статьяхъ Милле уподобляли Ватто, Леонардо, Рафаэлю, Микель-Анжело. Вскорѣ послѣ того устроенъ былъ въ отелѣ Друо аукционъ оставшихся послѣ него эскизовъ, и семья его выручила за нихъ 321,000 франковъ. Въ настоящее время тѣ же рисунки и пастели, которые продавались сначала по 6,000 франковъ, поднялись теперь въ цѣнѣ до 30,000 большинство же его картинъ стали недостижимы по своей цѣнѣ для Европы и перекочевали за океанъ въ счастливую страну долларовъ. Въ виду всего этого, говорить еще, что Милле не былъ достаточно оцѣненъ, или же въ отплату за первоначальное невниманіе къ нему пѣть ему теперь панигирики—значитъ ломиться въ открытыя двери. Гораздо важнѣе объективно выяснить его роль въ современной живописи и его значеніе для будущихъ поколѣній.

Значеніе Милле до нѣкоторой степени этическое. Не онъ первый писалъ крестьянъ, но онъ первый правдиво ихъ изображалъ, со всей ихъ грубостью, но и со всѣмъ ихъ величіемъ, не на потѣху публики, а съ правомъ на самостоятельное существованіе. Въ душѣ крестьянина есть природная серьезность и нѣкоторая тяжеловѣсность, кругъ его идей и чувствъ не широкъ. Ему чужды и



Милле: Вечерній звонъ. (Angelus).

остроуміе, и сентиментальность. Когда въ часы отдыха онъ проявляет шумную веселость, то кажется просто пьянымъ, и не рѣдко только потому и веселъ, что выпилъ лишнее. Необходимость зарабатывать себѣ хлѣбъ въ потѣ лица является вѣчнымъ напоминаніемъ о суровыхъ основныхъ условіяхъ жизни. Все сводится въ жизни крестьянина къ строгой расчетливости. Даже земля, на которой онъ стоитъ, наводитъ на серьезныя размышленія. Природа поражаетъ величественностью широкихъ горизонтовъ и безграничнаго неба. Она иногда и привѣтливо улыбается, въ особенности тѣмъ, кто пріѣзжаетъ изъ города въ деревню на нѣсколько часовъ. Но для постоянного обитателя деревни она далеко не всегда та добрая и кроткая мать, какой



Милле: Безсонная ночь.

представляютъ ее себѣ горожане. Лѣтомъ въ деревнѣ душно и жарко, зимой приходится страдать отъ морозовъ. Величіе природы очень суровое, въ особенности на родинѣ Милле, въ нормандскихъ равнинахъ, гдѣ дуетъ рѣзкій вѣтеръ,— тамъ, гдѣ Милле прожилъ свою юность простымъ деревенскимъ работникомъ.

Изъ крестьянской жизни искусство черпало до тѣхъ поръ лишь ничтожные анекдоты. Какое неуваженіе къ человѣческой личности сказывается въ томъ, что крестьяне на картинахъ прежнихъ жанристовъ должны были для увеселенія праздной публики устраивать обрученія, золотыя свадьбы, и крестины, танцовать Schuhplattler, комически объясняться въ любви, неуклюже вести себя у адвоката или заводить драки въ кабакахъ. Въ дѣйствительности они только трудомъ завоевывають себѣ право на существованіе. „Самое радостное для меня на свѣтѣ“, пишетъ Милле въ своемъ знаменитомъ письмѣ къ Сансье въ 1851 году— „это—спокойствіе и тишина въ лѣсу и на поляхъ. На дорогѣ, ведущей черезъ поле, показывается жалкое человѣческое существо; оно несетъ вязанку хвороста, сгибаясь подъ ношей. Появляясь въ полѣ, такая фигура сразу напоминаетъ о томъ, что трудъ основное условіе человѣческой жизни. Кругомъ люди работаютъ, копаютъ землю. Отъ времени до времени кто нибудь поднимается, расправляетъ члены и отираетъ потъ рукой. Въ потѣ лица твоего будешь ты ѣсть хлѣбъ. Неужели же ихъ трудъ веселъ и радостенъ, какъ хотятъ убѣдить насъ въ этомъ нѣкоторые люди? А все же я вижу въ ихъ трудѣ источникъ истинной человѣчности и великой поэзіи“.

Милле быть можетъ даже преувеличивалъ суровость крестьянской жизни, быть можетъ его меланхоличная душа слишкомъ односторонне видѣла только печальное въ жизни крестьянина. Милле былъ всецѣло человѣкомъ чувства, чему способствовали условія его жизни въ дѣтствѣ. Стоитъ прочесть, чтобы

убѣдиться въ этомъ, у Сансье про старую бабушку художника, которая была и его крестной матерью. Извѣстно также какъ впоследствии его потрясло извѣстiе о смерти отца и матери, какъ онъ плакалъ о томъ, что ему не удалось въ послѣднiй разъ обнять ихъ передъ смертью. Человѣкъ съ такой нѣжной и грустной душой увидалъ конечно и въ жизни крестьянъ прежде всего ея мрачную сторону—тяжелый истощающiй силы трудъ землепашца. Милле не доставало легкаго отношенiя къ жизни, которое „*amara lento temperat risu*“. Эпиграфомъ ко всѣмъ его произведенiямъ могло бы служить четверостишiе, которое стоитъ подъ крестьянской группой въ Гольбейновской „Пляскѣ смерти“:

A la sueur de ton visage
Tu gagneras ta pauvre vie
Après travail et long usage
Voici la mort qui te convie.

Отпечатокъ грусти лежитъ на всемъ творествѣ Милле—и въ этомъ его главное отличiе отъ Коро. Въ натурѣ Коро было много веселости, онъ всегда замѣчалъ отрадное въ природѣ. Его любимымъ часомъ было утро, когда восходитъ солнце, поетъ жаворонокъ, разсѣиваются туманы, и роса покрываетъ жемчугомъ траву. Его любимымъ временемъ года была весна, которая приноситъ вмѣстѣ съ новыми листьями жизнь и радость. Иногда онъ населялъ этотъ смѣющийся мiръ не радостными созданiями своей фантазiи, а крестьянами или крестьянками, но только такими, для которыхъ жизнь скорѣе праздникъ, нежели тяжкiй трудъ. Въ сравненiи съ сангвиникомъ Коро, Милле полный меланхоликъ. Коро изображалъ весну, Милле тяжелую обезсиливающую лѣтнюю пору. Ему знакомъ былъ по личному опыту тяжкiй трудъ, который преждевременно старитъ, убиваетъ тѣло и духъ, превращаетъ подобiе Божiе въ уродливое, искалѣченное, одолѣваемое ревматизмами существо. Онъ быть можетъ слишкомъ односторонне видѣлъ только это одно въ жизни крестьянина. И все же несправедливо уподоблять живопись Милле безжалостнымъ словамъ, которыми во времена Людовика XIV Лабрюеръ описывалъ крестьянъ: „на поляхъ видны особой породы дикiе звѣри, самцы и самки, черные, съ мертвѣлыми лицами, опаленные солнцемъ, пригнутые къ землѣ, которую они копаютъ съ непоборимымъ упрямствомъ: у нихъ есть нѣчто вродѣ членораздѣльнаго языка, и когда они поднимаются, видно что у нихъ человѣческiя лица—это въ самомъ дѣлѣ люди. По ночамъ они уходятъ въ свои логовища гдѣ питаются чернымъ хлѣбомъ, водой и кореньями. Они избавляютъ другихъ людей отъ тяжкой необходимости сѣять, обрабатывать землю и жать, и это даетъ имъ то преимущество, что они питаются хлѣбомъ, который они посѣяли“. Да, крестьяне Милле работаютъ, и очень тяжело работаютъ, но трудъ, пригибающiй ихъ къ землѣ, возвышаетъ ихъ нравственно. Художникъ изображаетъ ихъ во всемъ ихъ самобытномъ крестьянскомъ величiи. Милле—въ этомъ его этическое значенiе—писалъ не полу-звѣрей прежнихъ анекдотическихъ иллюстрацiй, а настоящихъ людей.

Жизнь Милле протекала безъ всякой лжи, и неискренности, а потому онъ и въ живописи боролся противъ фальши и всякой искусственности. Жанровая живопись долго искажала дѣйствительность, онъ же первый открылъ путь новому направленiю съ его безусловнымъ слѣдованiемъ истинѣ. Историческая живопись, пыталась воскресить при помощи старинныхъ мастеровъ давно забытое прошлое, а жанристы первые, вмѣсто того чтобы смотрѣть назадъ, стали озираться вокругъ себя,—въ этомъ ихъ великая заслуга. Изъ отдѣльныхъ обрывковъ дѣйствительности они составляли, слѣдуя принципамъ классической

пейзажной живописи, своего рода живыя картины со множеством фигуръ. Въ нихъ художники излагали по всѣмъ правиламъ исторической композиціи какіе нибудь выдуманные веселые или трогательные анекдоты. Заслуга Милле заключается въ томъ, что вымышленное онъ замѣнилъ искренними переживаніями. Онъ не составлялъ композицій изъ отдѣльныхъ этюдовъ, не изображалъ жизнь въ искусственныхъ, иногда внутренно противорѣчивыхъ сочетаніяхъ, а съ полной непосредственностью передавалъ цѣльныя впечатлѣнія отъ каждаго отдѣльнаго зрѣлища природы; анекдотичность и остроуміе онъ замѣнилъ истинной живописью. Руссо и его товарищи открыли поэзію будничной природы, Милле поэзію будничной жизни. Только такого рода живопись, не подчиняющая живую дѣйствительность одностороннимъ эстетическимъ принципамъ, а любовно извлекающая красоту изъ самой дѣйствительности, безъ всякихъ литературныхъ прикрасъ и толкованій, могла стать основой современнаго искусства. Милле совершенно не думаетъ о томъ, что его слушаютъ, онъ говоритъ только самъ съ собой. Онъ совершенно не старается освѣтить и разъяснить свои идеи при помощи повтореній и антитезъ,—онъ только передаетъ свои впечатлѣнія. Этимъ онъ вдохнулъ новую жизнь въ живопись. Картины его не композиціи, которыми любитъ вѣзрѣ, а ощущенія, которыя будятъ отвѣтныя чувства. Въ нихъ сказывается не живописецъ, а человѣкъ. Милле умѣлъ съ самаго начала смотреть на все непосредственно, просто и безыскусственно. Чтобы усовершенствоваться въ этомъ, онъ сталъ писать самыя простыя вещи: рабочій въ полѣ опирается на лопату и глядитъ въ даль, сѣятель стоитъ среди бороздъ, а на землѣ, у его ногъ цѣлая стая птицъ, крестьянинъ стоитъ въ полѣ и снимаетъ куртку, женщина сидитъ въ комнатѣ и занимается починкой платья, молодая дѣвушка выглядываетъ въ окно изъ-за горшка съ маргаритками. Онъ безъ конца писалъ свѣже-вспаханное поле, или еще чаще сбившіяся въ кучу стада овецъ на лугахъ; ихъ пушистыя спины образуютъ волнистыя линіи; среди стада стоитъ пастухъ или пастушка.

Главныя произведенія Милле 50-хъ годовъ: „Посѣвъ“ (1850), „Крестьянинъ и крестьянка, отправляющіеся на работу“, „Сѣнокосъ“, „Жнецы“, „Стрижка овецъ“, „Прививка дерева“ (1855), „Пастухъ овецъ“ и „Собирательницы колосьевъ“ (1857). Какое благоговѣйное отношеніе къ природѣ сказывается



Милле. Прачки.

въ „Собирательницахъ колосьевъ“. Въ ихъ лицахъ нѣтъ паѳоса, въ движеніи рукъ никакихъ дѣланныхъ театральныхъ контрастовъ. Онѣ не хотятъ возбуждать состраданія—онѣ только работаютъ. Это придаетъ имъ внушительность и величіе. Сами онѣ созданія природы, растенія изъ которыхъ самое обыденное не лишено простой и чистой красоты. Достаточно взглянуть на руки. Ихъ хочется не цѣловать, а пожать отъ души. Это честныя руки, привыкшія съ дѣтства къ тяжкому труду, покраснѣвшія отъ зимней стужи, потрескавшіяся отъ воды, распухшія отъ усталости и загорѣвшія отъ работы на солнцѣ. „Прививка дерева“ 1855-го года—настоящая идиллія. Среди пространства, обнесеннаго стѣной, — нѣчто среднее между дворомъ и садомъ, отдѣляющее въ деревняхъ не жилия постройки отъ дома—стоитъ человѣкъ: онъ надрѣзалъ дерево и собирается сдѣлать прививку. Его жена съ младшимъ изъ дѣтей на рукахъ, стоитъ и смотритъ на его работу. Во всемъ видна опрятность, аккуратность, довольство малымъ. На платьяхъ ни пятнышка, ни дырочки, они долго носятъся благодаря заботливости жены. Это человѣкъ стараго времени, преданный родной землѣ, французскій крестьянинъ, изъ тѣхъ, которые живутъ всю жизнь тамъ гдѣ родились, и тамъ же умираютъ. Картина Милле трогательна по своей патриархальной простотѣ. Въ 1859 году появился *Angelus*, „Вечерній звонъ“, который производитъ впечатлѣніе несущихся издалека глубокихъ звуковъ колокола. „Я хочу чтобы слышался звонъ колоколовъ,—а это достигается только правдивостью выраженія“. Въ этихъ картинахъ есть и простота и правдивость. Если долго смотришь на нихъ, то можно даже замѣтить нѣчто, выходящее за предѣлы реализма. „Человѣкъ съ киркой“, знаменитая картина 1863 года, поражаетъ своимъ высокимъ стилемъ. Она напоминаетъ античныя статуи и фигуры Микель-Анжело, не имѣя съ ними никакого внѣшняго сходства. Въ своемъ смѣломъ исканіи правды, Милле пренебрегалъ всякой искусственной граціей и произвольными прикрасами, которыя вносились въ изображеніе сельской жизни другими художниками. Онъ слѣдовалъ природѣ съ благоговѣніемъ. Кромѣ того онъ былъ великимъ рисовальщикомъ и усмотрѣлъ въ строеніи человѣческаго тѣла величавость, а въ движеніяхъ крестьянина высокой стиль,—чего не видѣли его предшественники. Такой простоты, гармоніи и величія достигали лишь величайшіе художники—Милле уподобился имъ, идя тѣмъ же путемъ, какимъ Руссо и Коро выработали свой стиль въ пейзажной живописи. Величайшій реалистъ, онъ могъ работать безъ модели, быть правдивымъ и въ тоже время сжатымъ, избѣгать излишнихъ мелкихъ подробностей. Онъ жилъ въ Барбизонѣ какъ крестьянинъ, ходилъ по лѣсамъ и полямъ въ старой матросской курткѣ, въ деревянныхъ башмакахъ, въ поношенной, привыкшей къ непогодамъ соломенной шляпѣ. Онъ встаетъ съ восходомъ солнца, какъ его родители, и отправляется какъ и они въ поле. Онъ не пасетъ стада, не гонитъ коровъ на пастбище, не беретъ съ собой кирки или лопаты, а идетъ опираясь на палку, вооруженный своимъ даромъ наблюденія и поэтическимъ чутьемъ. Онъ идетъ туда же, куда и всѣ, бродитъ вокругъ домовъ, заходитъ иногда куда нибудь во дворъ, смотритъ черезъ заборъ, знаетъ жнищъ и собирательницу колосьевъ, дѣвушекъ, которыя пасутъ гусей, и пастуховъ въ ихъ широкихъ плащахъ; они неподвижно стоятъ среди своихъ стадъ опираясь на посохъ. Онъ заходитъ въ прачешныя, въ пекарни, въ маслобойни, онъ присутствуетъ при рожденіи телятъ, при закалываніи свиней или же стоитъ въ раздумьи, скрестивъ руки на груди, у стѣны сада и глядитъ на заходящее солнце, окутывающее красноватымъ покровомъ поля и лѣса. Онъ слушаетъ звонъ вечерняго колокола, смотритъ какъ люди молятся и идутъ домой. И онъ самъ идетъ домой, читаетъ библію при свѣтѣ лампы; жена его сидитъ ря-

домъ съ нимъ и шьетъ, а дѣти уже легли спать. Когда все стихаетъ, онъ закрываетъ книгу и думаетъ. Онъ еще разъ вспоминаетъ все, что пережилъ въ теченіе дня. Онъ вышелъ изъ дома безъ полотна и безъ красокъ, только бѣгло заносилъ въ альбомъ кой какіе замѣченные имъ жесты крестьянъ, обыкновенно даже совсѣмъ не вынималъ карандаша изъ кармана, только старался запечатлѣть въ умѣ все, что видѣлъ его взоръ. Теперь онъ еще разъ все это припоминаетъ. На слѣдующій день онъ будетъ писать.

Его подготовительная работа заключалась въ непрерывномъ упражненіи глаза; онъ стремился подмѣтить и запомнить все самое существенное, большія линіи въ природѣ и въ человѣческомъ тѣлѣ. Продолжая идти по пути Домье, онъ устранялъ все случайное, упрощалъ фигуры, чтобы тѣмъ ярче

выдвинуть самое существенное, характерное. Милле какъ никто обладалъ этимъ даромъ упрощенія, изумительнымъ искусствомъ ярко передавать самыми простыми средствами чрезвычайно много. Нѣтъ у него ничего лишняго, ничего мелкаго; во всемъ что онъ пишетъ, видѣнъ эпическій талантъ, любовь къ великому и героическому. Рисунокъ его никогда не останавливается на второстепенномъ и анекдотичномъ въ формахъ. Его привлекали характерныя линіи, которыя опредѣляютъ движеніе и передаютъ его ритмъ. Чувство ритмичности было особенно сильно въ его гармоничной душѣ. Онъ не надѣлялъ своихъ крестьянъ греческими носами, но и не терялся въ мелкихъ и сухихъ подробностяхъ; онъ увеличивалъ и упрощалъ силуэты; его крестьяне—герои и мученики труда, ихъ фигуры написаны высокимъ стилемъ. Торжественное величіе и античная рельефность отмѣчаютъ собой всѣ его картины. Единственныя произведенія искусства, которыя были у него въ мастерской—гипсовые слѣпки съ мѣтопъ Парвенона. Онъ самъ былъ человѣкомъ античнаго міра по простотѣ своей жизни и по своему внѣшнему виду; это крестьянинъ въ деревянныхъ башмакахъ, съ головой Зевса изъ Отриколи на плечахъ. Вся его жизнь подобна гомеровской пѣснѣ и въ его простомъ величественномъ творествѣ тоже сказывается исканіе первобытности, стихійности и героизма. Какъ характеренъ напр. жестъ его „Святеля“, напоминающій скульптуру Микель Анжело. Крестьянинъ, идущій твердой поступью, сознаетъ важность своего труда; это чувствуется въ широкомъ движеніи его руки; „Святель“ Милле—героическое воплощеніе человѣка, который властвуетъ надъ землей, покоряетъ ее своимъ цѣлямъ и оплодотворяетъ ее.



Милле. За прялкой.



Милле: Мясники.

Il marche dans la plaine immense,
 Va, vient, lance la graine au loin,
 Rouvre sa main et recommence;
 Et je médite, obscur témoin,
 Pendant que déployant ses voiles
 L'ombre ou se mêle une rumeur
 Semble élargir jusqu'aux étoiles
 Le geste auguste du semeur.

Какъ характерно эпическое спокойствіе его „Собирательницъ колосьевъ“. Готье называлъ ихъ „тремя парками бѣдности“. „Дровосѣкъ“ внушительнъ какъ священнослужитель; женщина пасущая коровъ, проникнута почти индѣйской торжественностью. Она стоитъ въ своихъ деревянныхъ башмакахъ какъ на пьедесталѣ, складки одежды удивительно строги, лицо выражаетъ торжественно меланхоличную тупость. Милле—Микель Анжело крестьянской среды. Картины его въ ихъ грандіозной простотѣ производятъ впечатлѣніе религиозной живописи; онѣ пластичны и въ тоже время проникнуты мистицизмомъ.

Такой высоты стіля Милле вовсе не достигъ однимъ только инстинктомъ. Хотя онъ былъ сыномъ крестьянина, и самъ жилъ въ деревнѣ, онъ все таки отлично зналъ чего хотѣлъ, и не только практически проводилъ свои идеалы въ картинахъ, но очень ясно формулировалъ свои теоріи въ письмахъ и статьяхъ. Милле не только мечтатель; онъ былъ также пытливымъ искателемъ отвлеченныхъ истинъ и, на ряду съ чувствами поэта у него были идеи мыслителя. Въ его портретѣ, написанномъ имъ самимъ помѣщенномъ въ книгѣ Сансье, видна болѣзненность, романтичность и духовность, но это лишь одна сторона натуры Милле. На большомъ медальонѣ Шапо раскрывается



Милле: Церковь въ Гревиль.

другая сторона—способность къ послѣдовательному и логичному мышленію, которая сказывается въ его яркихъ безпощадно логичныхъ письмахъ. Въ этомъ отношеніи онъ типичный представитель своей расы. Въ противоположность остроумію и граціозному легкомыслію парижанъ, нормандцы отличаются спокойнымъ и трезвымъ умомъ. Эта ясность и точность мышленія еще восполнялась у Милле неустанной умственной работой.

Въ дѣтствѣ онъ получилъ хорошее образованіе; его училъ дядя его, католическій священникъ. Милле изучилъ въ достаточной мѣрѣ латинскій языкъ, чтобы читать „Георгики“ Виргилія и другихъ древнихъ классиковъ въ оригиналѣ. Онъ выучилъ многое почти наизусть, и постоянно цитировалъ классиковъ въ своихъ письмахъ. Приѣхавъ въ Парижъ, онъ проводилъ долгіе часы въ музеяхъ, не для того чтобы дѣлать копіи, а изучая и критикуя картины съ полной ясностью и независимостью ума. Въ Шербургѣ онъ прочелъ въ библиотекѣ всего Вазари и все, что могъ найти про Дюрера, Леонарда, Микель Анжело и Пуссена. Даже въ Барбизонѣ онъ всю жизнь продолжалъ много читать. Онъ восторгался Шекспиромъ, его любимыми поэтами были Теокритъ и Бернсъ. „Теокритъ служилъ для меня доказательствомъ того, что быть грекомъ значить наивно передавать свои впечатлѣнія, откуда бы они ни являлись“. Всегда, когда онъ не работалъ и не созерцалъ природу, у него была книга въ рукахъ, и не было для него большей радости, чѣмъ когда кто нибудь изъ друзей обогащаль его библиотечку новой книгой. Хотя онъ въ юности занимался земледѣліемъ, и потомъ тоже жилъ по деревенски, онъ всетаки образованнѣе большинства живописцевъ; онъ былъ философомъ, ученымъ. Говорилъ онъ медленно, убѣжденно,

обаятельно и высказывалъ очень продуманныя, самостоятельныя мысли. „Милый Милле“, писалъ ему одинъ критикъ, „вѣдь смотрите же вы также на красивыхъ крестьянъ и хорошенькихъ крестьянскихъ дѣвушекъ“. Милле ему отвѣчалъ на это: „Конечно, но красота заключается не въ лицахъ, а въ гармоніи челоѵка съ его дѣятельностью. Ваши хорошенькія поселянки предпочитаютъ уѣзжать въ городъ; имъ не къ лицу собирать хворостъ и колосья и ходить за водой. Красота состоитъ въ выразительности. Когда я захочу изобразить мать, я постараюсь вложить всю ея красоту во взглядъ, обращенный на ребенка... Прекрасно то, что совершенно ясно воспринято взглядомъ и передано непосредственно и просто. Все прекрасно, что на своемъ мѣстѣ, некрасиво несвоевременное. Поэтому не слѣдуетъ нарушать цѣльность характеровъ. Пусть Аполлонъ будетъ Аполлономъ, а Сократъ Сократомъ. Если ихъ путать, то пострадаютъ оба и выйдетъ какая то смѣсь, ни рыба ни мясо. Это и привело современное искусство къ упадку. Въмѣсто того, чтобы приблизить искусство къ природѣ, художники стараются самую природу сдѣлать искусственной (Au lieu de naturaliser l'art ils artialisent la nature). Люксембургскій музей доказалъ мнѣ, что истинное художественное творчество должно избѣгать театральности. Я хотѣлъ бы, чтобы изображенныя мною существа были совершенно слиты съ тѣмъ положеніемъ въ которомъ они находятся. Должно казаться невозможнымъ, чтобы имъ захотѣлось быть иными, чѣмъ они въ дѣйствительности. Человѣкъ попадаетъ въ ту или другую среду, но его нужно изображать въ той, къ которой онъ примѣнился и которую считаетъ своей. Нужно было бы приучиться воспринимать впечатлѣнія только отъ природы, каковы бы они ни были и каковъ бы ни былъ нашъ собственный темпераментъ. Нужно быть проникнутымъ, полнымъ природой, и думать только то, что она вкладываетъ въ душу. Нужно вѣрить, что она достаточно богата, чтобы дать все. И гдѣ черпать, если не у источника? Зачѣмъ же стараются внушить людямъ, что высшая цѣль искусства заключается въ стремленіи достигъ того, что открыто въ природѣ высокими умами? Произведенія нѣсколькихъ людей признаются такимъ образомъ типичными образцами, которымъ должны слѣдовать всѣ будущіе художники. Геніальные люди какъ бы одарены волшебнымъ жезломъ. Одни находятъ въ природѣ одно, другіе—другое, каждый сообразно съ особенностью своего чутья. Ихъ произведенія доказываютъ только, что лишь тѣ открываютъ что либо, кому дано открыть; но смѣшно продолжать рыть землю на томъ мѣстѣ, гдѣ кладъ былъ уже найденъ и унесенъ. Нужно умѣть распознавать мѣсто, гдѣ есть трюфели. Собака безъ чутья ничего не найдетъ, потому что она идетъ вслѣдъ за другой, которая чувствуетъ дичь и конечно приходитъ первой... Только безграничная гордость или безконечная глупость можетъ внушить нѣкоторымъ людямъ мысль, что они въ состояніи исправить воображаемые недостатки или отсутствіе вкуса въ природѣ. Художественныя произведенія нравятся только своей близостью къ природѣ. Все другое надумано и пусто. Путь къ павосу ведетъ отовсюду, и въ искусствѣ можно выразить все, если только помышленія художника достаточно высоки. Тогда все, что онъ любитъ съ наибольшимъ увлеченіемъ и страстью, становится его красотой, и онъ можетъ заставить другихъ увѣрывать въ эту красоту. Пусть всякій вноситъ свое. Сила впечатлѣнія соответствуетъ силѣ выраженія. Весь арсеналъ природы въ распоряженіи челоѵка. Кто посмѣетъ утверждать, что картофель низменнѣе граната. Если на каменистой бесплодной почвѣ растетъ уродливое дерево, то оно на этомъ мѣстѣ прекраснѣе, будучи болѣе умѣстнымъ, чѣмъ стройное дерево, которое бы тамъ искусственно посадили. Le beau est ce qui convient. Реализмъ ли это,



Милле. Весна.

или идеализмъ, я не знаю. Я признаю лишь одну манеру въ живописи: „писать правду“. Для поэзіи уже Буало установилъ это правило въ изрѣченіи: „прекрасно лишь то, что истинно“; Шиллеръ утверждалъ тоже самое: „пора наконецъ замѣнить красоту правдой“. Но для искусства XIX вѣка слова Милле всетаки были провозглашеніемъ новаго принципа; онъ внесъ ими новую силу, возродилъ энергію художественныхъ начинаній, открылъ истину, которая стала для искусства тѣмъ, чѣмъ была для Антея земля. Милле провозгласилъ принципъ: „все прекрасно по сколько оно истинно; красота—цвѣтокъ, истина же самое дерево. Тѣмъ, что Милле впервые ясно это формулировалъ онъ, еще болѣе чѣмъ *своими картинами* сталъ отцомъ новѣйшей французской и общеевропейской живописи.

Создалъ ли Милле—мы переходимъ къ опредѣленію границъ его таланта—въ живописи то, что хотѣлъ создать? Этотъ вопросъ поставленъ Фромантенемъ въ его „*Maîtres d'autrefois*“. Описывая свое путешествіе въ Голландію, онъ мимоходомъ говоритъ о Милле слѣдующее:

„Милле чрезвычайно оригинальный художникъ, возвышенная и склонная къ грусти натура, добрый человѣкъ, искренно любившій сельскую природу. Онъ изображалъ деревню и ея обитателей, ихъ трудовую жизнь, ихъ грусть, благородство ихъ труда такъ, какъ ни одинъ голландецъ не сдумѣлъ бы этого сдѣлать. Манера изображенія нѣсколько варварская. Въ его картинахъ сказывается скорѣе убѣдительность мысли, нежели умѣлость кисти. Его намѣренія прекрасны и вызвали у его современниковъ чувство благодарности. По своей восприимчивости онъ казался Бернсомъ, не вполнѣ однако владѣющимъ формой.

Но въ концѣ концовъ вопросъ въ томъ,—писалъ ли онъ, хорошія картины.—Его форма, манера, оболочка, безъ которой мысли не имѣютъ цѣны—обладаетъ ли она качествами высокой живописи, обеспечивающими ей непреходящее значеніе? Въ сравненіи съ Поттеромъ и Кейпомъ Милле кажется глубокомысленнымъ мыслителемъ. Въ сравненіи съ Терборгомъ и Метсю онъ обаятельный мечтатель, сравнительно съ тривіальностью Стина, Остада и Броуэра онъ кажется необычайно благороднымъ. Какъ человекъ онъ выше ихъ всѣхъ,—но равенъ ли онъ имъ какъ живописецъ?”

Если разсматривать Милле какъ *рисовальщика*, то можно безъ всякаго колебанія отвѣтить утвердительно на вопросъ Фромантена. Въ рисункахъ, составляющихъ половину его произведеній, основаніе его силы. Въ противоположность Леонарду, Рафаэлю, Микель Анжело, Ватто и Делакруа онъ рисовалъ не только эскизы и этюды для картинъ. Рисунки были для него вполнѣ законченными художественными произведеніями и на нихъ основана его неуывающая слава. Микель Анжело, Рафаэль, Леонардо, Рубенсъ, Рембрандтъ, Прудонъ, Милле—таковъ приблизительно рядъ величайшихъ рисовальщиковъ въ исторіи искусства. Его пастели и гравюры, рисунки мѣломъ, карандашемъ и углемъ поражаютъ огромнымъ техническимъ умѣньемъ и утонченностью. Чѣмъ проще содержаніе, тѣмъ больше выразительности въ рисункахъ Милле. Женщина сбивающая масло (Лувръ), отдыхающіе жнецъ и жница около скирда хлѣба, несущія воду женщины напоминающія греческихъ канефоръ величественностью движеній, крестьянинъ на полѣ картофеля, который закуриваетъ трубку при помощи трута, женщина, которая шьетъ при свѣтѣ лампы около своего спящаго ребенка, отдыхающій въ виноградникѣ крестьянинъ, маленькая пастушка которая задумалась сидя на соломѣ около своихъ овецъ—въ этихъ рисункахъ Милле великій колористъ и *pleinair'истъ*. Нѣтъ у него капризныхъ дразнящихъ солнечныхъ лучей какъ у Діаза. Солнце Милле слишкомъ строгое для безпечной игры. Благодаря ему созрѣваетъ хлѣбъ, и люди трудятся въ потѣ лица,—тратить время на шутки ему нельзя. Пейзажи Милле отличаются во всемъ и отъ пейзажей Коро. Коро, старый холостякъ, нѣжничаетъ съ природой; Милле, отецъ девяти дѣтей, знаетъ ее только какъ плодовитую, вскармливающую своихъ дѣтей мать. И въ отношеніи Милле къ природѣ сказывается его природная меланхолія.—„О, еслибы они знали какъ прекрасенъ лѣсъ. Я иногда ночью заглядываю туда, и возвращаюсь совершенно потрясенный. Какое страшное спокойствіе и величіе; я часто испытываю ужасъ. Я не знаю о чемъ деревья говорятъ другъ съ другомъ, но они несомнѣнно что то говорятъ; мы ихъ не понимаемъ только потому, что не знаемъ ихъ языка. Въ одномъ лишь я увѣренъ—что это не пошлыя слова“. Онъ любилъ то, чего Коро никогда не писалъ—самую землю, землю, отъ которой идетъ паръ, когда ее освѣщаютъ лучи солнца. И все таки, при всемъ различіи своего художественнаго темперамента, онъ быть можетъ на ряду съ Коро, величайшій пейзажистъ XIX вѣка. Его пейзажи пусты и лишены обаянія, отъ нихъ вѣетъ не ароматомъ жасмина, а запахомъ земли,—и все же кажется, что духъ земли незримо носится надъ ними, красками они создавали великія гармоніи равныя только гармоніямъ Коро. Онъ любилъ говорить о нихъ послѣ работы со своимъ сосѣдомъ Руссо. Нѣсколькими блестящими легкими штрихами, онъ передавалъ вибрацію воздуха, сіяніе неба во время заката солнца, мощный остовъ пейзажа, страстное содроганіе долины при восходѣ солнца. То утренній туманъ застигаетъ его картины, то дымка полуденнаго зноя, которая окутываетъ всѣ очертанія, всѣ краски предметовъ; иногда вечерняя заря освѣщаетъ лѣсъ и поле дрожащимъ нѣжнымъ мерцаніемъ, или же тонкій серебристый ночной свѣтъ

лется на подернутый луннымъ свѣтомъ пейзажъ. Въ своихъ пастеляхъ Милле изображалъ ночь какъ ни одинъ другой художникъ XIX вѣка. Одинъ изъ его обаятельныхъ рисунковъ—мистическій библейскій ноктюрнъ „Бѣгство въ Египетъ“. Святой Иосифъ идетъ, держа на рукахъ младенца, голова котораго окружена яркимъ сіяніемъ. Мать медленно ѣдетъ на ослѣ вдоль берега Нила. Звѣзды блестятъ, робкій дрожащій лунный свѣтъ льется на равнину. Иосифъ и Марія барбизонскіе крестьяне, и все таки отъ ихъ величественныхъ фигуръ вѣтъ чѣмъ то, напоминающимъ Сикстинскую часовню и Микель Анжело. Кто изъ старинныхъ мастеровъ изображалъ священную тишину ночи такъ выразительно, какъ Милле въ своей картинѣ „Овцы въ паркѣ“. Его рисунки пейзажей производятъ такое же впечатлѣніе простора, какъ гравюры Рембрандта, а подобной прозрачности воздуха достигалъ одинъ только Коро въ своихъ картинахъ. Коровы, спускающіяся на водопой, изображены подъ изумительно прозрачнымъ, нѣжнымъ, вечернимъ небомъ; вокругъ „Парусной лодки“ струи луннаго свѣта текутъ по гребнямъ волнъ. Садъ, освѣщенный молніей и аллея, надъ которой протянулась радуга—этотъ мотивъ онъ разработалъ въ своей извѣстной луврской картинѣ—повторены на нѣсколькихъ пастеляхъ сначала очень просто, потомъ сложнѣе. Все прозрачно и легко, полно воздуха и свѣта, а воздухъ и свѣтъ полны сіянія и очарованія.

Совсѣмъ иначе представляется дѣло, если искать прямого отвѣта на вопросъ Фромантена. Не умаляя этимъ значенія Милле, приходится однако спокойно и твердо сказать: нѣтъ, Милле не былъ хорошимъ живописцемъ. Будущія поколѣнія, которымъ онъ уже не будетъ столь близокъ своими этическими идеалами, какъ намъ, не поймутъ по однимъ только его *картинамъ*, почему въ наше время его такъ высоко ставили. Хотя многія его работы, перешедшія въ руки частныхъ владѣльцевъ въ Бостонѣ, Нью-Йоркѣ и Балтиморѣ, не могутъ уже быть оцѣнены нами въ оригиналахъ, но все таки онъ едва ли лучше картинъ, собранныхъ на выставкѣ Милле въ 1886 году, и на всемирной выставкѣ 1889 года. А во всѣхъ этихъ картинахъ чувствуется неумѣлость, тяжесть и сухость колорита; не только сравнительно съ новѣйшей живописью колоритъ Милле кажется устарѣлымъ, допотопнымъ, первобытнымъ, но и для своего времени онъ ниже достигнутаго въ то время уровня. Въ картинахъ Милле всегда нравится замысль, а не исполненіе, въ немъ чаруетъ поэтъ, а не живописецъ. Онъ пишетъ часто очень несмѣло, тяжеловѣсно и мутно, тоскливыми, грязными тонами, не свободно и не воздушно, иногда грубо и жестко, иногда удивительно неопредѣленно. Даже его лучшія картины—не исключая и „Angelus'a"—не доставляютъ эстетическаго наслажденія. Самый обычный недостатокъ его кисти тотъ, что она слишкомъ мягка, масляниста, пухла. Онъ недостаточно свободно передаетъ легкое, не умѣетъ бѣгло намѣтить мимолетное. Этотъ недостатокъ особенно замѣтенъ въ изображеніи одежды крестьянъ. Она слишкомъ плотна и тяжела, какъ будто отлита изъ бронзы, а не сшита изъ полотна и сукна. Тоже относится и къ воздуху, слишкомъ густому и маслянистому. Даже его „Собирательницы колосьевъ“ производятъ тоскливое и холодное впечатлѣніе — въ воздухѣ нѣтъ сильнаго свѣта, изливающегося на землю.

Отсюда видно, какія задачи Милле завѣщаль своимъ преемникамъ. Онъ требовалъ отъ живописи реального изображенія людей въ той обстановкѣ, въ какой они живутъ въ дѣйствительности. Самъ онъ разрѣшилъ эту задачу только въ пастеляхъ, и преемникамъ его предстояло снова взяться за нее въ живописи масляными красками, и сдѣлать всѣ выводы изъ основнаго положенія

Милле, какія только можно сдѣлать. Имъ предстояло также расширить кругъ сюжетовъ.

Странно и весьма характерно, что Милле, этотъ великій крестьянинъ, писалъ только однихъ крестьянъ. Онъ съ дѣтства чувствовалъ жалость къ крестьянамъ, живущимъ въ нищетѣ и тяжкомъ трудѣ, но его чуткая душа оставалась безучастной къ страданіямъ городскихъ рабочихъ, среди которыхъ онъ жилъ, когда учился въ Парижѣ. Во французскомъ *ouvrier* тоже много поэзіи и величія. Если есть „крикъ земли“, то столь самое громкій крикъ исходитъ изъ столичныхъ улицъ. Милле жилъ въ Парижѣ въ очень тревожное и страшное время,—въ концѣ царствованія Людовика Филиппа. Вокругъ него происходили ужасы рабочаго движенія и коммуны. Онъ былъ въ Парижѣ во время февральской революціи и іюньскихъ дней, но въ то же время какъ рабочіе сражались на барикадахъ, онъ писалъ своего „Вѣяльщика“. Бѣдствія Парижа, страданія народа не трогали его. Крестьянинъ Милле сочувствовалъ только крестьянамъ, былъ слѣпъ къ страданіямъ и радостямъ современной городской жизни. Парижъ казался ему „грязной, тоскливой дырой“. Онъ не видѣлъ ничего живописнаго въ жизни столицы, не замѣчалъ ни ея граціи и чарующаго легкомыслія, ни мощнаго движенія идей, которая внесла гуманность въ культуру XIX вѣка. Развитіе французскаго искусства должно было направиться въ обѣ эти стороны. Нужно было заново взяться съ болѣе усовершенствованными средствами за намѣченныя Милле задачи современнаго колорита. Съ другой стороны нужно было распространить установленную имъ формулу „прекрасное—это истинное“ на изображеніе не одной только деревни, а всей современной жизни, писать не только лѣса Фонтенебло, а Парижъ, не пустыню, а жизнь, не вечерніе сумерки, а солнечный свѣтъ, не романтическую изнѣженность, а суровую дѣйствительность. Это сдѣлали Курбэ и Манэ.



XXVIII.

Реализмъ во Франціи.

Чтобы продолжать въ Парижѣ то, что Милле началъ въ уединеніи Фонтенебло нуженъ былъ человѣкъ со смѣлостью и стихійностью *Курбе* (Courbet). Задача которая выпала на его долю, была такая-же какой въ XVII вѣкѣ задался Караваджіо. Когда эстетическое подражаніе *cinquescent'истамъ* дошло до крайнихъ предѣловъ манерности, когда въ миеологическихъ картинахъ Карла Дольчи и Сассоферато типы Рафаэля доведены были чрезмѣрной идеализаціей до полной ничтожности, Караваджіо сталъ писать сцены изъ жизни народа и распушеннаго военнаго быта своего времени. Его предшественники сочиняли искусственныя академическія композиціи и видѣли въ творествѣ классиковъ исключительно правила стиля; онъ-же создалъ произведенія, правда не особенно утонченныя, но глубоко задуманныя и страшныя по своей правдивости. Его здоровый и мощный натурализмъ увлекъ искусство XVII вѣка на совершенно иной путь.

Время Курбе было почти такимъ-же: Энгръ въ холодномъ творествѣ котораго кристаллизировалось *cinquescento* былъ въ зенитѣ славы. Кутюръ написалъ „Римлянъ времени упадка“, Кабанель начиналъ пользоваться успѣхомъ. Рядомъ съ ними образовалась маленькая школа новогрековъ съ Луи Гамономъ во главѣ, и публикѣ чрезвычайно нравился его жеманный, напоминающій живопись на фарфорѣ, стиль. Тогда въ царство огромныхъ симметрическихъ композицій ортодоксальныхъ классиковъ и хорошенькихъ конфетныхъ картинокъ новогреческихъ декораторовъ ворвался Курбе со своей рѣзкостью и тяжеловѣстностью. Старинное цѣлебное средство, которое навсегда останется дѣйствительнымъ: когда искусство послѣ періода расцвѣта впадаетъ въ манерность,—противовѣсомъ ей является реалистическая реакція, которая вноситъ новые жизненные соки въ искусство. Природу слишкомъ портили искусственностью, пришло время подчинить искусство природѣ.



Густавъ Курбе.

Искусство все еще жило въ минувшемъ, стремилось воскресить мертвецовъ, оживить исторію. Тогда наступилъ моментъ рѣзкаго поворота къ современности, стремленіе перенести искусство въ круговоротъ современной столичной жизни. Эта реакція была естественнымъ и логическимъ слѣдствіемъ политическихъ обстоятельствъ; она совпала съ продолжавшейся тогда борьбой демократіи за право всеобщей подачи голосовъ. Курбе далъ рѣшительную битву, но борьба началась раньше; ее вели Жанронъ, Лелѣ, Октавъ Тассаръ и другіе художники авангарда отдѣльными стычками. Курбе безконечно выше по таланту своихъ предшественниковъ, сентиментальныя картинки которыхъ не имѣютъ художественнаго значенія и кромѣ того онъ возбуждалъ общее вниманіе огромными размѣрами картинъ—тѣмъ что писалъ фи-

гуры въ естественную величину. Этимъ устранялось послѣднее препятствіе, мѣшавшее разработкѣ дѣйствительности въ живописи. На маленькія фигуры Милле никто не обращалъ особеннаго вниманія; картины его считались „пейзажами съ фигурами“. Картины Курбе впервые показали академіи, что невинная и не притязательная „бытовая картина“ готовилась смѣнить гордую историческую живопись,

Художественная дѣятельность Курбе соединилась съ очень громкой литературной пропагандой, благодаря которой Курбе имѣлъ несравненно больше вліянія, чѣмъ его предшественники. Милле молчалъ о себѣ и его признавали только его друзья. Онъ никогда не устраивалъ выставокъ своихъ картинъ, а переносилъ спокойно отказы жюри и насмѣшки публики. Курбе шумѣлъ, съ барабаннымъ боемъ возвѣщалъ о себѣ, становился въ боевыя позы какъ атлетъ, который жонглируетъ желѣзными гириями, доказывалъ въ печати, что онъ единственный серьезный художникъ XIX вѣка. Никто не могъ сравниться съ нимъ въ умѣніи *embêter les bourgeois*, никто не поднималъ такой бури страстей, никто такъ охотно не раскрывалъ своей частной жизни передъ любопытствующей толпой, съ хвастливостью атлета который показываетъ въ циркѣ мускулы своего торса. Можно быть какого угодно мнѣнія объ его поведеніи, которое дѣлало его иногда совершенно карикатурной фигурой; несомнѣнно только, что когда онъ выступилъ, онъ былъ нуженъ своему времени. Рево-

люціи совершаются въ искусствѣ съ такою-же грубостью какъ и въ жизни. Нужно разбивать окна у власть имѣющихъ, нужно пѣть и свистать. Всякая революція отличается непреклонной жестокостью. Мудрость и разумъ не обладаютъ достаточной страстностью, нужной для того, чтобы разрушать и созидать. Караваджіо долженъ былъ браться за оружіе, перейти къ кровавымъ схваткамъ. Въ болѣе упорядоченномъ XIX вѣкѣ все совершилось законнымъ путемъ, но съ такою-же грубостью. Чтобы получить немного, нужно многого требовать; такъ было всегда, и такъ поступалъ Курбе. Онъ заносился чрезвычайно высоко, былъ гениемъ и оригиналомъ, новымъ Нарциссомъ по самодовольству, тщеславію и само-



Курбе. Портретъ художника въ молодости.

обожанію, и въ тоже время былъ готовымъ на всякія жертвы, вѣрнымъ товарищемъ. Циникъ и болтунъ передъ толпой, онъ былъ дома усидчивымъ, усерднымъ работникомъ. Вспыльчивый какъ дитя, онъ въ слѣдующую минуту успокаивался и примирялся со всѣми; рѣзкій въ обращеніи, онъ былъ въ душѣ нѣжнымъ и чуткимъ человѣкомъ; эгоизмъ сочетался въ немъ съ независимостью и гордостью. Цѣли свои онъ одинаково рѣзко проводилъ въ теоріи и на практикѣ. Пламенный, вдохновенный разрушитель и созидатель—напоминающій какъ внутреннимъ огнемъ, такъ даже и внѣшнимъ видомъ нѣмецкаго художника Лоренцо Гедона—Курбе сталъ душой и двигающей силой великаго реалистическаго движенія, охватившаго всю Европу въ началѣ 50-хъ годовъ. Именно такой человѣкъ нуженъ былъ искусству того времени—врачъ, который принесъ съ собой здоровье, отправилъ искусство дышать свѣжимъ воздухомъ, и впрыснулъ свѣжей крови въ организмъ. Въ жизни и въ искусствѣ онъ казался разбушевавшейся стихіей. Онъ явился изъ деревни въ деревянныхъ башмакахъ, увѣренный въ себѣ, какъ крестьянинъ, который ничего не боится. Это былъ большой сильный человѣкъ, здоровый и первобытный—какъ быки на его родинѣ. У него были сильные локти, которыми онъ расталкивалъ все стоящее у него на пути. Въ немъ было больше инстинкта чѣмъ ума, un peintre—animal, какъ его называлъ одинъ французъ. Только такой плебей и могъ разрушить академическій олимпъ. Природа, сдѣлавшая его такимъ сильнымъ какъ-бы сама предназначила его для этой роли въ искусствѣ.



Курбе: Дѣвушки на берегу Сены.

Гораздо легче пробить брешь, имѣя сильные мускулы, обладая силой Самсона, который разрушилъ храмъ Филистимлянъ. Онъ самъ былъ „каменьщикомъ“ въ своемъ творествѣ и подобно тѣмъ каменьщикамъ которыхъ онъ писалъ, свершилъ полезный трудъ.

Густавъ Курбе, сынъ крестьянина родился въ 1819 году въ Орнансѣ, маленькомъ городкѣ близъ Безансона въ Франшъ-Контѣ. Какъ и его другъ и соотечественникъ, социалистъ Прудонъ, онъ имѣлъ нѣсколько капель нѣмецкой крови; поэтому и въ наружности ихъ обоихъ было нѣчто германское—тяжеловѣсность и грубоватость, отличавшая ихъ отъ изящныхъ и гранціозныхъ французовъ. Курбе былъ плотнаго тѣлосложенія, у него была тяжелая шея атлета, полное лицо съ черными волосами и огромными сіяющими какъ темные алмазы глазами. Такіе глаза бывають у укротителей звѣрей. Это былъ сильный, упитанный человѣкъ, средняго роста съ широкими плечами, неуклюжій, съ краснымъ лицомъ, похожій на вола, котораго ведутъ на бойню. Все болѣе полнѣя съ годами, онъ казался неутомимымъ Сизифомъ, не выпускалъ изо рта короткой, набитой грубымъ сарогал трубки, классической *brule-gueule*, тяжело дышалъ, ходилъ тяжелой поступью, пыхтѣлъ, когда волновался, обливался потомъ когда работалъ. Въ одеждѣ онъ предпочиталъ удобство изяществу, ему болѣе была къ лицу мѣховая шапка, нежели изящный цилиндръ; въ разговорѣ онъ былъ циниченъ, губы его часто кривились презрительнымъ смѣхомъ. Въ мастерской и за виномъ, въ пріятельской компаніи онъ любилъ быть безъ сюртука. На мюнхенской выставкѣ въ 1869 году онъ казался нѣмецкимъ



Курбе: Каменотесы.



Курбе: Возвращеніе съ базара.

художникомъ, кореннымъ баварцемъ, когда весело и непринужденно пилъ съ ними пиво въ „Deutsches Haus“—и обнаруживалъ болѣе германское нежели романское умѣніе осушать кружки пива, побѣждая даже самыхъ опытныхъ мюнхенцевъ. Онъ намѣревался сначала быть юристомъ, но въ 1837 году рѣшилъ стать живописцемъ. Первымъ его учителемъ былъ Фложуло, посредственный живописецъ школы Давида. Живя въ провинціи онъ очень важничалъ и называлъ себя „le roi dessin“. Въ 1859 году Курбе пріѣхалъ въ Парижъ, и тогда былъ уже самоувѣреннымъ, энергичнымъ и пламеннымъ юношей. Когда онъ въ первый разъ прошелся по Люксембургскому музею, и увидѣлъ сіяющую красками картину Делакруа „Рѣзня въ Хюсѣ“, онъ сказалъ, что картина недурна, но что онъ отлично можетъ написать такую-же, когда угодно. Копируя старыхъ мастеровъ въ Луврѣ, онъ въ короткое время пріобрѣлъ бравурную технику. Самоучка въ живописи, онъ былъ въ жизни демократомъ, а въ политикѣ республиканцемъ. Уже въ 1848 году, во время іюньскихъ дней, его чуть было не разстрѣляли вмѣстѣ съ отрядомъ инсургентовъ, за которыхъ онъ хотѣлъ вступить; его спасли нѣсколько благонамѣренныхъ буржуа, которые приняли подъ защиту своего сосѣда, уже извѣстнаго тогда художника и симпатичнаго человѣка. Въ началѣ 50-хъ годовъ онъ сходилъ каждый вечеръ съ нѣсколькими молодыми писателями школы Бальзака въ излюбленной художниками и студентами brasserie на улицѣ Hautefeuille въ латинскомъ кварталѣ. Его мастерская помѣщалась тогда въ самомъ началѣ этой улицы. Онъ въ то время былъ красивымъ живымъ молодымъ человѣкомъ, говорилъ рѣзкимъ жаргономъ мастерскихъ. „Его очень странныя черты лица“, такъ описывалъ въ то время Теофиль Сильвестръ, „напоминаютъ ассирійскій барельефъ“.

Черные блестящіе глаза красиваго разрѣза опушенные длинными шелковистыми рѣсницами, блестятъ спокойнымъ свѣтомъ глазъ антилопы. Едва пробивающіеся усы подѣ слегка изогнутымъ орлинымъ носомъ соединяются съ пушистой бородой, окаймляя толстыя, чувственные губы. Цвѣтъ кожи смуглый, оливковый, мѣняющагося нервнаго тона. Круглый странной формы черепъ и выдающіяся скулы указываютъ на упрямство, а раздувающимся нѣжныя ноздри на страстность. За десертомъ возникали обыкновенно разговоры о реализмѣ. Курбе не любилъ спорить, рѣзко высказывалъ свое мнѣніе, а когда ему возражали, обрывалъ безъ всякаго стѣсненія разговоръ. Его сужденія о знаменитостяхъ того времени были настоящимъ виолеевскимъ избіеніемъ младенцевъ. Историческую живопись онъ называлъ нелѣпостью, стиль—



Курбе: Купальщица.

шарлатанствомъ, идеалы презиралъ и считалъ величайшей наглостью писать вещи, которыхъ нельзя видѣть и о которыхъ поэтому нельзя составить себѣ никакого представленія. Фантазія, по его убѣжденію, идиотство, а единственная муза дѣйствительность.

„Нашъ вѣкъ не оправится отъ лихорадки подражанія, которая его изнуряетъ; Фидій и Рафаэль приклеились къ намъ. Слѣдовало-бы закрыть музеи лѣтъ на двадцать, для того, чтобы художники начали смотрѣть на міръ собственными глазами. Что въ сущности могутъ дать намъ старинные мастера? Я преклоняюсь только передъ Рибейрой, Зурбараномъ и Веласкесомъ. Остадъ и Краасбекъ кажутся мнѣ обольстительными, а къ Гольбейну я чувствую глубокое почтеніе. Что-же касается господина Рафаэля, то онъ несомнѣнно написалъ нѣсколько интересныхъ портретовъ, но я не нахожу у него мыслей. А кузены,—наслѣдники или вѣрнѣе рабы этого великаго художника послѣдняго сорта воспитатели. Чему они учатъ насъ?—ничему. Изъ Ecole des Beaux Arts никогда не выйдетъ хорошей картины. Самое драгоцѣнное качество художника—оригинальность и независимость. Школъ не должно существовать, есть только художники. Я изучалъ старыхъ и новѣйшихъ художниковъ безъ всякой системы не примыкая ни къ какой партіи. Я не подражалъ никому и ни кого не копировалъ, а хотѣлъ только укрѣпить въ себѣ сознаніе моей собственной независимой индивидуальности знаніемъ всего, достигнутаго прежними художниками.

Я хотѣлъ знать, чтобъ умѣть все создать. Я стремлюсь изображать нравы, идеи и все, что составляетъ духъ нашего времени такъ, какъ я его самъ понимаю и оцѣниваю, хочу быть не только художникомъ, но и человекомъ, хочу созидать живое искусство. Я не только социалистъ, но также демократъ и республиканецъ, сторонникъ всякой революціи и кромѣ того вполнѣ реалистъ т. е. искренній приверженецъ истинной правды. Но основа реализма заключается въ отрицаніи идеаловъ. Изъ отрицанія идеаловъ я вывожу все остальное, и прихожу къ эмансипаціи человѣческой личности и наконецъ къ демократіи. Реализмъ демократическое искусство. Онъ заключается въ изображеніи предметовъ, которые художникъ можетъ видѣть и осязать. Живопись совершенно конкретный языкъ, и отвлеченное, невидимое, несуществующее, не входитъ въ его область. Монументальная живопись, которая теперь царитъ у насъ, находится въ полномъ противорѣчій съ общественной жизнью, а религиозная живопись съ духомъ вѣка. Какая нелѣпость подогрѣвать—съ большимъ или меньшимъ талантомъ,—но совершенно не вѣря въ нихъ, исторіи которыя могли нравиться во всякое другое время, кромѣ нашего. Пусть-бы лучше украшали вокзалы желѣзныхъ дорогъ видами мѣстностей, куда ведетъ путь, портретами великихъ людей, родина которыхъ находится по пути, изображеніемъ фабрикъ, рудниковъ, машинныхъ галлерей—вотъ святыни и чудеса XIX вѣка".

Эти разсужденія по существу тѣ же, которыя въ XVII вѣкѣ, противопоставлялись эклектиками неаполитанскими и испанскими реалистами. Для Пуссена, Лесюэра и Сассоферато Рафаэль былъ „ангеломъ а не человекомъ“, а Ватиканъ „академіей живописи“. Но Веласкезу стало скучно, когда онъ пріѣхалъ въ Римъ. „Что вы скажите о нашемъ Рафаэлѣ?“ спрашивали его, „Теперь когда вы увидѣли въ Италіи все совершенное и прекрасное, вы навѣрное тоже считаете его величайшимъ изъ живописцевъ?“ Донъ Діэго церемонно покачалъ головой и отвѣтилъ: „Сказать по правдѣ,—я люблю говорить откровенно и свободно,—я долженъ сознаться, что Рафаэль мнѣ не нравится“. Нѣкоторыя сужденія Караваджіо почти дословно сходятся со словами Курбе. Караваджіо тоже боролся противъ античнаго искусства и противъ Рафаэля, въ тѣни котораго процвѣтало такъ много безцвѣтныхъ подражателей; онъ тоже ополчился на академіи и признавалъ единственной школой для художника явленія повседневной жизни. Онъ хотѣлъ быть обязаннымъ всѣмъ только природѣ, а не искусству. Живопись безъ природы онъ считалъ нелѣпостью. „Когда природы нѣтъ передъ глазами, и руки и душа бездѣйствуютъ“. Онъ тоже называлъ себя демократомъ въ живописи, прославлявшимъ четвертое сословіе; онъ предпочиталъ „быть первымъ среди простонародныхъ живописцевъ, чѣмъ вторымъ среди знатныхъ“. И подобно тому какъ въ XVII вѣкѣ академики считали натуралистовъ циниками и порнографами, такъ и Курбе не имѣлъ въ той мѣрѣ какъ хотѣлъ доступа на академическія выставки изъ-за своихъ взглядовъ на искусство. Но необходимо, чтобы театральная пьеса была представлена на сценѣ, рукопись напечатана, а картина выставлена на выставкѣ. И Курбе тоже не хотѣлъ оставаться неизданнымъ. Когда жюри парижской всемірной выставки 1855 года отвело его картинамъ неудобное мѣсто, онъ взялъ ихъ обратно и устроилъ отдѣльную выставку въ деревянномъ баракѣ, вблизи Pont d'Iena, у самаго входа на выставку. На вывѣскѣ было написано большими буквами; „Реализмъ г. Курбе“. Всѣ тѣ принципы, которые онъ раньше излагалъ устно и письменно, въ парижскихъ brasseries и въ своихъ брошюрахъ, были теперь примѣнены на практикѣ въ 38 большихъ картинахъ, выясняющихъ весь ходъ его художественнаго развитія.

Послѣ первыхъ картинъ „Дочери Лота“ и „Любовь въ деревнѣ“, послѣ-



Курбе: Похороны въ Орнанст.

довали въ 1844 году его собственный портретъ и портретъ его собаки, въ 1845 году „Guitarrero“, въ 1846 портретъ г-на М., въ 1847 „Вальпургіева ночь“. Во всѣхъ этихъ картинахъ Курбе еще шель ощупью. „Дремлющая купальщица“, „Віолончелистъ“ и пейзажная картина—видъ его родины уже болѣе приближались въ 1848 году къ его реалистическому идеалу. Въ 1849 году написаны были 7 портретовъ, ландшафты и картины изъ народной жизни: „Живописецъ“, „г-нъ Г. Т. разсматривающій гравюры“, „Сборъ винограда въ Орнансѣ около Рошъ-дю-Монъ“, „Видъ долины Бю съ Рошъ-дю-Монъ“, „Видъ замка Сень-Дени“, „Вечеръ вблизи деревни Scey en Vairey“ и „Крестьяне, возвращающіеся изъ церкви“. Всѣ эти картины безпрепятственно появились на выставкѣ въ салонѣ.

Первая картина, вызвавшая столкновение, и которая, по отчетамъ современниковъ, была однимъ изъ его лучшихъ произведеній, это—„Пожаръ въ Парижѣ“. Вокругъ горящаго дома, пишетъ Поль д'Абрэ, работаютъ пожарные, солдаты, рабочіе въ блузахъ и курткахъ, женщины тоже помогаютъ тушить и образуютъ цѣпь для передачи ведеръ изъ бочекъ. Противъ горящаго дома стоитъ группа молодыхъ франтовъ съ дамами; всѣ они смотрятъ на работу не принимая въ ней участія. Знакомый Курбе капитанъ артиллеріи въ теченіе нѣсколькихъ ночей поднималъ свою команду и устраивалъ ученья у строящихся стѣнъ, для того, чтобы художникъ могъ дѣлать нужные ему этюды. Курбе перевелъ свою мастерскую въ казармы и дѣлалъ эскизы при свѣтѣ факеловъ. Но онъ забылъ про полицію. Едва только картина была закончена, какъ послѣ государственнаго переворота 1851 года на нее наложенъ былъ запретъ. Правительство увидѣло въ ней,—совершенно непонятно почему,—подстрекательство къ мятежу“.

Такимъ образомъ манифестомъ Курбе сталъ не „Пожаръ“, а другая картина „Каменотесы“—два человѣка въ рабочемъ платьѣ работаютъ среди плоскаго вечерняго пейзажа. Они снова заняли первое мѣсто, на выставкѣ 1855 года послѣ того какъ въ салонѣ 1855 года они уже казались среди окружавшихъ картинъ классической школы грубой, но искренней и правдивой рѣчью среди манерныхъ салонныхъ фразъ. Другая, выставленная тамъ же картина — „Послѣобѣденный часъ въ Орнансѣ“:—мелко буржуазное общество сидитъ за накрытымъ столомъ послѣ обѣда въ деревенской кухнѣ. Картина, извѣстная подъ названіемъ „Bonjour, monsieur Courbet“, изображаетъ сцену, происходящую въ родномъ городѣ Курбе: пріѣхавшій домой Курбе выходитъ изъ коляски въ дорожномъ костюмѣ и съ молодецкимъ видомъ куритъ трубку. Ему подаетъ руку очень почтенный на видъ, полный господинъ, пришедшій въ сопровожденіи ливрейнаго лакея, который несетъ за нимъ его пальто. Этотъ господинъ monsieur Бріасъ орнанскій меценатъ, который долгое время былъ единственнымъ покупателемъ картинъ Курбе. Онъ кромѣ того былъ помѣшанъ на томъ, чтобы 40 парижскихъ живописцевъ написали его портретъ, и онъ могъ бы такимъ образомъ познакомиться съ манерой различныхъ художниковъ. На картинѣ „Demoiselles de village“ 1852 года три деревенскія барышни угощаютъ пирожнымъ крестьянскую дѣвушку. Центромъ выставки была картина „Похороны въ Орнансѣ“, которая виситъ теперь въ Луврѣ, и большая картина, названная въ каталогѣ „реальной аллегоріей“: „Моя мастерская послѣ семи лѣтъ моей художественной дѣятельности“: самъ художникъ пишетъ пейзажъ, за нимъ стоитъ обнаженная натурщица, впереди—нищенка съ ребенкомъ. Вокругъ портретныя фигуры его друзей и герои его картинъ: браконьеръ, священникъ, могильщикъ, земледѣльцы и рабочіе.

Выставка имѣла во всякомъ случаѣ успѣхъ у молодежи, и Курбе открылъ послѣ того у себя мастерскую и сталъ принимать учениковъ. По этому случаю

онъ напечаталъ опять своего рода манифестъ въ *Courrier du Dimanche*: „Прекрасное заключено въ самой природѣ и его можно встрѣтить въ самыхъ различныхъ видахъ. Какъ только оно найдено, оно уже принадлежитъ искусству или, вѣрнѣе, художнику, который открылъ его; но художникъ не имѣетъ права обобщать найденную имъ правду, мѣнять формы и тѣмъ самымъ ослаблять ихъ. Красота, создаваемая природой, стоитъ выше всякой условности въ искусствѣ. Такъ я понимаю искусство“. Первой „натурой“, какъ рассказываютъ, былъ быкъ. Когда ученики захотѣли другой, Курбе сказалъ: „хорошо господа, въ слѣдующій разъ мы будемъ изучать придворнаго“. Школа Курбе распалась, когда однажды быкъ убѣжалъ и его никакъ не могли снова поймать.



Курбе: Берлюозъ.

Курбе не обращалъ вниманія на насмѣшки, продолжалъ спокойно работать и разносторонность его умѣнія помогала ему съ успѣхомъ браться за самыя разнородныя задачи. Послѣ шума, возбужденнаго его отдѣльной выставкой 1855 года, его не допускали до 1861 года на выставку въ салонъ, и онъ все это время устраивалъ отдѣльныя выставки въ Парижѣ и Безансонѣ. Послѣ „Похоронъ въ Орнансѣ“, послѣдовало „Возвращеніе съ базара“, — группа крестьянъ на большой дорогѣ, — а въ 1860 году „Возвращеніе съ конференціи“ — французскіе сельскіе священники отпраздновали свой съѣздъ плотнымъ завтракомъ и расходятся по домамъ нѣсколько навеселѣ. Въ 1861 году ему снова открылись двери салона въ Елисейскихъ поляхъ, онъ получилъ медаль за „бой оленей“ и до 1870 года акуратно посылалъ картины въ салонъ. Онъ сталъ рѣже писать многофигурныя картины, предпочитая имъ охотничьи сцены, животныхъ, портреты, пейзажи и обнаженныя женскія тѣла. Главныя произведенія Курбе 60-хъ годовъ: „Женщина съ попугаемъ“, — обнаженная женщина лежитъ на подушкахъ играя со своимъ любимцемъ, пестрымъ попугаемъ, — затѣмъ охота на лисицъ, морской берегъ въ Провансѣ, потрошеніе звѣря, портретъ Прюдона и его семьи, долина Пюи-Нуаръ, Roche Ragnap, пряжа, молотильщики, охота на оленя, подача милостыни, женщины купающіяся въ лѣсной тѣни, два обнаженныя тѣла, признанныя критиками иллюстраціей къ роману Бэлло „*Mademoiselle ma femme*“ и „Волна“, купленная впоследствии люксембургскимъ музеемъ.

Этими работами онъ настолько прославился, что начиная съ 1866 года картины его покупались на расхватъ. Критика серьезно занялась имъ. Ка-



Курбе. Лежащая женщина.

станьяри дебютировалъ въ „Siècle“ этюдомъ о Курбе; Шанфлери, апостоль реализма въ литературѣ, посвятилъ ему цѣлый рядъ фельетоновъ въ *Messenger de l'Assemblée*, а Прудонъ почерпнулъ изъ бесѣдъ съ нимъ основные принципы своей книги о реализмѣ. Уроженецъ Франшъ-Конте торжествовалъ. Его веселые каріе глаза сверкали, солнечное сіяніе успѣха окрыляло его геній, сила его творчества казалась неисчерпаемой. Когда же въ Парижѣ распространился обычай давать въ газетахъ свѣдѣнія о бюджетѣ живописцевъ, онъ не преминулъ сообщить, что въ теченіе шести мѣсяцевъ получилъ за свои картины 123 тысячи франковъ. Онъ работалъ безъ усталы то кистью, то рѣзцомъ.

Въ 1867 году, во время всемірной выставки, онъ снова устроилъ отдѣльную выставку своихъ произведеній; у Курбе была особенная страсть къ деревяннымъ баракамъ. На выставкѣ были 132 картины и много скульптурныхъ произведеній. Комитетъ мюнхенской выставки 1869 года отвелъ цѣлую залу его картинамъ. Курбе съ улыбкой украсилъ себя орденомъ св. Михаила, и сталъ героемъ дня, на котораго были обращены всѣ взоры на бульварахъ. Въ немъ все болѣе проявлялась натура тореадора: онъ расправлялъ могучіе члены готовый бороться противъ всѣхъ существующихъ воззрѣній. Конечно, челоуѣкъ съ такой пламенной душой не могъ оставаться равнодушнымъ зрителемъ разыгравшихся тогда событій. Онъ совершилъ въ увлеченіи цѣлый рядъ неосторожностей, которыя омрачили конецъ его жизни. Прежній „*maître peintre d'Ornans*“ сталъ „*Courbet le colonnard*“. Дѣло началось съ манифестаціи противъ правительства, возбудившей общее вниманіе: онъ отослалъ императору Наполеону свой крестъ почетнаго легіона. Четыре недѣли спустя объявлена была война. Черезъ два мѣсяца послѣдовалъ Седанъ, затѣмъ осада Парижа и Коммуна. Временное правительство назначило его 4-го Сентября 1870 года директоромъ *Beaux Arts*. Потомъ онъ сдѣлался членомъ коммуны, командовалъ всюду своимъ зычнымъ голосомъ, появляясь со своей неизмѣнной *brule-gorge*



Курбе: Дикія козы.

во рту, и Франція обязана ему спасеніемъ цѣлаго ряда знаменитѣйшихъ художественныхъ сокровищъ. По его приказу перенесены были въ Лувръ богатяя коллекція Тьера, спасенныя такимъ образомъ отъ буйства черни. Чтобы спасти Люксембургъ, онъ пожертвовалъ Вандомской колонной. Когда коммуна пала, низверженіе колонны поставлено было въ вину одному Курбе. Его судили военнымъ судомъ въ Версалѣ, и хотя защитникомъ его былъ Тьеръ, онъ все-же былъ присужденъ къ шести мѣсячному тюремному заключенію. По прошествіи этого срока онъ былъ выпущенъ на свободу, но его художественной дѣятельности вскорѣ нанесенъ былъ смертельный ударъ. Картины, которыя онъ предназначалъ для салона 1873 года были отвергнуты жюри. Курбе считался нравственно скомпрометированнымъ и недостойнымъ участвовать въ выставкѣ. Вскорѣ послѣ того, по почину реакціонныхъ газетъ, начато было противъ Курбе дѣло о взысканіи съ него издержекъ за разрушеніе Вандомской колонны. Курбе проигралъ дѣло. Чтобы выручить 334,000 франковъ, къ уплатѣ которыхъ онъ былъ присужденъ, правительство устроило въ Hôtel Drouot аукционъ его имущества, и оставшихся въ мастерской картинъ, при чемъ выручена была ничтожная сумма 12,118 фр. 50 сент. Курбе былъ вынужденъ уѣхать изъ Парижа въ Швейцарію. Городу Вевъ, пріютившему его, онъ подарилъ въ знакъ благодарности бюстъ Гельвеціи. Но удары судьбы расшатали его силы. „Я совсѣмъ убитъ, чувствую, что уже ничего порядочнаго не создамъ“. Веселый, смѣющийся Курбе, окруженный всеобщимъ почетомъ, учитель цѣлой плеяды молодыхъ художниковъ, другъ и товарищъ Коро, Декана, Густава Планша, Бодлэра, Теофиля Готье, Сильвестра, Прудона и Шанфлери, восторженный патріотъ и кумиръ безхарактерныхъ парижанъ провелъ послѣдніе годы въ



Курбе: Бой оленей.

грустномъ одиночествѣ, забытый друзьями, преслѣдуемый насмѣшками враговъ. У него началась болѣзнь печени, къ тому-же онъ много страдалъ отъ лишений, разочарованій и огорченій,—французское правительство снова предъявило требованіе уплаты долга за колонну. Онъ медленно умиралъ, подкошенный всѣми этими несчастіями. „Чѣмъ буду я теперь жить и откуда возьму денегъ чтобы заплатить за колонну. Я спасъ Тьеру болѣе милліона франковъ, государству болѣе десяти милліоновъ, а они преслѣдуютъ меня. Я не могу этого больше выносить. Для работы нужно спокойствіе духа я же совсѣмъ убитъ“. Такъ онъ жаловался одному изъ своихъ друзей незадолго передъ смертью. „Борода и волосы у него совершенно сѣдые“ писалъ Шанфлери 19 Декабря 1877 года о своемъ послѣднемъ посѣщеніи умирающаго изгнанника. „Отъ красиваго мощнаго Курбе, котораго я прежде зналъ, остался только его замѣчательный ассирійскій профиль, который выдѣлялся на фонѣ альпійскаго снѣга, когда я сидѣлъ возлѣ него и въ послѣдній разъ глядѣлъ на него. Видъ этого несчастнаго, преждевременно убитаго горемъ челоуѣка былъ потрясающій“. Послѣдняя картина, которую онъ написалъ въ Швейцаріи, былъ видъ озера Лемана, открывающійся изъ его оконъ въ Вевѣ. Вдали отъ родины, среди равнодушныхъ людей, онъ сомкнулъ навсегда въ глубокой скорби нѣкогда столь ярко сіявшіе глаза. Апостолъ реализма умеръ съ разбитымъ сердцемъ, силачъ изъ Франшъ-Контѣ не могъ вынести ударовъ судьбы. Въ 1877 году, наканунѣ новаго года, въ холодный утренній часъ, когда полюбившееся ему озеро вздрагиваетъ подъ первыми лучами солнца, умеръ Курбе почти забытый современниками. Только въ Бельгіи, гдѣ онъ часто бывалъ, и гдѣ пользовался большимъ вліяніемъ, извѣстіе о его смерти вызвало большую печаль. Въ Парижѣ вѣсть о его смерти встрѣчена была равнодушно. Курбе былъ забытъ, его приверженцы сгруппировались подъ названіемъ импрессионистовъ и indépendants вокругъ новыхъ знаменъ. Такимъ полумертвымъ

ветераномъ, воспоминаемымъ только изрѣдка съ уваженіемъ Зола изобразилъ Курбе въ „Оеувге“ въ лицѣ стараго Бонграна.

Въ самомъ дѣлѣ развитіе живописи пошло такимъ быстрымъ ходомъ послѣ Курбе, что теперь можно только исторически понять причину, почему его отдѣльная выставка 1855 года считалась въ свое время событіемъ. Не только Камъ (Cham) нарисовалъ тогда большую карикатуру на Курбе подъ названіемъ „Открытіе мастерской Курбе и концентрированный реализмъ“, но и всѣ парижскіе юмористическіе журналы занимались Курбе на ряду съ безшумной мостовой, кринолиномъ, новыми конками и воздушнымъ шаромъ. Госсаръ, главный представитель тогдашней критики описывалъ „Похороны“ слѣдующими словами: „грубыя маски, пьяницы съ красными носами,



Стевенсъ: Визитъ.

сельскій священникъ тоже похожій на пьяницу, ветеранъ балаганнаго вида, надѣвшій слишкомъ большую шляпу—все это составляетъ процессію карнавала въ шесть метровъ длины, возбуждающую скорѣе смѣхъ чѣмъ сочувствіе и слезы“. Даже Поль Манцъ полагалъ, что самая разнузданная фантазія не должна опускаться до такой плоской тривіальности и отвратительнаго уродства. Въ Одеонѣ представлено было „Обозрѣніе“, сочиненное Филоксеномъ Гойе и Банвилемъ, гдѣ „Реалистъ“ слѣдующимъ образомъ говорить о себѣ;

Faire vrai ce n'est rien pour être realiste,
C'est faire laid qu'il faut! Or monsieur, s'il vous plait
Tout ce que je dessine est horriblement laid!
Ma peinture est affreuse et, pour qu'elle soit vraie,
J'en arrache le beau comme on fait de l'ivraie.
J'aime les teints terreux et les nez de carton,
Les fillettes avec de la barbe au menton,
Les trognes de Varasque et de coquecigrues,
Les dorillons, les cors aux pieds et les verrues,
Voilà le vrai!

Такой взглядъ на Курбе держался еще въ 60-хъ годахъ. Когда императрица Евгенія въ день открытія салона 1866 года, обошла выставку, опираясь на изящную трость, она возмущилась видомъ „голыхъ женщинъ“ Курбе на-



Стевенъ: Признаніе.

столько, что картину пришлось тотчасъ же удалить изъ дворца Промышленности. Когда въ началѣ 70-хъ годовъ, Курбе устроилъ выставку своихъ картинъ въ Германіи, только нѣсколькимъ мюнхенскимъ художникамъ послышался въ его творствѣ какъ бы крикъ совѣсти; но кромѣ нихъ, художники и профаны стояли совершенно потерянные передъ его картинами. Одни равнодушно проходили мимо, другіе возмущались оскверненіемъ искусства. „Курбе“, такъ говорили его порицатели, „спускается въ самые низшіе слои общества, изображая среду, гдѣ человѣкъ перестаетъ быть подобіемъ Божіемъ, а влачитъ жалкое существованіе въ видѣ двигающихся массъ плоти. Живыя тѣла съ мертвой душой, люди, которые живутъ только для удовлетворенія своихъ потребностей—одни опустившіеся до нищеты и горя, другіе никогда не выходившіе изъ со-

стоянія животной грубости — вотъ сюжеты, которые выбираетъ Курбе, чтобы скрыть свое невѣжество и безсиліе фантазіи. Если бы онъ обладалъ даромъ композиціи, его низменная живопись все-таки могла бы заинтересовать, но этого дара у него нѣтъ,—и картины его представляютъ произвольное накопленіе фигуръ, которымъ не достаетъ внутренней связи“. Уже когда появились его „Каменотесы“, ему ставили въ вину, что онъ выбралъ такой „неслыханно вульгарный сюжетъ“ — рабочихъ въ грязныхъ лохмотьяхъ. Говорили также, что въ „Похоронахъ въ Орнансѣ“ онъ очевидно хотѣлъ высмѣять церковный обрядъ, потому что картина написана съ вызывающей грубостью и рѣзкостью. Живописецъ какъ будто нарочно постарался ярко освѣтить „все отталкивающее, комичное и карикатурное въ участникахъ похоронной процессіи, не смягчилъ ни одной черты, которая можетъ вызвать неумѣстную веселость. Въ „Demoiselles de village“ все дѣло очевидно въ контрастѣ между чванливыми провинціальными барышнями и наивной простотой крестьянской дѣвушки. Въ „Demoiselles au bord de la Seine“ (1857-го года), онъ нарочно, будто бы „представилъ двухъ гризетокъ, лежащихъ на берегу въ самыхъ неблагородныхъ позахъ, чтобы придать всей сценѣ отпечатокъ грубости“. Картина, изображавшая двухъ голыхъ борцовъ, возмущала тѣмъ, что Курбе не выбралъ борцовъ классическаго типа, а людей, которые выставляются въ циркѣ на показъ свое гер-

кулесовское сложеніе, т. е. изображалъ нагое тѣло въ самомъ грубомъ видѣ. Въ его голыхъ женщинахъ это пристрастіе къ вульгарности и уродливымъ формамъ доходитъ, по мнѣнію его критиковъ, до цинизма.

Всѣ эти сужденія характерныя симптомы того же самаго вкуса, который въ XVII вѣкѣ вызывалъ нападки на Караваджіо. Лучшее произведеніе Караваджіо, его алтарь св. Матвѣя, находящійся теперь въ берлинскомъ музеѣ, возбудилъ такое негодованіе, что его пришлось удалить изъ церкви St. Luigi de Francesi въ Римѣ. Аннибаль Каррачи смѣялся надъ неаполитанскимъ живописцемъ, представляя его въ карикатурѣ дикаремъ, который держитъ на колѣняхъ двухъ обезьянъ, а около него стоитъ карликъ. Этимъ Каррачи хотѣлъ вышутить уродство своего соперника и его обезьянье подражанье всему грубому, искалѣченному въ природѣ.

Франческо Альбани называлъ его „антихристомъ“ въ живописи и „губителемъ искусства“. „По его слѣдамъ“, говоритъ Бальонэ, „множество молодыхъ людей пишутъ теперь головы прямо съ натуры, не изучая основъ рисовальнаго искусства, не заботясь о сокровенныхъ задачахъ искусства, ограничиваясь грубымъ списываніемъ природы. Они не умѣютъ сгруппировать какъ слѣдуетъ двухъ фигуръ или придумать композицію для картины. Никто уже не посѣщаетъ храмовъ искусства, всякій находитъ на площадяхъ и улицахъ учителей и образцы для рабскаго подражанія природѣ“. XIX вѣкъ иного мнѣнія о Караваджіо. Благороднымъ фигурамъ академиковъ съ ихъ обобщенными размѣренными формами, невыразительными и безцвѣтными лицами и нехудожественнымъ колоритомъ, онъ противопоставилъ своихъ цыганъ, пьяницъ, игроковъ, музыкантовъ, играющихъ въ кости ландскнехтовъ, и этимъ положилъ начало необходимой реакціи противъ бесодержательной, опошленной идеалистической манерности. Эклектики не заслуживаютъ благодарности за свою ученость и за напряженныя усилія, съ которыми они создавали свои скучныя картины, а Караваджіо привлекаетъ силой индивидуальнаго таланта, энергичностью формы, красокъ и освѣщенія. Карраччи и Альбани были эпигонами. Караваджіо вступилъ на новый путь, и открываетъ собой новую главу въ исторіи искусства.



Стевенсъ: Портретъ.

Такова же была и судьба Курбе.

Если прочесть сначала отзывы современниковъ о Курбе и потомъ только перейти къ разсматриванію самыхъ картинъ, нельзя не испытать большого разочарованія. Ожидаетъ увидѣть неуклюжее чудовище, и къ изумленію оказывается, что нѣтъ ни малѣйшаго повода ни возмущаться, ни смѣяться, глядя на эти строгія, мощныя, энергичныя фигуры. вмѣсто ожидаемыхъ карикатуръ и отталкивающаго уродства, широкая мастерская кисть. Лица очень правдивы и совершенно не вульгарны, тѣло упругое и мягкое, полное могучей жизни. Курбе очень самобытенъ. Онъ началъ съ подражанія фламандцамъ и неаполитанцамъ, но его гораздо болѣе привлекала дѣйствительная жизнь, толстыя женщины и сильные мужчины, широкія плодородныя поля съ запахомъ земли и удобренія. Онъ былъ здоровый, сильный, чувственный человѣкъ, который ощущалъ блаженство, заключая истинную природу въ свои мощныя объятія. Конечно, на ряду съ великолѣпными картинами у него были также тяжело-вѣсныя и неуклюжія. Искренній художникъ всегда остается самимъ собой въ своихъ произведеніяхъ—какъ говорилъ старикъ Навэ, ученикъ Давида.

Курбе былъ человѣкомъ искреннимъ и нѣсколько грубымъ, а потому и въ живописи его чувствуется нѣкоторая неуклюжесть и тяжеловѣсность. Но во всей французской живописи едва ли найдется еще одинъ столь же умѣлый, увѣренный въ себѣ художникъ, съ такой смѣлой бравурной манерой, такой *maître-peintre*, разносторонній талантъ котораго съ одинаковой силой проявлялся въ фигурной живописи, въ пейзажѣ, въ изображеніи голаго тѣла и неодушевленной природы. Произведенія Курбе не надоедаютъ, сколько бы ихъ ни видѣть сразу, потому что почти во всякой картинѣ онъ даетъ нѣчто новое—а про какого другого художника можно было это сказать. Онъ написалъ не мало картинъ, изъ которыхъ каждая представляетъ въ своемъ родѣ нѣчто совершенно цѣльное, и на варіаціяхъ каждой изъ нихъ могла бы быть основана репутація извѣстнаго художника. Никто кромѣ Милле не смотрѣлъ на человѣка и природу такимъ свободнымъ, открытымъ для истины взоромъ. Курбе раздѣляетъ съ величайшими реалистами прошлыхъ временъ умѣніе быть всегда и во всемъ портретистомъ. Такихъ двухъ каменотесовъ, какіе стоятъ у него на картинѣ, опустившись на колѣни, съ проволочной сѣткой на лицѣ, каждый могъ видѣть въ дѣйствительности, и Курбе изображаетъ ихъ чрезвычайно просто и правдиво. „Послѣобѣденный часъ въ Орнансѣ“—мирная картина, въ которой онъ вернулся къ традиціямъ Ленена. „Похороны въ Орнансѣ“ изображены именно такъ, какъ бы они должны были происходить въ деревнѣ. Крестьяне и сельская аристократія—портретныя фигуры, какъ у художниковъ XV вѣка на религіозныхъ картинахъ—идутъ за гробомъ и держатся совершенно естественно какъ настоящіе крестьяне. Они не дѣлаютъ театральныхъ жестовъ, не образуютъ красивыхъ группъ, а идутъ, безразличные и неуклюжіе, какъ въ дѣйствительной жизни. Это настоящіе живые люди, списанные съ натуры, ни въ чемъ не измѣненные: съ одной стороны женщины, растроганныя словами пастора, съ другой мужчины, скучающіе или разговаривающіе о своихъ дѣлахъ. Въ „*Demoiselles du village*“ онъ написалъ портретъ своихъ собственныхъ сестеръ, отправляющихся танцевать въ воскресный день. „*Les demoiselles au bord de la Seine*“—грязетки 50-хъ годовъ въ духѣ Гаварни. Туалеты сомнительнаго изящества; одна изъ нихъ спитъ, другая сидитъ, погруженная въ мечты. У нагихъ женщинъ Курбе толстыя животы и плотныя спины. Онѣ кажутся очень скромными сравнительно съ колосальными тушами человѣческаго мяса, съ тѣмъ каскадомъ толстыхъ голыхъ женщинъ, который на картинѣ Рубенса—„Страшный Судъ“—изливается въ бездны ада, какъ опрокидываемое ведро съ рыбой.

Но въ живописи XIX вѣка женскія тѣла Курбе принадлежатъ къ числу самыхъ лучшихъ. Курбе былъ живописцемъ изъ семьи Рубенса и Иорданса. Онъ унаслѣдовалъ отъ фламандцевъ любовь къ здоровому жирному тѣлу, къ *fair, fat, forty*, этимъ тремя F женской красоты, и преподавалъ академикамъ очень полезный урокъ, доказавъ, что можно проявить силу и даже грацію, не отступая ни въ чемъ отъ дѣйствительности.

Его портреты—ему довелось написать портреты Берлиоза и Бодлэра, Шанфлери и Прудона—не отличаются выразительностью лицъ. Подобно тому какъ Караваджіо, по опредѣленію Белори, — „сосредоточилъ все вниманіе и все свое умѣніе на изученіи кожи, колорита тѣла, крови и поверхности вещей“, такъ и для Курбе лицо было такимъ же *top-seau* какъ и все другое, а не центромъ мыслей и чувствъ живаго существа. Физическая сторона, животное въ чловѣкѣ,— по опредѣленію Тэна, — казалось Курбе важнѣе психологіи. Онъ изображалъ внѣшнюю оболочку, едва давая представленіе о томъ, что находится подъ нею. Но самую поверхность онъ писалъ съ такой захватывающей мощью, что портреты его хотя и не особенно выразительны, все же чрезвычайно интересны какъ образцы живописи.

Наиболѣе непосредственно и цѣльно сказался талантъ Курбе въ пейзажахъ и въ изображеніи животныхъ. Таковы: „Бой оленей“, самая замѣчательная изъ его картинъ, „Олень въ снѣгу“, „Серны у ручья“, виды заросшихъ мхомъ утесовъ и лѣсныхъ прогалинъ, виды Орнанса и зеленыхъ долинъ Франшъ-Конте. Прекраснымъ тономъ и широкими твердыми штрихами изображены въ особенности его мертвыя птицы и принадлежности охоты, щетина дикихъ свиней, болѣе тонкая шерсть дикихъ козъ и собакъ. Въ пейзажной живописи онъ не принадлежитъ къ школѣ Коро и Дюпре. Его пейзажи хотя и зеленые, но въ нихъ нѣтъ движенія. Листья неподвижно прикрѣплены къ вѣтвямъ, ни одно дуновение вѣтра не касается ихъ. Курбе забылъ самое главное—воздухъ. Каково бы ни было время года, какой бы ни былъ часъ, лѣто или зима, вечеръ или день—Курбе видитъ только формы предметовъ. Солнце кажется ему какъ бы приспособленіемъ для вырисовыванія рельефныхъ линій предметовъ при посредствѣ свѣта и тѣней. Курбе не доставало также лиризма художниковъ школы Фонтенебло.



Стевенсъ: Японская маска.



Ричардъ. Портретъ.

Онъ чуждъ мечтательности; въ его картинахъ никогда не чувствуется проснувшійся въ пейзажистъ поэтъ. Онъ работаетъ съ хладнокровіемъ хорошаго умѣлаго мастера, относится къ природѣ какъ земледѣлецъ, занятый воздѣлываніемъ земли, не испытываетъ никакихъ элегическихъ или буколическихъ настроеній, и былъ бы очень сердитъ, если бы нимфа вздумала переступить черезъ борозду вспаханнаго поля. Съ трубкой во рту, съ шпателемъ въ рукахъ, онъ пишетъ долины и горы, поля картофеля, капусту, жирную торфяную почву, болотныя заросли, быковъ, у которыхъ паръ идетъ изъ ноздрей, когда они тяжело ступая, тащутъ плугъ, коровъ, отдыхающихъ на лугахъ и вдыхающихъ съ наслажденіемъ влажный воздухъ послѣ дождя. Ему нравятся плодородныя поля и здоровый запахъ хлѣва. Во всемъ,

что онъ писалъ, чувствуется матеріалистическая тяжеловѣсность и прозаичная правдивость. Но въ творчествѣ его есть отрадная для глазъ твердость. Пріятно видѣть человѣка, который такъ увѣренно и просто любитъ природу и безъ всякаго глубокомыслія возсоздаетъ ее мощными правдивыми красками.

Любовь къ тому уголку земли, гдѣ онъ родился — основная черта его творчества. Онъ находилъ на родинѣ, въ Орнансѣ, сюжеты для своихъ самыхъ удачныхъ произведеній, и всегда съ большой радостью возвращался въ родительскій домъ. Привязанность къ родному гнѣзду, нѣкоторый провинціализмъ, сильная и трогательная любовь къ родинѣ сказываются во всѣхъ его произведеніяхъ. Своими морскими видами, которые онъ писалъ, побывавъ въ Трувиллѣ, лѣтомъ 1855 года, онъ создалъ новую отрасль во французской живописи. Морскіе виды Эжена Ле-Пуатвена не имѣютъ никакой художественной цѣны, хотя онъ и пользовался большой извѣстностью въ Берлинѣ, гдѣ выставлялъ картины въ 40-хъ годахъ. Теодоръ Гуденъ, который тоже имѣлъ успѣхъ, былъ только ловкимъ холоднымъ декораторомъ. Его морскіе виды сдѣланы совершенно ремесленно, а большія морскія битвы и пожары на морѣ, которые онъ изготовлялъ по заказу Луи Филиппа для версальскаго музея — торжественныя холодныя морскія декораціи, въ родѣ сраженій Верне. Зимъ (Ziem), который писалъ Венецію и Адриатическое море, прямой предшественникъ Эдуарда Гильдебранта. Вода и небо переливаются всѣми цвѣтами радуги, а пред-

меты, помѣщенные между этими двумя сіяющими стихіями — дома, корабли и люди, тоже надѣлены равной частью этихъ ласкающихъ, сверкающихъ красокъ. Это придаетъ его альбомнымъ картинкамъ большое обаяніе, но въ концѣ концовъ видно, что онъ въ сущности написалъ одну только картину, которую потомъ механически повторялъ во всевозможныхъ форматахъ. Курбе первый французскій маринистъ: онъ понималъ строгое величіе моря. Океанъ Гудена и Зима не возбуждаетъ никакого восторга, а море Курбе производитъ глубокое впечатлѣніе. Даже въ спокойномъ видѣ оно полно величія, улыбка его кажется строгой, а въ ласковости его чувствуется угроза.

Курбе въ самомъ дѣлѣ выполнилъ программу, которую начерталъ себѣ, въ брошюрѣ 1855 года. Онъ очистилъ живопись отъ эклектическаго идеализма, разросшагося какъ сорная трава, и вернулся къ здоровой первоосновѣ искусства. Благотворность и мощь ея онъ обнаружилъ въ своихъ картинахъ съ изумительной атлетической силой. Въ его смѣлыхъ произведеніяхъ воскресла старо-фламандская, нѣсколько грубая сила. Изъ него и Делакруа, взятыхъ вмѣстѣ, получился бы Рубенсъ. Делакруа внесъ въ живопись павось, страсть и дикость. Курбе прибавилъ къ этому фламандскую тяжеловѣсность. Делакруа нужны были кровь, пурпуръ, троны, черепа, для созданія своихъ фантастическихъ драмъ. Курбе отражалъ картину мірозданія съ неуклонностью объектива. Делакруа взошелъ на горизонтъ какъ свѣтящійся метеоръ, который загорается свѣтомъ исчезнувшихъ свѣтилъ: онъ ихъ отражалъ, имѣлъ почти равную съ ними величину, описывалъ почти тотъ же путь, также какъ и они, разсыпая искры и сверкая молніями. Курбе твердо стоитъ на землѣ. Делакруа былъ духовидцемъ. Курбе обнималъ своимъ смѣлымъ взоромъ осязаемый міръ. Нервный и больной Делакруа создавалъ свои произведенія какъ бы въ горячечномъ бреду. Курбе, здоровый, уравновѣщенный человѣкъ, писалъ спокойно, — такъ, какъ люди пьютъ, перевариваютъ пищу, говорятъ; онъ работалъ безъ напряженія, не зная усталости. Делакруа былъ маленькимъ слабымъ человѣкомъ, вся его сила сосредоточивалась въ его гигантской головѣ. Сила Курбе, какъ у прекраснаго сильнаго животнаго, распределена была по всему тѣлу; его мощь



Шапленъ: Портретъ.



Шаплекъ. Воспоминанія.

ная атлетическія руки и плечи такъ же участвовали въ его творчествѣ, какъ глаза и мозгъ. И такъ какъ онъ, подобно всѣмъ искреннимъ художникамъ писалъ самого себя, то въ творчествѣ его отражается міръ, полный здоровья и бьющій черезъ край довольствомъ. Картины Курбе—цѣлая мясная лавка, перенесенная въ тогдашнюю анемичную французскую живопись. Онъ любилъ жирныя плечи и напряженные мускулы шеи, толстые женскіе бюсты, выступающіе изъ корсета, блескъ кожи, по которой струятся капли теплой воды во время купанія, шерсть ланей и зайцевъ, блестящую чешую карасей и трески. Делакруа вдохновлялся въ своемъ чисто головномъ творчествѣ своими собственными видѣніями. Курбе, въ которомъ преобладали глазъ и желудокъ, рассматривалъ съ вождѣніемъ эпикурейца и радостью *goûté* переливы сверкающихъ

красокъ на съѣдобныхъ предметахъ, съ огромнымъ аппетитомъ какъ Гаргантюа, который бы помѣстился въ центрѣ питающей міръ земли. Растенія, плоды и овощи на его картинахъ соблазняютъ своимъ вкуснымъ видомъ. Курбе самъ наслаждался, собираясь изображать на картинѣ завтракъ съ устрицами, лимонами, рябчиками, рыбами и фазанами. Губы его дѣлались влажными, когда онъ группировалъ для картины всѣ эти прекрасныя съѣдобныя вещи. Единственная его драматическая картина — „Бой оленей“, но и эта драма должна закончиться вкуснымъ соусомъ при веселомъ стукѣ вилокъ. Даже въ пейзажной живописи онъ оставался флегматичнымъ и спокойнымъ. Земля на его картинахъ—толстая кормилица, а деревья — сытыя, здоровыя дѣти. Во всей природѣ чувствуется здоровье и довольство. Все его творчество кажется сильнымъ, растолстѣвшимъ отъ обильной пищи тѣломъ. Такія натуры легко утрачиваютъ вслѣдствіе физическаго довольства способность испытывать восторгъ и нѣжныя утонченныя ощущенія, но ихъ крѣпкое здоровье обезпечиваетъ имъ тѣмъ болѣе длинную жизнь. Это не рутинная и внѣшнее совершенство техники, не академическая правильность, но также и не нервная болѣзненная утонченность декадентовъ, а мощный языкъ природнаго таланта, стихійная сила которая будетъ понятна всѣмъ временамъ, даже самымъ отдаленнымъ.

Само собою разумѣется, что художественныя теоріи Курбе, его реализмъ, не признающій ничего, кромѣ дѣйствительности, его одностороннее презрѣніе идеаловъ были бы теперь совершенно несвоевременны. Въ этомъ отношеніи Курбе сходится съ Дюбуа Реймономъ, который тоже провозгласилъ въ одной

академической рѣчи, что „центавры, сфинксы, гидры и Пегасъ созданія искусства, презирающаго природу, и что современный человѣкъ, со своимъ естественно научнымъ образованіемъ, не можетъ относиться къ нимъ иначе, чѣмъ съ негодованіемъ“. Къ счастью, искусству не приходится считаться ни съ Курбе, ни съ Дюбуа Реймономъ. Было бы чрезвычайно печально для искусства, если бы дѣйствительно „поэзія была нелѣпостью, а идеаль ложью“, если бы всякій образъ, который не встрѣчается въ дѣйствительной жизни, былъ бы и въ живописи ложью. Не только міръ вокругъ насъ, но и міръ въ насъ самихъ принадлежитъ искусству. Если художникъ обладаетъ творческой силой и возсоздаетъ живущій въ его душѣ міръ такъ „чтобы онъ казался и другимъ дѣй-



Гальяръ: Портретъ.

ствительно существующимъ, то все, что онъ создаетъ, правдиво. Морскія существа Бёклина напр. не могли бы быть болѣе жизнеспособными, чѣмъ онъ теперь, если бы онъ существовали не только въ фантазіи художника, но и въ дѣйствительности. Именно потому, что Курбе не доставало пониманія этой стороны творчества, исторія искусства будетъ всегда считать его хорошимъ ремесленникомъ, изумительнымъ рабочимъ, умѣлымъ копировальщикомъ картинъ, которыя природа разстлала передъ нимъ,—но не великимъ художникомъ. Ибо высшая награда будетъ всегда удѣломъ „вѣчно подвижной, вѣчно новой, странной дочери Юпитера, его любимаго дѣтища.—фантазіи“.

Даже если бы живопись ограничивалась только дѣйствительностью, то искусство безъ идеаловъ, „истинная правда“, какой хотѣлъ Курбе, была бы чѣмъ-то уродливымъ или по меньшей мѣрѣ чрезвычайно неинтереснымъ. Въ искусствѣ нѣтъ „*vérité vraie*“, о которой говоритъ Курбе, а есть только правда, прошедшая черезъ темпераментъ художника. И сама дѣйствительность различнымъ образомъ представляется разнымъ людямъ. Для буржуа она иная, чѣмъ для генія. Даже если художникъ хочетъ точно воспроизводить природу, онъ ее измѣняетъ. И быть можетъ даже тѣмъ болѣе измѣняетъ, чѣмъ болѣе онъ художникъ. Въ томъ именно Курбе и расходится съ новѣйшими художниками, что онъ подавлялъ въ себѣ свой темпераментъ во имя *vérité vraie* и придавалъ наибольшее значеніе объективности, т. е. въ сущности чему-то совершенно второстепенному. Въ его творчествѣ преобладаетъ сухое фотографированіе, а не живая передача собственнаго впечатлѣнія, въ чемъ долженъ сказываться темпераментъ худож-



Делакруа: Портретъ.

ника. Курбе видитъ и воспроизводитъ формы предметовъ, а не чисто живописное пониманіе зрѣлищъ природы.

Но конечно, обо всемъ этомъ легко говорить теперь, послѣ того какъ импрессионисты опередили Курбе, и новое искусство дало новый идеализмъ, ставшій отрадой для людей. Исторія никогда не забудетъ, и не должна забывать, что импрессионизмъ и нео-идеализмъ сдѣлались возможными лишь тогда, когда фальшивый цѣховой идеализмъ, обратившійся въ ремесло, былъ окончательно свергнутъ, и положено было начало совершенно объективному, благоговѣйному изученію природы. То, что прекрасно въ природѣ, должно быть прекрасно и въ художественномъ произведеніи, если оно изображено правдиво, а въ природѣ все прекрасно. Высказавъ это положеніе и примѣнивъ его на практикѣ въ своихъ большихъ картинахъ, Курбе завоевалъ для искусства огромную область современной жизни. Искусство прежде боязливо обходило современность, а она только и научила художниковъ —

послѣ того какъ Курбе открылъ доступъ къ ней—смотрѣть собственными глазами на природу и жизнь. Искусство стало послѣ того овладѣвать одной частицей дѣйствительности за другой, отказавшись отъ составленія мелкихъ жанровыхъ картинъ, и созидавая настоящую чистую живопись.

То, чѣмъ Милле былъ для крестьянскаго міра, а Курбе для рабочихъ, тѣмъ сталъ *Альфредъ Стевенсъ* (Alfred Stevens) для „общества“—онъ открылъ парижанку. До 1850 года салонная жизнь высшаго общества, которую съ такой утонченностью рисовали Гаварни, Марселинъ и Камъ, не имѣла своего лѣтописца въ живописи. Всѣмъ нравилась „парижанка“ съ ея шикомъ и пикантною, съ ея умѣніемъ цѣловать и ненавидѣть, но въ живописи все еще царилъ греческій профиль. Огюсть Тульмушъ писалъ хорошенькихъ женщинъ въ изящныхъ туалетахъ, но скорѣе изъ любви къ жанровымъ сюжетамъ, а не потому, что его привлекала грація фигуръ. Героини Тульмуша или ищутъ въ библиотекѣ запрещенныхъ книгъ, или протестуютъ противъ навязываемаго имъ брака по расчету, или разыгрываютъ какую нибудь другую жанровую

сцену. Первымъ живописцемъ, который проникъ въ міръ красоты и граціи парижской свѣтской женщины былъ иностранецъ.

Альфредъ Стевенсъ уроженецъ Брюсселя. Онъ родился въ странѣ фламандскихъ матронъ 11-го іюля 1828 года, вторымъ изъ трехъ сыновей. Іосифъ, старшій братъ, сдѣлался впоследствии знаменитымъ живописцемъ животныхъ; Артуръ, младшій, художественнымъ критикомъ и продавцемъ художественныхъ произведеній. Онъ одинъ изъ первыхъ познакомилъ публику съ высокимъ дарованіемъ Руссо, Коро и Милле. Отецъ Стевенса служилъ офицеромъ въ наполеоновской арміи, участвовалъ въ сраженіи при Ватерлоо и былъ очень тонкимъ знаткомъ искусства. Въ его богатомъ, красиво обставленномъ домѣ было не мало



Карлоусъ Дюранъ.

прекрасныхъ эскизовъ Делакруа, Деверіа, Шарлэ и Рокплана. Рокпланъ, часто пріѣзжавшій въ Брюссель, увезъ съ собой молодого Стевенса въ свою парижскую мастерскую. Стевенсъ былъ въ то время высокой изящный молодой человекъ съ тонкимъ, какъ бы выточеннымъ, лицомъ, тонкими усами, стройный, похожій на драгунскаго или кирасирскаго офицера. Онъ любилъ свѣтскія развлечения и сдѣлался вскорѣ львомъ парижскихъ салоновъ. Изящество современной парижской жизни стало для него также источникомъ художественнаго творчества. Парижанка, на которую его товарищи французы не обращали вниманія, была для него, какъ для иностранца, чѣмъ-то невѣдомымъ и очень интереснымъ, экзотическимъ художественнымъ bibelot, который онъ разсматривалъ съ такимъ же восторгомъ, какъ нѣкогда Деканъ то, что онъ видѣлъ на Востокѣ.

Первая картина, которую онъ послалъ на выставку въ 1855 году, носила названіе „Дома“: хорошенькая граціозная женщина грѣетъ ноги у камина. Она вернулась отъ пріятельницы, на улицѣ шель снѣгъ или дождь. Ея нѣжныя руки смерзли, хотя она и прятала ихъ въ муфту, щеки зарумянились отъ вѣтра и розовыя губы вдыхаютъ съ наслажденіемъ теплый воздухъ комнаты. Съ этой картиной женщина воцарилась въ творчествѣ Стевенса. Путь его твердо обозначился, и онъ уже болѣе не сходилъ съ него. Робертъ Флери, предсѣдатель жюри, сказалъ ему однажды: „вы несомнѣнно талантливы, но вамъ слѣдуетъ разнообразить сюжеты,—вы задыхаетесь въ слишкомъ тѣсномъ мірѣ“. Тогда Стевенсъ показалъ ему альбомъ фотографій съ картинъ Веласкеза и возразилъ:



Бонна. Викторъ Гюго.

„взгляните на Веласкеза. Онъ изображалъ только то, что видѣлъ передъ глазами, только людей въ испанскихъ костюмахъ XVII вѣка. Я могу доказать свою правоту и на примѣрахъ Рубенса, Рафаэля, ванъ-Дейка и другихъ великихъ художниковъ. Сила и неувыдаемое очарованіе великихъ мастеровъ прошлаго обусловлена ихъ правдивымъ изображеніемъ окружающей ихъ дѣйствительности. Это придаетъ ихъ произведеніямъ на ряду съ художественнымъ значеніемъ также историческую цѣнность. Художникъ можетъ хорошо воспроизвести лишь то, что онъ самъ воспринялъ и видѣлъ передъ собой съ плотью и кровью“. Въ этихъ словахъ Стевенсъ сходится съ Курбе и благодаря тому, что онъ не поддавался искушенію и не преклонился передъ кумирами исторической живописи, онъ сталъ самъ историческимъ живописцемъ въ своихъ кар-

тинахъ, прославляющихъ красоту парижанки.

Все его творчество—гимнъ, воспѣвающій нѣжную и всесильную властительницу міра. Очень характерно, что именно женщина сблизила искусство съ современностью. Первый художникъ, который отвоевалъ для искусства частицу современной жизни, Милле, былъ въ то же время первымъ великимъ изобразителемъ женщины въ XIX вѣкѣ. Стевенсъ показалъ другую сторону медали. У Милле женщина дитя природы, у Стевенса она созданіе современной культуры. Женщина Милле работаетъ въ потѣ лица, наклонившись надъ землей, и живетъ мощной животной жизнью. Это праматерь, которая работаетъ, рождаетъ дѣтей и вскармливаетъ ихъ. Она стоитъ въ полѣ какъ каріатида, какъ символъ плодородія природы. Женщина Стевенса рѣдко становится матерью и не работаетъ. Она любитъ, наслаждается и не знаетъ великихъ страданій дѣторожденія и голода. Женщина Милле живетъ среди широкой вольной природы, dans le grand air, у Стевенса она окружена атмосферой, пропитанной духами. У Милле она старая Кибела, у Стевенса святая Магдалина XIX вѣка, которой много простится, потому что она много любила. Въ картинахъ Стевенса впервые намѣчена тѣсная связь современной женщины съ общимъ духомъ XIX вѣка. Въ то время, какъ большинство произведеній нашего времени не даютъ никакого представленія о насъ самихъ, картины Стевенса рассказываютъ о нашихъ слабостяхъ, о нашихъ страстяхъ. Въ періодъ господства архаической живописи

онъ смѣло развернулъ знамя модернизма, и для потомства онъ станетъ однимъ изъ первыхъ историковъ XIX вѣка. По его произведеніямъ можно будетъ въ будущемъ изучать бытъ XIX вѣка,— подобно тому какъ по картинамъ Греза, можно составить себѣ представленіе о культурной жизни XVIII вѣка.

Историческое значеніе Стевенса быть можетъ даже болѣе значительно потому что онъ никогда не былъ моралистомъ, а всегда оставался только художникомъ. Онъ какъ Делакруа, Рокпланъ и Изабъ, истинный живописецъ, и не нуждался въ жанровыхъ сюжетахъ. Настроеніе его картинъ создается не сюжетами, а только колоритомъ. Картина развивается изъ перваго красочнаго тона, который онъ накладываетъ на полотно; тонъ этотъ служитъ ключемъ для остальной красочной гаммы. Стевенсъ писалъ выпукло, густо накладывая краски, любилъ красивыя краски и тончайшую отдѣлку деталей. Въ его картинахъ нѣтъ повѣствовательнаго содержанія, также какъ нѣтъ и слѣда сентиментальности. Все сдержано, пикантно и очаровательно. Со свойственной ему утонченностью вкуса онъ избѣгаетъ слезъ и смѣха. Тихая радость, меланхолия, все нѣжное, скрытное нравилось ему; онъ не любитъ шаблонныхъ группировокъ, лишннихъ фигуръ, и хотя на его сценѣ царить одна только героиня, онъ никогда не повторялся въ изображеніи ея. Онъ изучаетъ женщину во всѣхъ метаморфозахъ, изображаетъ материнское чувство или влюбленность, усталость или возбужденіе, гордость или униженіе, паденіе или жизненный успѣхъ. Женщины Стевенса представлены то въ домашнемъ платьѣ, то въ визитномъ туалетѣ, выздоравливающими послѣ рожденія ребенка, у берега моря, въ костюмѣ японки, или перебирающими свои уборы передъ зеркаломъ. Окружающая обстановка составляетъ всегда красивый аккомпаниментъ мелодіи. Цѣлый міръ очаровательныхъ предметовъ роскоши окружаетъ изящныя фигурки. Ткани, прелестныя японскія и китайскія бездѣлушки, тончайшія издѣлія изъ слоновой кости, бронза отъ Бардольена, японскія ширмы, цвѣты въ большихъ вазахъ наполняютъ будуаръ и салонъ парижанки. Она изображена у Стевенса феей новаго рая, гдѣ собраны самыя причудливыя произведенія художественной промышленности. Новый міръ выступилъ на сцену въ картинахъ Стевенса; живопись открыла дѣйствительность и создала симфонію салона, написанную съ большимъ



Боннъ: Тьеръ.

вкусомъ. Нѣжный женственный ароматъ, нѣчто грустное и вмѣстѣ съ тѣмъ чувственное—отличительная черта всѣхъ картинъ Стевенса, и этому оттѣнку *demi monde*—*haut goût* онъ обязанъ своимъ успѣхомъ у толпы. Понять Милле и Курбе гораздо труднѣе—Стевенсъ же первый художникъ, имѣвшій успѣхъ, несмотря на то, что онъ не дѣлалъ никакихъ уступокъ мелодраматической и анекдотической живописи дурнаго тона. Уже въ 60-хъ годахъ его очень цѣнили въ Англии, Франціи, Россіи и Бельгіи, и картины его встрѣчаются во всѣхъ публичныхъ и частныхъ галлерейхъ. Популярность его содѣйствовала въ значительной степени развитію въ публикѣ интереса къ хорошей живописи.

Джемсъ Тиссо (James Tissot) сталъ изобразителемъ современной женщины по тѣмъ же психологическимъ причинамъ. Стевенсъ, фламандецъ по происхожденію, сталъ писать парижанокъ. Тиссо, французъ, писалъ англичанокъ. Только прѣхавъ въ чужую страну, они замѣчали изящество того, что на родинѣ считали не достойнымъ своей кисти. Тиссо писалъ въ Парижѣ, начиная съ 1859 года, сцены изъ жизни XV вѣка; подъ вліяніемъ Лейса онъ съ археологической точностью изучалъ костюмы и обстановку поздней готической эпохи. Только переселившись въ Англію въ 1871 году, онъ отрѣшился отъ романтическихъ вкусовъ своей молодости и посвятилъ себя изображенію англійскаго *high life'a*. Его картины масляными красками кажутся теперь зализанными и устарѣлыми; только акварели—сцены въ ресторанахъ, театрахъ, на балахъ, носятъ отпечатокъ своеобразной эстетической англійской граціи и свидѣлствуютъ о томъ, что двадцать лѣтъ тому назадъ Тиссо былъ однимъ изъ первыхъ представителей модернизма.

Среди французскихъ живописцевъ у Стевенса сначала не было послѣдователей. Художники того времени писали иногда свѣтскіе парижскіе *intérieurs*, но это были холодныя композиціи, составленныя изъ туалетовъ и мебели; имъ не достаетъ нѣжнаго аромата картинъ Стевенса. Только портретисты приближались до нѣкоторой степени къ пониманію современной граціи, которая все еще не имѣла своего историка и поэта.

Густавъ Рикаръ (Gustave Ricard) чрезвычайно чуткій и нѣжный художникъ, воскресившій въ своихъ произведеніяхъ старинную живопись, прозванъ былъ въ 60-хъ годахъ современнымъ ванъ-Дейкомъ. Живая дѣйствительность сама по себѣ не удовлетворяла его; онъ хотѣлъ еще знать какъ ее понимали старые мастера. Онъ поэтому усердно посѣщалъ музеи, изучая то англійскихъ портретистовъ, то Леонардо, то Рубенса, то ванъ-Дейка. Это сдѣлало его настоящимъ *goûmé* по колориту; онъ изучилъ, какъ никто, технику старыхъ мастеровъ и картины его отличаются благородствомъ музейнаго золотистаго тона.

Въ лицѣ *Шарля Шаплена* (Charles Chaplin) возродился Фрагонаръ. Это специалистъ томнаго тѣла и рисовой пудры, тонкій изобразитель аристократической красоты, его палитра сохранила отблескъ *fêtes galantes* XVIII вѣка. Въ Германіи онъ больше всего извѣстенъ картинами, изображающими мечтательныхъ, страстныхъ, и томныхъ дѣвушекъ. Ихъ лучше всего опредѣлила императрица Евгенія, сказавшая художнику: „*Monsieur Шапленъ, я преклоняюсь передъ вашимъ талантомъ. Ваши картины не только неприличны, но даже болѣе того*“. Но у Шаплена есть и другія качества живописцевъ времени рококо. Онъ былъ первокласснымъ декораторомъ и, шутя разсыпалъ вокругъ себя, подобно Фрагонару, грацію, изящество и красоту. Въ 1857 году онъ декорировалъ залу цвѣтовъ въ Тюльери, въ 1861—65 году ванную комнату императрицы въ Елисейскомъ дворцѣ, а въ 1865 году цѣлый рядъ частныхъ домовъ въ Парижѣ, Брюсселѣ и Нью-Йоркѣ. Во всѣхъ этихъ

работахъ чувствуется тонкій аромать современнаго парижскаго изящества и воздушная грація рококо. Онъ не воскрешалъ нимфъ, не совершалъ путешествій на островъ Цитеры, а былъ скорѣе эпикурейцемъ. Но утонченность колорита и чувственность Флагонара были и его качествами. Ни одинъ французскій художникъ со времени рококо не можетъ сравниться съ нимъ по умѣнью дѣлать прически, приклеивать мушки, дѣлать ямочки на подбородкѣ и писать плечи и грудь. Весна и опадающія листья розъ, — молоденькія дѣвушки — бутоны à la Грѣзъ, и увядающія красавицы, аромать которыхъ еще болѣе опьяняетъ—вотъ элементы изъ которыхъ создано его утонченно-развращенное и все же воздушное творчество.

Гальяръ (Gaillard), великій граверъ, возродилъ интересъ къ Гольбейну. Его энергичная, выписывающая всѣ подробности кисть

отмѣчала всякую складку на лицѣ, не нарушая точностью деталей цѣльности общаго впечатлѣнія. Насколько картины его малы по формату, настолько онѣ велики по замыслу и пониманію, а также по выразительности лицъ. Гальяръ изумительный физиономистъ, достигавшій величайшей жизненности и характерности выраженій своей крайней точностью и выписанностью подробностей.

Поль Дюбуа (Paul Dubois) истинный итальянецъ въ своемъ творствѣ. Въ портретной живописи онъ оставался такимъ-же великимъ quattro centist'омъ, какимъ онъ былъ съ самаго начала въ своихъ скульптурныхъ работахъ. Ему родственна та великая эпоха въ искусствѣ, когда Леонардо, нѣсколько сухой въ началѣ, сдѣлался нѣжнымъ, и когда таинственная улыбка сфинкса появилась на углахъ рта его женщинъ. Поль Дюбуа очевидно отлично изучилъ Прюдона, и часто видѣлся съ Эннеромъ, когда тотъ вернулся изъ Италіи и возродилъ интересъ къ старымъ живописцамъ ломбардской школы. Послѣ первой выставленной имъ картины—портретъ его сыновей—въ 1879 году, Дюбуа сталъ пользоваться большимъ успѣхомъ. Въ настоящее время онъ по своей technikѣ одинъ изъ лучшихъ женскихъ портретистовъ. Только Уатсъ и Миллэсъ, великіе англійскіе портретисты, превосходятъ его въ умѣніи передавать индивидуальный характеръ лицъ, хотя въ техническомъ отношеніи они стоятъ ниже его.

Самымъ искуснымъ изобразителемъ женскихъ туалетовъ и самымъ блестящимъ декораторомъ женской красоты считался долгое время *Каролусъ Дюранъ* (Carolus Duran). Работая долгое время въ Италіи, онъ не забылъ



Антуанъ Ватто.



Воллонъ: *Сцена во время карнавала.*

однако, что родился на границѣ Голландіи. Когда въ началѣ 70-хъ годовъ появились его первые портреты, казалось что во Франціи народился выдающійся колористъ. Онъ въ то время обладал тонкимъ пониманіемъ „вѣчно - женственнаго“, всѣхъ мѣняющихся выраженій женскаго лица, улавливалъ мимолетныя движенія въ лицѣ, поворотъ головы, и съ такимъ-же совершенствомъ драпировалъ ткани и окрашивалъ ихъ въ сверкающіе цвѣта. Впослѣдствіи утонченныя кокетливыя картины постепенно смѣнялись у него грубыми эффектами драпировокъ. Но и въ послѣдніе годы онъ написалъ нѣсколько замѣчательныхъ мужскихъ портретовъ,—Пастера, художника Франсэ, Фрица Таулау и Рене Билота:

они поражаютъ непринужденностью характеристикъ и трезвымъ реализмомъ, выгодно отличающимъ ихъ отъ крикливой виртуозности его женскихъ портретовъ.

Леонъ Бонна (Léon Bonnat), ученикъ Мадрацо, былъ посредникомъ очень знаменательнаго слиянія французской живописи съ испанской, и этимъ внесъ опять во французское искусство струю оздоравливающаго натурализма. Онъ родился въ южной Франціи, воспитывался въ Испаніи, гдѣ особенно восторгался Рибейрой, и эти юношескія впечатлѣнія были настолько сильны, что онъ не измѣнилъ имъ и въ Парижѣ. Уже во время трехлѣтняго пребыванія въ Италіи, отъ 1858 по 1860 годъ, его индивидуальность вполнѣ опредѣлилась: онъ уже не сочинялъ подобно другимъ стипендіатамъ Prix de Rome большихъ академическихъ композицій, а писалъ сцены изъ жизни пестрой римской толпы. Нѣсколько религиозныхъ картинъ,—„Мученичество св. Андрея“ 1863 года, „св. Викентій изъ Паолы“, 1866 года и „Іовъ“ Люксембургскаго музея указываютъ на то, что онъ неустанно шелъ впередъ по слѣдамъ Спаньолетто. Онъ умѣлъ чрезвычайно виртуозно воспроизводить на полотнѣ лица, сохранившія въ морщинахъ лица слѣды жизненныхъ невзгодъ, развѣвающіяся сѣдые бороды, напряженныя жилы старыхъ изможденныхъ тѣлъ. Въ началѣ 70-хъ годовъ онъ написалъ для зала присяжныхъ засѣдателей въ парижскомъ судѣ картину Распятія. Тамъ представлено тоже нагое мужское тѣло, на которомъ мускулы и кости также ясно обозначаются какъ контрфорсы въ готическомъ соборѣ. Рѣзкій свѣтъ падаетъ, какъ у Караваджіо, на отдѣльныя части трупa, а другія, темныя и неокрашенныя, сливаются съ мрачнымъ фономъ. Тѣ же принципы онъ внесъ въ портретную живопись. Этотъ французскій

Ленбахъ создалъ цѣлую галерею портретовъ французскихъ знаменитостей. Совершенно живыми выступаютъ изъ рамокъ на его портретахъ: Викторъ Гюго, m-me Паска, Дюма, Гуно, Тьеръ, Гриви, Пастеръ, Пювись-де-Шаванъ, Жюль Ферри, Карно, кардиналъ Лавижери и др. Болѣе 200 людей, знаменитыхъ и не знаменитыхъ, позировали ему. Портреты написаны умно, твердо—съ той увѣренностью кисти, которая не теряется въ лишннихъ подробностяхъ. Онъ не умѣлъ передавать значенія женскаго лица, *frou - frou* изысканныхъ туалетовъ, мечтательность, воздушность и кокетство современнаго сфинкса. Но его мужскіе портреты сохраняютъ значеніе уже потому, что они представляютъ интересъ для исторіи культуры. Онъ



Бонвенъ: Монастырскій жимникъ.

придавалъ значеніе характернымъ аксессуаромъ, по которымъ можно узнать на его портретахъ мыслителей, музыкантовъ, ученыхъ и государственныхъ дѣятелей. Портреты Бонна остаются въ памяти, какъ ясно выраженныя формулы, но въ Германіи никто не усомнится признать Ленбаха болѣе выдающимся психологомъ. Бонна не достаетъ свойственнаго Ленбаху умѣнія схватывать мимолетное, интимное выраженіе лицъ, ихъ индивидуальныя особенности, ихъ трепещущую жизненность. Въ своемъ стремленіи перенести все на полотно, онъ часто забывалъ самое главное—умъ мужчины и грацію женщины. Его портреты—большія *nature-morte*. Они написаны съ величайшей тщательностью, но это до нѣкоторой степени добросовѣстность судебного писца, который копируетъ скучный протоколъ. Портретъ Леона Конье, учителя Бонна, старика въ очкахъ и съ морщинистыми руками (Люксембургскій музей), быть можетъ единственный, въ которомъ Бонна можетъ соперничать съ Ленбахомъ по умѣнію понять и передать характеръ оригинала. Бонна несомнѣнно великій живописецъ, но если сравнить его съ Ленбахомъ то *esprit* окажется въ видѣ исключенія на сторонѣ нѣмецкаго художника.

Ройбе (Roybet), увлекавшійся испанской живописью также страстно, какъ Бонна, писалъ кавалеровъ XVII вѣка и другія историческія бытовыя картины; онъ стоятъ выше прежнихъ произведеній того же рода тѣмъ, что въ основѣ ихъ лежитъ не историческій анекдотъ, а задачи, относящіяся къ области чистой живописи. Всѣ прежніе живописцы гораздо болѣе заботились въ подобныхъ случаяхъ объ археологической точности, чѣмъ о передачѣ чисто живописныхъ красотъ. Ройбе восхищался сочными красками костюмовъ и достигалъ, прежде



Бонневиль: За работой.

чѣмъ онъ сталъ насиловать свой талантъ въ картинахъ большого формата, чрезвычайно сильныхъ жгучихъ тоновъ, соперничающихъ съ колоритомъ старыхъ мастеровъ.

Во всѣ времена, когда развивалось пониманіе живописной стороны явленій, изображеніе *nature morte* приобрѣтало значеніе въ искусствѣ. Техника, ставшая искусствомъ, начинаетъ облекать въ художественныя формы музыкальныя инструменты, золотыя и серебряныя блюда, съѣстные припасы, стаканы и бокалы, искусно затканныя скатерти, перчатки и оружіе, всевозможныя бездѣлушки. Когда историческая и жанровая школы смѣнились истинной живописью, во Франціи появились опять какъ во времена Шардена, великіе живописцы *nature morte*.

Манера *Блеза Дегофа* (Blaise Desgoffe) еще очень мелкая. Онъ съ большимъ терпѣніемъ и тщательностью писалъ, предметъ за предметомъ, ювелир-

ныя издѣлія, хрустальныя вазы, венеціанское стекло и т. п. Онъ былъ во Франціи главнымъ представителемъ мелкой манеры, сосредоточенной на выписываніи тончайшихъ подробностей; ея послѣдователи видятъ назначеніе искусства въ воспроизведеніи полной иллюзіи. Они считаютъ свою цѣль достигнутой, когда воскресная публика обступаетъ картину, какъ птицы виноградъ Зевкса,

Филиппъ Руссо (Philippe Rousseau) кажется возродившимся старымъ мастеромъ. Онъ обладалъ всѣми качествами голландскихъ и фламандскихъ мастеровъ, широкой кистью, густо накладывая краски, и писалъ чрезвычайно гармоничными, сильными и ясными въ тоже время тонами. При этомъ у него было изумительное умѣніе такъ группировать предметы, что искусственность композиціи совершенно исчезала. Сначала онъ писалъ животныхъ. Его собаки и кошки принадлежатъ къ лучшимъ произведеніямъ этого рода живописи въ XIX вѣкѣ. Онъ долженъ быть признанъ четвертымъ послѣ Жило, Шардена и Декана, великолѣпно писавшихъ обезьянъ. Онъ столь-же гениальный декораторъ какъ Гондекотеръ и украсилъ множество столовыхъ великолѣпными по яркости красокъ изображеніями птицъ. Онъ составлялъ подобно Снейдерсу изъ дичи, мертвыхъ и живыхъ птицъ, плодовъ, омаровъ и устрицъ гигантскія картины *nature morte*, изъ за которыхъ выглядываетъ кухарка, а вокругъ стола бродятъ кошки. Но кромѣ того онъ писалъ также, подобно Кафу, очень изысканными красками японскія фарфоровыя блюдечки съ виноградомъ, абрикосы и айву, издѣлія изъ металловъ и слоновой кости, шлемы и скрипки---



Рыбо: Св. Севастьянъ.

все это въ излюбленномъ Шарденомъ изысканномъ сѣро - коричнево - зеленомъ фонѣ.

Антуанъ Воллонъ (Antoine Vollon) величайшій живописецъ *nature morte* въ XIX вѣкѣ. Насколько Дегофъ жеманенъ и педантиченъ, настолько кисть Воллона отличается широтой и нервностью. Цвѣты, плоды, рыбы,—все это написано твердой рукой и сверкаетъ на темномъ фонѣ сочной свѣжестью красокъ. Онъ писалъ мертвыхъ морскихъ рыбъ какъ *Абрамъ ванъ Бэрень*, виноградъ и хрустальные кубки какъ *Давидъ де Гэмъ*, мертвую дичь какъ *Францъ Снейдерсъ*, свиней, съ которыхъ сняли кожу какъ *Рембрандъ* и *Маасъ*. Онъ достигъ совершенства въ изображеніи свѣже-сорванныхъ цвѣтовъ, нѣжныхъ овощей, мѣдныхъ котловъ, оружія и доспѣховъ. Со времени Шардена ни одинъ художникъ не изображалъ такъ правдиво вида свѣжихъ плодовъ, ихъ живость и окраску, влажный пушокъ, лежащій на нихъ. Рыбы Воллона будутъ всегда приводить въ восторгъ всѣхъ живописцевъ и цѣнителей искусства. Но онъ писалъ также пейзажи, виды голландскихъ каналовъ и фигурныя картины. Онъ писалъ все, что представляетъ интересъ для живописи, и съ точки зрѣнія чисто-технической, долженъ быть признанъ однимъ изъ величайшихъ художниковъ XIX вѣка. Мягкая сѣро-коричневая деревянная обшивка стѣнъ, черно-бѣлый костюмъ *Коломбины*, бѣлая скатерть и темно-зеленыя овощи—такова красочная гармонія, которую онъ чаще всего изображалъ въ своихъ фигурныхъ картинахъ.

По тѣмъ-же чисто колористическимъ соображеніямъ художники того времени любили изображать монахинь: ихъ бѣлый головной уборъ и свѣтлый передникъ на черномъ платьи создавали красивыя сочетанія тоновъ. Такого рода сюжетами вдохновлялся несчастный *Франсуа Бонвенъ* (Francois Bonvin).

Близкій по духу голландцамъ, онъ восторгался трудолюбіемъ, молчаливостью, медленными движеніями и спокойными лицами монахинь, также какъ и матовымъ освѣщеніемъ комнатъ, и холодными днями; онъ писалъ кухонныя сцены и проявилъ въ нихъ большую самобытность. Прежде чѣмъ стать живописцемъ онъ долгое время былъ полицейскимъ прикомандированнымъ къ надзору за рынками. Тамъ открылись ему глаза на сочныя овощи, бѣлые воротнички и бѣлые чепчики. Въ свободное отъ занятій время, онъ всегда ходилъ въ Лувръ и изучалъ тамъ Ленеа и Шардена. Въ картинахъ Бонвена нѣтъ никакого содержанія. Пьяницы, кухарки, сироты въ школѣ, швейки, пѣвчіе, сестры мелосердія, читающіе мальчики, женщины въ церкви, монахини дающія уроки шитья—вотъ тихій, оживленный міръ Бонвена. О чемъ всѣ эти люди думаютъ и что они дѣлаютъ,—совершенно безразлично, они имѣютъ только значеніе красочныхъ тоновъ. Бонвенъ ѣздилъ въ Голландію и съ большимъ пониманіемъ изучалъ Мэтсю, Франца Гальса, Питера де Гуга, Терборга и ванъ деръ Меера, но самое большое вліяніе оказалъ на него Шарденъ, который какъ-бы возродился въ немъ и какъ живописецъ *nature morte* и какъ изобразитель интимной домашней жизни. Въ картинахъ Бонвена много простоты и тишины, выраженіе лицъ спокойно, движенія и позы тихи, а колоритъ отличается силой и благородствомъ тона старинныхъ мастеровъ.

Съ изображенія *nature morte* началъ самый замѣчательный живописецъ этой группы, *Теодуль Рибо* (Theodule Ribot), одинъ изъ искуснѣйшихъ техниковъ французской школы, достойный занять удивительной экспрессивностью своихъ картинъ срединное мѣсто между Францомъ Гальсомъ и Рибейрой. Онъ родился въ 1823 г. въ маленькомъ городкѣ департамента Эръ (Eure) рано женился, былъ бѣденъ; заработки его заключались сначала въ томъ, что онъ писалъ рамы для зеркальнаго магазина, оставляя себѣ только вечерніе часы для занятій искусствомъ. Во время долгой болѣзни жены, у постели которой онъ проводилъ ночи, Рибо пріучился работать за лампой, а при свѣтѣ лампы контрасты свѣта и тѣней выступаютъ болѣе рѣзко. Любовь Рибо къ сосредоточенному свѣту и сильнымъ тѣнямъ отчасти объясняется этими случайными условіями его работы, и только впоследствии онъ возвелъ свои излюбленные контрасты въ художественный принципъ.

Его первыя картины 1861—65 годовъ большей частію сцены изъ кухоннаго и домашняго быта: повара въ естественную величину ошпиываютъ курицъ, ставятъ жаркое на плиту, чистятъ котлы или пробуютъ соусы; иногда онъ писалъ уличныя сцены, выдвигая на первый планъ неодушевленные предметы и живность: людей съ кухонной посудой, съѣстными припасами, битой птицами и рыбами. Послѣ 1865-го года онъ написалъ нѣсколько религіозныхъ картинъ, которыя своею рѣзкою простонародной правдивостью, своей сосредоточенной мощной жизненностью представляютъ полную противоположность условнымъ идеализированнымъ фигурамъ академиковъ. Его Иисусъ, окруженный раввинами, св. Севастьянъ и добрый самаритянинъ—всѣ три въ Люксембургскомъ музеѣ—простыя и мощныя картины, наводящія ужасъ. Св. Севастьянъ—не улыбающійся, украшенный красивыми ранами святой, а страдающій человекъ, изъ жилъ котораго течетъ кровь. Лежа на полу, онъ приподнимается на половину, съ крикомъ боли на устахъ, и все тѣло его корчится въ судорогахъ. Въ своемъ „Христѣ во храмѣ“ онъ старался доказать, подобно Менцелю, что для того чтобы вдохнуть новую жизнь въ традиціонныя фигуры, нужно выбирать натурщиковъ изъ подходящихъ типовъ окружающей народной среды. Въ „Добромъ самаритянинѣ“ онъ тоже главнымъ образомъ занялъ тѣмъ, чтобы изобразить тѣло упавшаго на улицѣ раненаго человекъ,



Рибо: Въ нормандскомъ кабаѣ.

неуклюжаго французскаго крестьянина, съ котораго сняли платье. Въ этой картинѣ проявляется могучее реалистическое дарованіе художника. Въ 70-хъ годахъ онъ сталъ преимущественно писать головы, отдѣльныя фигуры изможденныхъ стариковъ, старухъ за вязаньемъ, читающихъ или погруженныхъ въ раздумье стариковъ. Въ техническомъ отношеніи это величайшія художественныя произведенія XIX-го вѣка. Рибо достигаетъ изумительныхъ эффектовъ, выдвигая изъ мрачнаго фона картинъ выразительныя лица, которыя какъ бы преслѣдуютъ своимъ взоромъ того, кто смотритъ на нихъ. Темный фонъ, съ которымъ незамѣтно сливаются темныя платья его фигуръ, ярко освѣщенная голова съ такими глазами, какихъ не умѣлъ писать ни одинъ художникъ XIX-го вѣка, кусокъ морщинистой кожи и старыя сморщенные руки, которыя выступаютъ неизвѣстно откуда — все это придаетъ его произведеніямъ нѣчто призрачное, не земное, таинственное. Рибо властитель подземнаго міра, въ который только украдкой попадаетъ солнечный лучъ. Глядя на его картины, мы какъ будто спускаемся въ глубокую шахту, гдѣ все темно, и лишь изрѣдко вспыхиваетъ свѣтъ лампочки. Ни одинъ художникъ въ мірѣ, даже Рибейра, не писалъ лучше стариковъ, и одинъ только Веласкесъ умѣлъ вносить такую же искрящуюся полноту жизни въ изображеніе дѣтей. Рибо жилъ въ Colombes, близъ Парижа, куда рано переселился и работалъ въ сараѣ, освѣщенномъ только двумя рѣзкими лучами солнца, падающими изъ маленькихъ слуховыхъ оконъ. Онъ ставилъ мольбертъ подъ одно окно, натурщика подъ другое такъ чтобы онъ стоялъ въ темнотѣ, и одинъ только золотистый лучъ падалъ на лицо; вся фигура такимъ образомъ была совершенно отдѣлена отъ окружающаго, и освѣщенная часть выступала тѣмъ болѣе рѣзко. Никто не умѣлъ передовать съ такимъ совершенствомъ какъ онъ форму лба, намѣчать подъ мясной обо-



Рибо: Счетоводство.

лочкой кости и воспроизводить всё особенности кожи. Всё его фигуры полны страшной интенсивной жизни. Особенно хороши его старые нищие и матросы; есть нечто царственное въ спокойномъ величіи ихъ благородныхъ лицъ. Въ Рибо воскресъ мощный старинный мастеръ, обладавшій силой и здоровьемъ Иорданса.

Принципы Курбе одержали всюду побѣду въ теченіе немногихъ лѣтъ: „Я преклоняюсь только передъ Рибейрой и Зурбараномъ, Остадъ и Красбекъ плѣняютъ меня, Гольбейна я почитаю. Что касается г-на Рафаэля, то онъ конечно написалъ нѣсколько интересныхъ портретовъ, но я не захожу у него мыслей“. Этими словами Курбе уже въ 1855 году возвѣстилъ о томъ, по какому пути, французское искусство пойдетъ въ ближайшія

десятилѣтія. Когда выступилъ Курбе, французская живопись еще всецѣло была подчинена игу *beauté suprême*, и это отразилось на трактованіи современныхъ сюжетовъ. Реализмъ этихъ художниковъ еще недостаточно окрѣпъ, чтобы самобытно отнестись къ современности. Когда Кабанель, Гамонъ и Бугро изображали нищихъ и сиротъ, то они превращали ихъ въ безкровныя схемы, намѣренно уничтожая всякую характерность идеализаціей, приближающей ихъ къ героямъ исторической живописи. Художники не видѣли своего времени, потому что привыкли считать людей чѣмъ-то второстепеннымъ или даже третестепеннымъ; они не могли поэтому понять самобытности всякаго живаго существа. Уподобляясь путешественнику, котораго преслѣдуетъ навязчивая мысль, они ѣздили вокругъ свѣта съ исключительной мыслью о томъ, чтобы согласовать живую дѣйствительность съ тѣми формами, которыя считали единственно правильными и соотвѣствующими цѣлямъ искусства—согласно традиціямъ, въ которыхъ они воспитались. Даже портретисты, слѣдуя установившейся пагубной модѣ подводили лица подъ типы, исправляли черты и фигуры и придавали такимъ образомъ людямъ видъ красивыхъ идеальныхъ фигуръ.

Теперь владычество *cinquecento* кончилось. Изъ-за пиренейскихъ горъ повѣяло свѣжимъ реализмомъ, который развѣялъ душный итальянскій сирокко. Изучая неаполитанцевъ, испанцевъ и голландцевъ художники поняли, что радость и горе народа можно также изображать въ живописи, какъ и дѣянія героевъ и боговъ, и подъ влияніемъ этого открытія наступилъ полный переворотъ въ искусствѣ. Фигуры, изображенныя на картинѣ Курбе 1855 года, „Мастерская“ — нищенки, земледѣльцы, работники, матросы, пьяные солдаты, дерзкія женщины, носильщики, грубые неуклюжіе пролетаріи — наполнили теперь сцену французскаго искусства и привили также историческимъ

героямъ и богамъ, выродившимся среди вѣковаго тепличнаго прозябанія, частицу своей здоровой, грубой плебейской жизненной силы. Художники итальянской школы допускали въ искусствѣ только общія формы; все народное, мѣстное считалось вульгарнымъ; красоту искали не въ сокровищницахъ народной жизни, а у чужеземныхъ классическихъ мастеровъ. Теперь наступило царство земнаго. Для рилигіозныхъ картинъ натурщиками выбираютъ по примѣру Кароваджіо бѣдныхъ стариковъ крестьянъ съ крѣпкими костями и бронзовыми изможденными лицами, носильщиковъ съ ярко обозначенными формами, грубыхъ вульгарныхъ, но сильныхъ и стойкихъ людей. Сцены изъ жизни мучениковъ, которыя прежде были искусственными группировками красивыхъ жестовъ и безцвѣтныхъ, не выразительныхъ лицъ, превращаются въ народныя сцены у висѣлицъ, становятся безпощадно правдивыми, лица энергичными и пластичными, движенія мощными, а въ моделировкѣ тѣлъ проявляется пониманіе и мастерство, которое-бы сдѣлало честь Рибейрѣ. Кароваджіо говорилъ, что чѣмъ больше у его природы морщинъ, тѣмъ это ему пріятнѣе; точно также и теперь уже не пугаются вздутыхъ рукъ, лохмотьевъ и грязныхъ ногъ. Художники стали понимать—какъ въ цвѣтуція эпохи искусства, что красота или уродство произведеній не имѣютъ ничего общаго съ красотой или уродствомъ природы, что изображая самага уродливаго калѣку можно создать величайшее художественное произведеніе, Старый принципъ Леонардо, что всякая живопись должна быть портретной живописью, и что искусство тѣмъ совершеннѣе, чѣмъ убѣдительнѣе оно воспроизводитъ дѣйствительность, снова вступилъ въ силу. Апоеозъ природы смѣнилъ электизмъ. Англія пришла въ тѣ-же годы другимъ путемъ къ той-же цѣли.

XXIX.

Реализмъ въ Англии.

1849 годъ ознаменовался въ Англии тѣмъ, что прерафаэлиты нарушили своимъ вторженіемъ спокойное теченіе англійскаго искусства. Возбужденіе, напоминающее эпоху Возрожденія, охватило умы. Во всѣхъ мастерскихъ живописцы заговорили неслыханнымъ раньше языкомъ; всѣ авторитеты были свергнуты; про знаменитѣйшихъ классиковъ cinquecento, имена которыхъ прежде произносились съ благоговѣніемъ и трепетомъ, говорили теперь пожимая плечами, называя ихъ бездарностями. Сверхалось какое-то чудо; музу живописи свели съ пьедестала, на которомъ она стояла треть вѣка, и съ торжествомъ возвели на другой пьедесталь.

Чего хотѣли прерафаэлиты?

Ихъ часто сравнивали съ нѣмецкой назарѣйской школой, но сходство между ними только внѣшнее,—различіе же очень велико. На знамени нѣмецкихъ художниковъ стояло подраженіе, на знамени англичанъ освобожденіе; тамъ дѣло шло о повтореніи стереотипныхъ формъ, здѣсь девизомъ былъ беспощадный натурализмъ. Прерафаэлиты первые въ Езрпѣ возстали противъ ига традицій, отбросили всякую условность въ пониманіи формъ и красокъ и стремились къ индивидуальному, не подчиненному посредствующему вліянію, изученію природы. Они были—въ началѣ движенія — первыми великими борцами за свободу въ современномъ искусствѣ, и имѣютъ для Англии такое же значеніе, какое для Франціи имѣли Курбе и Милле. И культурныя условія, создавшія ихъ, были приблизительно тѣ-же.

Англійское искусство, созданное великими національными мастерами, пережило блестящую пору юности, но около половины XIX вѣка стало унылымъ и хилымъ. Цѣлый рядъ историческихъ живописцевъ, лишенныхъ всякаго вкуса, старался приблизиться къ благородному стилю итальянскаго cinquecento, но оставались при этомъ только умѣлыми плагиаторами. Итальян-



В. Дейсъ: Яковъ и Рахиль.

скіе классики, съ ихъ любовью къ пышности и величественности, блестящіе декораторы, страстно любившіе пластическую красоту и нагое чело-вѣческое тѣло, возродили Грецію въ своемъ творествѣ, и были поэтому самыми не подходящими воспитателями для націи иконоборцевъ, не понимавшей красоты тѣла, для народа, искавшего во всемъ, что онъ самобытно создавалъ, духовной выразительности, а не пластической красоты. Но несмотря на все, чему англійское искусство научилось со времени Гогарта, художники все еще шли въ Римъ, какъ къ священному источнику, жадно пили изъ него и возвращались отравленными. Даже Вильки, писавшій сначала талантливыя картины въ мелкомъ стилѣ, и создавшій такъ много новаго, пока онъ примыкалъ къ родственнымъ ему фламандцамъ и голландцамъ, утратилъ всякую самобытность, побывавъ въ Испаніи и Италіи. Подражаніе позднему Возрожденію привело къ манерности и напыщенности и въ то же время создало безсодержательную академическую технику. Художники работали по рецептамъ cinquecento съ легкостью и довольствовались внѣшними, показными эффектами. Ремесленная бойкость кисти замѣнила благоговѣйное отношеніе къ природѣ, банальное подражаніе знаменитымъ образцамъ—всякую углубленность.



Гольманъ Гѣтъ.

Нѣкоторые художники, какъ напр. Д. К. Горслэй, Д. Р. Гербертъ, Д. Генниель, Эдвинъ Лонгъ, Е. М. Уардъ и англійскій Пилоти-Истлэкъ стали, подражая венеціанцамъ и фламандцамъ, переходить отъ идеализма формъ къ увлеченію колоритомъ; а черезъ Эвина Эрмитеджа, который учился въ Парижѣ и Мюнхенѣ, въ Англію проникло вліяніе континентальныхъ художниковъ. Но всѣ ихъ начинанія не имѣли значенія. Они стали англійскими Деларошами, Галлэ и Бьевами и создали пышную театральную живопись по программѣ болонской школы—матери всѣхъ академій, большихъ и малыхъ: они брали рисункъ у Микель-Анджело, краски у Тиціана, у всякаго то, что у него есть лучшаго, и смѣшивали все вмѣстѣ. Англійская живопись утратила при этомъ ту самобытность, которую внесли въ

нее Рейнольдсъ и Гэнсборо, Констэбль и Тернеръ. Она стала ничтожнымъ притокомъ фальшиваго, измѣниваго природѣ, рутиннаго, театральнаго искусства, которое въ то время царило въ Европѣ. Манерности и безсодержательности живописи большаго стиля соотвѣтствовала и жанровая живопись, ставшая буржуазной и дряхлой. Какъ болтливый старикъ, она все съ тѣмъ же наслажденіемъ рассказывала однѣ и тѣ же пустяки—оскорбительно пестрыми красками. Англійская живопись держалась только пейзажемъ, во всемъ остальномъ она была мертва.

Потребность обновленія сказывалась тѣмъ сильнѣе, что и литература вступала на новый путь. Пѣвцы моря, Вордсвортъ и Кольриджъ, провозгласили своимъ девизомъ простоту, искреннее чувство природы, пантеизмъ въ духѣ Руссо въ противоположность ослѣпительному блеску фантазіи великихъ стихійныхъ гениевъ, Байрона и Шелли. Китсъ повторилъ формулу, бывшую нѣкогда евангеліемъ Шафтсбюри: „красота—это истина, истина—это красота“—„Beauty is truth, truth is beauty“. Съ 1843 года выходили въ свѣтъ первые томы „Modern Painters“ Рѣскина; въ нихъ онъ провозгласилъ основное положеніе своей эстетики: природа единственный источникъ истиннаго искусства.

Это переходное настроеніе, которое выражалось въ стремленіи—сначала очень робкомъ—къ освобожденію отъ ига академіи, отразилъ въ живописи шотландецъ *Вильямъ Дейсъ* (William Dyce). Изъ англичанъ онъ одинъ напоминаетъ нѣмецкихъ назарейцевъ; онъ раздѣлялъ ихъ взгляды на искусство—превосходя ихъ своимъ умѣньемъ. Онъ родился въ 1806 году, а въ 1826 познакомился съ Овербекомъ, подъ вліяніемъ котораго и полюбилъ Перуджино и Рафаэля. Возставая противъ театральности и пустоты англійской исторической живописи, онъ сталъ искать спасенія въ cinquecent'истахъ и подражалъ раннимъ картинамъ Рафаэля. Его главное произведеніе, рядъ фресокъ изъ легенды о королѣ Артурѣ въ Вестминстерскомъ дворцѣ, напоминаетъ Шноровскія фрески, изображавшія Нибелунговъ. Онъ пытается представить мужественную силу и бурное геройство безъ сентиментальности и театральности. Въ своихъ картинахъ масляными красками—мадоннахъ, „Вахъ и нимфахъ“, женщинѣ изъ Са-



Гольманъ Гѣнтъ: Торжество невинности.

маріи, Христѣ въ Геосиманскомъ саду, св. Іоаннѣ и др. онъ поражаетъ граціознымъ, чувственнымъ обаяніемъ своихъ женскихъ фигуръ, прелестными нѣжно-идиллическими пейзажами. Очаровательная картина „Іаковъ и Рахиль“ (гамбургская галерея), могла бы быть написана Фюрихомъ, если бы болѣе развитое колористическое чутье не выдавало англійскаго источника. Юноша, охваченный страстью, наклоняется къ дѣвушкѣ, которая стоитъ у колодца, строго-цѣломудренная, съ опущенными глазами, въ полуоборонительной позѣ. Дейсъ художникъ съ ясной головой и очень развитой техникой. У него есть чувство стиля, тонкое пониманіе строгихъ и въ тоже время нѣжныхъ линий. У назарейцевъ колоритъ мертвенно-блѣдный, у него краски сияютъ глубокимъ свѣтомъ. Онъ въ высшей степени граціозенъ, и соединяетъ грацію съ тихой и чистой наивностью художниковъ умбрійской школы. Какъ трогательны нѣкоторыя его мадонны въ ихъ строгихъ, плотно прилегающихъ одеждахъ, съ приподнятыми руками, съ раскрытыми для молитвы нѣжными губами, и мягкимъ взоромъ ищущимъ въ безпредѣльности Бога. Мечтательность, миловидность небесныхъ созданій приближаетъ ихъ къ людямъ. Дейсъ понималъ прелесть опущенныхъ глазъ съ длинными рѣсницами; подобно умбрійцамъ, онъ любитъ эластичность стройныхъ фигуръ, цѣломудренную прелесть распускающейся дѣвственной красоты. Много нѣмецкихъ живописцевъ прославились стѣнной живописью, которая безконечно ниже вестминстерскихъ картинъ Дейса. Но все же его нужно причислить къ семьѣ Фландрена и Овербека, потому что хотя онъ и хорошо подражалъ раннимъ произведеніямъ Рафаэля, но только подражалъ и ничего своего не внесъ въ искусство.

Нѣсколько позднѣе выступилъ другой шотландецъ, *Іосифъ Нозль Патонъ* (Josef Noel Paton), родившійся въ 1821 году. Состарившись онъ идетъ теперь по стопамъ устарѣлыхъ художниковъ — Ари Шефера или Флокгорста, но въ юности, онъ писалъ замѣчательныя иллюстраціи къ Шекспиру и Шелли, и нѣкоторыя его фантастическія картины, изображавшія фей.



Гольманъ Гѣнтъ: Христіанскіе проповѣдники преслѣдуемые друидами.

произвели въ свое время переворотъ въ искусствѣ. Но и эти юношескія произведенія—ссора и примиреніе Оберона и Титаніи (эдинбургская галлерей) и его главное произведеніе, „Царица фей“ (въ лондонской національной галлерей), не доставляютъ эстетическаго наслажденія. Рисунокъ жесткій, композиція слишкомъ загромождена, колоритъ пестрый и не гармоничный. Какъ и на картинахъ Ари Шефера, у всѣхъ фигуръ широко раскрыты невыразительныя глаза. Эльфы, гномы, женщины, рыцари и фантастическіе утесы тѣснятся на полотнѣ, едва умѣщаясь въ рамѣ. Но въ каждой отдѣльной подробности чувствуется изумительная любовь къ природѣ. На переднемъ планѣ можно различить каждое растеніе, каждый цвѣтокъ, до того тщательно и опредѣленно художникъ выписывалъ листки, почки, даже насѣкомыхъ, которыя живутъ въ травѣ. Мѣстами пробивается сквозь свѣжую зелень лучъ солнца и скользитъ съ былинки на былинку. Картина напоминаетъ пейзажи Альбрехта Альтдорфера своей наивной угловатостью, своей любовью къ подробностямъ и свѣтлой зеленой пестротой своихъ тоновъ. Пѣтонъ проповѣдуетъ освобожденіе отъ безсодержательнаго пагоса, пантеистическое преклоненіе передъ природой. Онъ даже дѣлаетъ попытку — правда неудачную — быть самобытнымъ въ колоритѣ.

Въ такомъ положеніи застали англійскую живопись молодые художники, составившіе въ 1848 году группу прерафаэлитовъ. Всѣмъ имъ было отъ 20 до 24 лѣтъ, всѣ они были учениками Royal Academy. Первый изъ нихъ, Данте Габріэль Россетти, былъ извѣстенъ, какъ авторъ цѣлага ряда стихотвореній, второй, Гольманъ Гѣнтъ, долженъ былъ еще выдержать упорную борьбу съ



Гольманъ Гѣтъ: Рієнци.



Гольманъ Гѣнтъ: Два Веронезца.

отцомъ, который противился его рѣшенію стать живописцемъ, а не купцомъ Джонъ Эверетъ Миллэсъ, самый младшій, былъ лучше ихъ всѣхъ подготовленъ и считался однимъ изъ первыхъ учениковъ академіи. Ихъ не удовлетворяло ни художественное творчество, ни система преподаванія ихъ учителей. Этти, лучший изъ преподавателей академіи, сочинялъ—такъ рассказываетъ Гольманъ Гѣнтъ—пустыя манерныя картины мѣологическаго содѣржанія. У Мюльреди былъ вялый рисунокъ и онъ жертвовалъ всѣмъ для достиженія изящества. Мэклизъ писалъ патріотическія пошлости. Дейсъ прервалъ въ то время свою артистическую дѣятельность и вернулся къ ней когда было уже слишкомъ поздно. Такимъ образомъ молодымъ художникамъ пришлось самимъ заботиться о своемъ художественномъ образованіи. Всѣ трое работали въ одной мастерской. Однажды, въ 1847 году или 1848 году, имъ случайно попались въ руки нѣсколько гравюръ съ фресокъ Беночцо Гоццоли въ Camposanto въ Пизѣ. Природа и правда, все къ чему они безотчетно стремились и чего не находили въ произведеніяхъ англійскаго искусства, все это они нашли въ фрескахъ Гоццоли. Восторгаясь полнотой жизни и глубиной настроенія, а также смѣлой передачей дѣйствительности, не останавливающейся даже передъ уродствомъ, они убѣдились по этимъ гравюрамъ, что искусство держалось на почвѣ дѣйствительности до конца XV вѣка, или, вѣрнѣе, до 1508 года, когда Рафаэль уѣхалъ изъ Флоренціи и началъ работать въ римскомъ Ватиканѣ. Съ тѣхъ поръ все измѣнилось къ худшему: искусство сбросило простое одѣяніе жизненной правды, впало въ условность, и въ теченіе вѣковъ дѣлалось все болѣе безсодержательнымъ и отталкивающимъ, благодаря постоянному повторенію однѣхъ и тѣхъ же формулъ. Неужели же до конца міра люди будутъ стоять и двигаться на картинахъ со-

вершенно такъ, какъ они это тысячу разъ продѣлывали на итальянскихъ картинахъ XVI вѣка. Неужели человѣческія страсти—любовь, храбрость, раскаяніе, самоотреченіе—должны всегда выражаться въ тѣхъ же поворотахъ головы, въ одинаковомъ подниманіи бровей, въ томъ же движеніи и складываніи рукъ, какія нѣкогда введены были въ обиходъ cinquecent'истами? Развѣ въ дѣйствительности встрѣчаются тѣ закругленныя формы, которыя Рафаэль, первый классикъ, заимствовалъ изъ античнаго искусства? И неужели въ критическіе моменты жизни люди становятся въ такія гармонично составленныя группы, причемъ тотъ, на комъ случайно лучшее платье, непременно становится въ центрѣ?

Этой реакціей противъ cinquecent'истовъ и ихъ бездарныхъ подражателей объясняется принятое молодыми англійскими художниками наименованіе „праерафаэлитскаго братства“ (Praerafaelit Brotherhood) и таинственныя массонскія буквы P. R. B., которыя они прибавляли къ своей подписи на картинахъ. Действъ, чтобы освободиться отъ вліянія cinquecento, сталъ подражать quattrocent'истамъ, названіе же праерафаэлитовъ должно было только обозначать, что они хотятъ, подобно quattrocent'истамъ вернуться къ первоисточнику истины, къ изученію природы. Ученики академіи Россетти, Миллэсъ и Гольманъ Гѣнтъ, вмѣстѣ съ молодымъ скульпторомъ Томасомъ Вульнеромъ, который только что кончилъ ученіе, были въ то время единственными членами братства. Впослѣдствіи къ нимъ присоединились жанровый живописецъ Джемсъ Колинзонъ, живописецъ и критикъ Ф. Г. Стефенсъ и братъ Данте Габріэля Россетти, Михаилъ Вилльямъ Россетти.

Они смѣло объявили войну всѣмъ условнымъ академическимъ правиламъ, себя считали начинающими, называли свои картины опытами, заявили, что будутъ



Гольманъ Гѣнтъ: *Свѣтъ Мира.*



Фордъ Мадоксъ Броунъ.

по меньшей мѣрѣ вполнѣ честными художниками, и что основное правило ихъ ученія—стремленіе къ истинѣ. Ихъ цѣль не въ томъ, чтобы подражать древнимъ—о нѣтъ,—напротивъ того, они хотятъ, какъ и тѣ, съ величайшей тщательностью изучать природу. Они возставали противъ поверхностной бойкости кисти, противъ безсодержательной красоты формъ, царившей въ англійской исторической живописи, противъ плоскости и банальности, уродующей англійскую жанровую живопись. Они утверждали, что въ изображеніи страстей нужно передавать естественныя движенія, не заботясь объ изяществѣ и граціи, отбросивъ всѣ традиціонныя приемы. Стремиться къ правдѣ, не изображать посредствомъ заимствованнаго идеализма мнимую величествен-

ность, которая непременно приводитъ къ внутренней фальши—такова была цѣль прерафаэлитовъ. Возставая противъ небрежности художниковъ того времени, они требовали рабски вѣрнаго воспроизведенія природы, и съ микроскопической точностью выписывали всѣ подробности. Они доказывали, что ничего нельзя создать, не преклоняясь передъ природой. Каждая частица картины, до малѣйшей травки или листика, должны быть списаны съ природы. Въ картинѣ нужно въ точности передавать всѣ подробности, хотя бы даже отъ этого страдала цѣльность общаго впечатлѣнія. Неумѣло сказанная правда лучше звонкихъ и пустыхъ фразъ. Только такія убѣжденія могли создать молодое жизнеспособное искусство—какъ нѣкогда въ Италіи XV вѣкѣ.

Во всемъ этомъ, въ борьбѣ противъ пустоты *beauté suprême*, такъ какъ и противъ величественныхъ линій традиціонной композиціи, прерафаэлиты вполнѣ сходятся съ Курбе и Милле; но въ дальнѣйшихъ выводахъ французы и англичане разошлись. Англійскій реализмъ получилъ чисто національный отпечатокъ. Такъ какъ всякій классицизмъ—такъ рассуждали они—считаетъ своей высшей цѣлью идеальную законченность формъ, матеріи, то представители реализма должны стремиться, основываясь на изученіи природы, къ изображенію жизни духа, къ глубоко продуманному спиритуализму. Сліяніе реализма и глубины мысли, правдивой передачи формъ съ философскимъ и поэтическимъ содержаніемъ—главная цѣль прерафаэлитовъ. Они были трансцендентальными натуралистами, одинаково далекими какъ отъ классицизма, который изображаетъ лишь прекрасное гѣло, такъ и отъ настоящаго реализма, который воспроизводитъ только то, что есть въ дѣйствительности. Изъ нелюбви къ отвле-



Мадоксъ Броумъ: Лиръ проклинаетъ Корделию.

ченной красотѣ формъ, они предпочитали энергичность, характерность и угловатость выраженія. Но ихъ списанныя съ природы фигуры—носители метафизическихъ замысловъ. Прерафаэлиты съ самаго начала увлеклись поэзіей, Гѣнтъ Китсомъ и Библіей, Россетти — поэзіей Данте, Миллэсъ—средневѣковыми рыцарскими поэмами. Разрабатывая подобные сюжеты съ полной правдивостью и съ чрезвычайной душевной напряженностью, они создали новую самобытную живопись и вернули искусству способность выражать психическіе моменты; способность эта была утрачена со времени quattrocento. Чѣмъ больше угловатости въ фигурахъ, тѣмъ сильнѣе свѣтится въ ихъ выразительныхъ глазахъ духовная жизнь.

Въ 1849 году всѣ три художника въ первый разъ показали публикѣ свои картины—Джонъ Миллэсъ и Гольманъ Гѣнтъ выставили въ Royal Academy первый свою „Изабеллу“ на сюжетъ изъ Китса, второй—„Ріенци“. Россетти запоздалъ къ открытію выставки, и выставилъ поэтому отдѣльно, у торговца картинами, свою „Молодость Богоматери“. Картины обратили на себя вниманіе, но вызвали главнымъ образомъ, насмѣшки и недоумѣніе. Такимъ-же смѣхомъ встрѣчены были ихъ слѣдующія три картины 1850 года: „Проповѣдники христіанства преслѣдуемые друидами“ Гольмана Гѣнта, „Мастерская плотника“ Миллэса и „Благовѣщеніе“ Россетти. Когда они въ третій разъ появились на выставкѣ—Гѣнтъ выставилъ сцену изъ шекспировскихъ „Двухъ веронезцевъ“, а Миллэсъ „Возвращеніе голубя въ ковчегъ“ и „Дочь лѣсничаго“, общее возмущеніе было такъ сильно, что картины пришлось удалить съ выставки. Въ Art-Journal появилась громовая статья: „какъ ни молоды эти художники“, говорилъ критикъ, „они всетаки вышли изъ того возраста, когда позволительны подобные грѣхи юности“. Даже Диккенсъ напалъ на нихъ въ Household Words. Художники стали защищаться. Михаилъ Вилльямъ Россетти изложилъ въ статьѣ, напечатанной въ



Мадоксъ Броунъ: Ромео и Джульетта.

ковъ. Но всё эти статьи ни къ чему не привели. Уже послѣ четвертаго номера изданіе журнала прекратилось, и онъ составляетъ теперь библиографическую рѣдкость. Но прерафаэлиты обрѣли новаго заступника. „Times“ очень рѣзко раскритиковалъ „Двухъ веронезцовъ“ Гѣнта. Тогда Джонъ Рѣскинъ выступилъ защитникомъ прерафаэлитизма; 13-го Мая 1851 года появилось его возраженіе на статью противъ Гѣнта. 30-го Мая напечатана была въ Times'ѣ вторая его статья; обѣ вмѣстѣ появились вскорѣ послѣ того отдѣльной брошюрой подъ заглавіемъ „Prerafaelitism, its principles and Turner“. Рѣскинъ доказывалъ, что молодые художники подражаютъ не старымъ картинамъ, а природѣ. Ихъ произведенія изумляютъ внутренней правдой и вѣрной передачей дѣйствительности. Они очень рѣшительно и съ большимъ успѣхомъ обходятся безъ условной величавости линий. Онъ доказывалъ, что молодые художники осуществили программу, которую онъ, Рѣскинъ, уже намѣтилъ въ своихъ „Modern Painters“. Такъ началось движеніе, главой котораго признанъ былъ Рѣскинъ, теоретикъ молодой школы.

Его основнымъ принципомъ была, какъ и у Курбе „истинная правда“. Но онъ считалъ и въ этомъ его отличіе отъ французскаго художника—что правда достигается не широтой кисти, а крайней точностью въ передачѣ характерныхъ подробностей. Формацию почвы, утесовъ и облаковъ художникъ долженъ изучать съ точностью геолога и минералога. „Когда Сальваторъ напр. изображаетъ на переднемъ планѣ картины массу, про которую я

„Critic“, принципы братства, и ему удалось напечатать еще одну защитительную статью въ „Spectator“. Они основали для защиты своихъ теорій ежемѣсячный журналъ „The Germ“, который съ третьяго номера былъ переименованъ въ „Art and Poetry“, и былъ украшенъ изящными рисунками Мадокса Брауна, Гѣнта и др. Стивенсъ напечаталъ тамъ статью „Пути и цѣли итальянскихъ примитивовъ“, въ которой обсуждалъ и новыя картины, написанныя въ духѣ примитивовъ. Браунъ написалъ очеркъ объ исторической живописи: онъ доказывалъ, что историческая живопись должна быть основана на точномъ слѣдованіи натурѣ, свободномъ отъ всякаго обобщенія и прикрасъ, на археологически-точномъ изученіи костюмовъ и утвари въ противоположность историческимъ фантазіямъ прежнихъ художни-

не могу сказать, гранить-ли это, аспидъ или туфъ, то я считаю это небрежностью. Тиціанъ проявилъ больше ботанической точности. На его картинѣ „Бахусъ и Аріадна“ я различаю *Iris Communis*, *Aquilegia* и *Capparis spinosa*. На переднемъ планѣ морское растеніе, которое носитъ названіе *Stamba maritima*. Но при всемъ значеніи столь точнаго слѣдованія природѣ, оно все-же не должно составлять высшей цѣли художника. Также какъ не можетъ понравиться письмо, въ которомъ хороши только запахъ духовъ и почеркъ, а не содержаніе и намѣреніе писавшаго, такъ же нельзя одобрять живописи, которая стремится только доставить наслажденіе глазу. Этотъ недостатокъ портитъ по мнѣнію Рѣскина болѣе всего произведенія римскаго cinquecento. Рафаэль первый измѣнилъ религіозному искусству, которое его предшественники понимали еще во всемъ его величіи; онъ и былъ апостоломъ рутинъ, ко-



Миллсъ.

торая отождествляетъ искусство съ манерностью и театральностью. Что-бы доказать свою мысль, Рѣскинъ описываетъ, проявляя большое богатство воображенія, хожденіе Христа по водамъ, и противопоставляетъ своему собственному поэтическому представленію картонъ Рафаэля: „Взгляните на красиво завитые волоса и тщательно завязанныя сандалии этихъ людей, которые однако провели всю ночь на водѣ и боролись съ туманами и бушующими волнами. Взгляните на ихъ столь неудобное для рыбной ловли платье, на мантии, которая волочатся по землѣ, на Петра, который до такой степени окутанъ складками и бахрамой, что едва можетъ опуститься на колѣни, чтобы принять ключъ отъ Христа. До чего неестественно сгруппированы апостолы; они не обступаютъ Христа, какъ этого требуетъ изображенное на картинѣ положеніе, а какъ бы выстроились въ одну линію, чтобы всѣ были видны и походили на греческій барельефъ. А на фонѣ — хотя дѣйствіе происходитъ въ Палестинѣ—представленъ красивый итальянскій пейзажъ, виллы и церкви во вкусъ Возрожденія. Всякая вѣра въ дѣйствительность изображеннаго событія сразу исчезаетъ, остается какая-то смѣсь плащей, мускулистыхъ рукъ и искусно-причесанныхъ греческихъ бюстовъ. Внѣшняя красота формъ вытѣснила изъ легенды всю ея нѣжность и строгость, всю величественность и святость; Рафаэль превратилъ благоуханную библейскую поэму въ пустую композицію изъ красивыхъ, прекрасно сложенныхъ, прекрасно задрапированныхъ людей“.— Въ сущности Христосъ и Петръ, Моисей и Илья, Давидъ и Павелъ не были настоящимъ образомъ воплощены въ живописи, потому что фигуры cinquecent'истовъ и всѣхъ ихъ подражателей могли-бы съ тѣмъ-же успѣхомъ изображать греческихъ юношей или античныя головы Зевеса. Павелъ былъ въ дѣйствительности уродливымъ евреемъ маленькаго роста; здѣсь-же онъ представленъ Геркулесомъ, который задумчиво положилъ руку на мечъ. Очень легко,

конечно, обладая нѣкоторой ловкостью, постоянно повторять эти традиціонные типы. Но *божественность* выраженія не достигается пышностью, идеальной красотой, языческой величавостью линий и богатыми складками одеждъ. И въ *подобныхъ* сюжетахъ нужно соблюдать строгую правдивость, исключаящую идеализацію. Что-бы написать Іосифа или Марію, нужно изучить по Библіи какъ можно точнѣ ихъ характеры, найти подходящихъ натурщиковъ и совершенно точно писать съ натуры, не позволяя себѣ ни измѣнять, ни обобщать чего-либо въ ней. Мы теперь понимаемъ религіозные образы болѣе глубоко, духовно и мистично чѣмъ они понимались прежде, и углубленный современный мистицизмъ долженъ тоже отражаться въ художественныхъ произведеніяхъ.

Это приводитъ Рёскина къ третьему пункту. Онъ протестовалъ отъ имени молодой школы не только противъ вѣвшейся въ нравы академической рутинѣ, не только противъ рабскаго подражанія cinquecent'истамъ. Пластическая эпоха живописи, по его мнѣнію, вообще миновала. Прошла пора эфебовъ, которые упражняютъ въ гимназіяхъ гибкость своего тѣла; они замѣнились людьми въ черныхъ сюртукахъ, сидящими въ кабинетѣ за работой. Сила и красота тѣла не могутъ быть какъ прежде идеаломъ живописи. Въ чисто интеллектуальную эпоху живопись должна слѣдовать общему ходу жизни, изучать вмѣсто чистой формы духовную выразительность лицъ. Нужно изображать по этому не только сильныя, глубокія чувства. Они приковываютъ къ себѣ вниманіе своей яркостью—и потому ихъ представляли съ чисто внѣшними театральными эффектами историческіе живописцы. Но столь-же обаятельны нѣжныя, утонченныя чувства; они живутъ глубокой, похожей на сонъ жизнью, въ тайникахъ души и только иногда пробиваются блѣдной молніей, слабыя и прозрачныя, и расплываются въ туманѣ еще прежде чѣмъ успѣютъ окрѣпнуть. Искусство новѣйшаго времени должно быть религіозно мистичнымъ, глубоко вдумчивымъ и въ то-же время совершенно правдивымъ. И въ томъ, что молодые созидатели прерафаэлитскаго братства впервые это поняли, заключается, по словамъ Рёскина, ихъ главное значеніе.

Гольманъ Гѣнтъ (Holman Hunt) наиболѣе послѣдовательно проводилъ первоначальные принципы братства въ своемъ творчествѣ. Глубина его мысли доходитъ иногда до полной непроницаемости но вмѣстѣ съ тѣмъ его угловатый, но мощный реализмъ не имѣетъ ничего равнаго себѣ во всемъ европейскомъ искусствѣ XIX вѣка.

„Бѣгство Магдалины“—по „Eve of St. Agnes“ Китса (1848 г.)—первая картина на сюжетъ, взятый у любимаго его поэта. Выступивъ раньше въ первый разъ членомъ прерафаэлитскаго братства, онъ очень просто и правдиво передалъ сцену изъ вступительной главы романа Бульвэра „Ріенци“: Ріенци стоитъ на колѣняхъ у трупа своего брата и клянется отомстить убійцѣ, ускокавшему на конѣ. Въ композиціи нарушены всѣ традиціи обычнаго пирамидальнаго построенія. На переднемъ планѣ каждый цвѣтокъ выписанъ, и краски расположены одна подлѣ другой съ полнымъ соблюденіемъ колористической правды, безъ традиціоннаго искусственнаго согласованія тоновъ. Его третья картина, „Преслѣдованіе христіанскихъ проповѣдниковъ друидами“, не принадлежитъ къ его удачнымъ произведеніямъ. Чувствуется преданѣренность и подражаніе наивной манерѣ примитивовъ въ соединеніи на одномъ и томъ-же полотнѣ двухъ совершенно различныхъ сценъ: въ глубинѣ стоитъ друидъ—видны только его протянутые впередъ руки. Онъ призываетъ народъ къ избіенію миссіонеровъ; вокругъ него преслѣдователи и бѣглецы. На переднемъ планѣ открытая со всѣхъ сторонъ хижина, въ которой въ сущности совершенно нельзя укрыться, но тамъ все-таки спрятались христіанскіе свя-



Миллэс: Лоренцо и Изабелла.

щенники, и за ними ухаживаютъ обращенные въ христіанство галлы. Только рисунокъ нагихъ тѣлъ исполненъ съ изумительнымъ реализмомъ. Страхъ спасающихся, фанатическая кровожадность преслѣдователей представлены также безъ фальшиваго пафоса, безъ театральныхъ традиціонныхъ жестовъ. Сцена изъ шекспировскихъ „Двухъ веронезцевъ“— „Death is a fearful thing and shamed life a hateful“ нѣсколько театральна по композиціи, но психологія дѣйствующихъ лицъ передана чрезвычайно сильно и выразительно.

Изученіе природы подъ микроскопомъ, составлявшее одно изъ главныхъ правилъ въ программѣ братства, доведено Гѣнтомъ до крайнихъ предѣловъ. Каждый цвѣтокъ и каждый колосъ, каждое перышко и каждая былинка, каждый кусокъ древесной коры и каждый мускулъ выписаны съ необычайной точностью. Къ нему примѣнимо то, что въ шутку говорили про прерафаэлитовъ: будто-бы, собираясь писать пейзажъ, они приносили къ себѣ въ мастерскую травку, листокъ и кусокъ древесной коры, и воспроизводили ихъ при помощи микроскопа много тысячъ разъ, пока пейзажъ не былъ законченъ. Произведенія Гѣнта — побѣда усидчивости, и поэтому именно они не доставляютъ эстетическаго наслажденія. Педантично мелочное накопленіе подробностей нарушаетъ цѣльность впечатлѣнія, а жесткіе цвѣта, рѣзко-зеленый, желтый, ярко-синій и пламенно-красный, расположенные безъ всякихъ переходовъ одинъ около другого, вносятъ въ его картины какую-то разорванность, нѣчто варварское и рѣзкое. Но какъ реакція противъ манерности рутинной живописи, подобная правдивость, не допускающая компромиссовъ и столь тщательное стремленіе къ наиболѣе точному воспроизведенію природы, имѣло огромное значеніе именно своей рѣзкостью.

И по трансцендентальному содержанію своихъ картинъ Гѣнтъ самый полный выразитель прерафаэлитизма. Во всей исторіи живописи нѣтъ другихъ религіозныхъ картинъ, въ которыхъ полный и беспощадный натурализмъ сочетался бы такъ странно съ глубиной религіознаго чувства. Первая картина, которую онъ послалъ на выставку въ 1854 году, „Свѣтъ міра“, изображаетъ Христа въ затканной золотомъ мантии, съ фонаремъ въ рукахъ. Онъ бродитъ среди ночи какъ божественный Діогенъ, въ поискахъ человѣка; луна образуетъ сіяніе вокругъ его головы. Тѣнь, который смотрѣлъ на эту картину, ничего о ней предварительно не зная и не справившись въ каталогъ, обозначаетъ ее просто словами „Христосъ ночью съ фонаремъ“. Для Гѣнта фигура Христа символъ христіанства, которое освѣщаетъ своими лучами вселенную, мистическій свѣтъ вѣры, который „вноситъ свѣтъ и гонитъ тьму“. И благодаря вложенному въ нее смыслу, картина произвела въ Англіи небывалое впечатлѣніе; ее перевозили изъ города въ городъ, а воспроизведенная въ фотогравюрѣ она продавалась въ сотнѣ тысячъ экземпляровъ. Религіозное чувство этого аскетическаго проповѣдника была такъ глубоко, что онъ могъ даже написать не впадая въ комизмъ такую картину какъ козелъ отпущенія 1856 года. Козель отпущенія, отягченный преступленіями цѣлаго народа, погибаетъ самымъ жалкимъ образомъ среди міазмовъ Чернаго моря. На картинѣ Гѣнта онъ представленъ въ видѣ самаго обыкновеннаго сѣраго козла; каждый волосокъ его шерсти написанъ съ невѣроятнымъ, доходящимъ до маниакальности терпѣніемъ, и все-же въ фосфорическомъ блескѣ его глаза есть нѣчто неземное, трансцендентальное, уничтожающее всякій намекъ на комизмъ. Поразительный, полный глубокаго настроенія фіолетовый пейзажъ составляетъ фонъ картины. Надъ головой пурпурный свѣтъ восточнаго солнца сгущается въ мистическое сіяніе. Глубокое молчаніе и уединеніе прерывается только жалобнымъ блеяніемъ страшнаго животнаго. Что-бы какъ можно точнѣе передать характеръ мѣст-



Миллэсъ: Христосъ въ домъ родителей.

ности Гѣнтъ отправился на востокъ, когда началъ писать библейскія картины. Онъ провелъ нѣсколько лѣтъ въ Палестинѣ, изучалъ строеніе почвы, архитектуру зданій, народъ, и старался, списывая виды природы и выбирая натурщиковъ изъ мѣстныхъ жителей, воспроизводить библейскія событія съ полной археологической точностью. Онъ знаетъ, чѣмъ въ точности ангелы питали Христа въ пустынѣ; орудія бичеванія списаны съ реликвій. Апостола Павла онъ изображаетъ такъ, какъ будто-бы самъ его видѣлъ: Павелъ былъ небольшого роста, нѣсколько сгорбленный, лысый, съ привлекательнымъ лицомъ, съ широкимъ еврейскимъ носомъ и длинной сѣдой бородой. Во время казни голова его была покрыта прозрачнымъ покрываломъ, глаза были завязаны той тоса, которую ему подарила Плотила. Стремленіе къ исторической правдѣ не представляло само по себѣ ничего новаго. Оно существовало уже у Ораса Вернэ и его послѣдователей, но искренняя религіозность Гѣнта безконечно возвышаетъ его надъ сухой, чисто головною этнографической манерой французовъ. Въ своей картинѣ „Тѣнь смерти“ Гѣнтъ въ точности выполнилъ требованія Рѣскина. Онъ до тѣхъ поръ изучалъ восточные типы, пока не нашелъ еврея, который соотвѣтствовалъ его представленію о Христѣ; затѣмъ онъ написалъ этого сильнаго, здороваго человѣка, настоящаго сына плотника, съ той-же полной правдивостью, съ какой ванъ-Эйкъ писалъ нѣкогда своего Адама. Выписаны даже волоса на груди и ногахъ безъ грубой утрировки, а такъ какъ будто изображенный человѣкъ видѣнъ въ зеркалѣ. Около этаго полураздѣтаго плотника—на немъ только кожаный фартукъ—стоитъ на колѣняхъ современная восточная женщина; она нагнулась надъ ящикомъ съ восточной утварью. Стружки покрываютъ полъ. Все это не болѣе, какъ реалистическая картина изъ восточнаго быта—но піэтизмъ Гѣнта вноситъ въ нее мистическій элементъ. Наступилъ часъ отдыха, солнце бросаетъ послѣдніе умирающіе лучи въ комнату, плотникъ устало вытягиваетъ руки—и тѣнь отъ его тѣла обри-



Миллэсъ: Странствующій рыцарь.

картина полна неувядающей свѣжести. Прелестныя итальянскія Мадонны съ дѣтскимъ выраженіемъ лица, по мнѣнію Гѣнта совершенно фальшивы, потому что Марія со времени зачатія проявляла разумъ, свободу воли, созерцательность и излишнюю на нее сверхчувственную мудрость". Ею Марія уже не Дѣва Марія, служанка Господня, не мечтательная и задумчивая дѣвушка Перуджино. Гѣнтъ изображаетъ ее зрѣлой строгой женщиной, которая понимаетъ отвѣтственность возложеннаго на нее долга. Она не подходитъ ни подъ одинъ изъ обычныхъ типовъ Мадоннъ, но величіе, которымъ она преисполнена заставляеть вѣрить въ ея божественную миссію. Даже въ изображеніи младенца Христа нѣтъ слѣдовъ педантичной учености или подраженія старымъ мастерамъ; это здоровый толстый мальчикъ. Такими-же толстыми английскими дѣтьми, питающимися кровяными бифштексами, кажутся и невинные младенцы, — духи тѣхъ перворожденныхъ, которые умерли за Спасителя первыми мучениками христіанства; они окружають св. Семейство, указывая ему путь. Лишь немногіе художники XIX вѣка выказали больше самостоятельности въ исполненіи подобной задачи. Такого сліянія крайняго натурализма съ неотразимой этической правдой никто не достигалъ. Гѣнтъ внесъ въ измельчавшую английскую живопись черту глубокой религіозности. Этимъ объясняется то огромное впечатлѣніе, которое производили его картины въ Англии.

Наиболѣе близокъ къ нему по техникѣ *Мадоксъ Броунъ* (Madox Brown).

совываетъ на стѣнѣ пророческій знакъ креста. Другая картина представляетъ „Христа среди учителей“, третья заблудившееся стадо, которое довѣрчиво слѣдуетъ за добрымъ пастыремъ въ домъ отца его. О бѣгствѣ въ Египетъ, (онъ самъ называлъ эту картину „Торжествомъ невинности“) Гѣнтъ написалъ брошюру въ двѣнадцать страницъ, гдѣ съ добросовѣстностью историка, почти съ мелочной педантичностью біографовъ Гѣте говоритъ о всѣхъ относящихся къ этому событію фактахъ: какимъ путемъ и въ какомъ мѣсяцѣ совершилось бѣгство, какого возраста былъ Христосъ, какой породы былъ ихъ осель, какое платье было на св. Іосифѣ и на Дѣвѣ Маріи. Онъ хотѣлъ написать научныя комментаріи къ Библии, и все таки, несмотря на всѣ археологическія изысканія, которыя кажутся мертворожденными причудами педанта,

Онъ хотя и не причислялъ себя къ прерафаэлитамъ, но въ отдѣлкѣ подробностей слѣдовалъ тѣмъ-же принципамъ. Онъ былъ немногимъ старше основателей братства, ему было тогда 29 лѣтъ, онъ былъ ихъ болѣе зрѣлымъ другомъ и предшественникомъ. Россетти поступилъ правильно, избравъ своимъ первымъ учителемъ именно его. Мадоксъ Браунъ былъ въ тѣ годы единственнымъ англійскимъ живописцемъ, который не впалъ въ тривиальность мелкой жанровой живописи и въ театральныя пафосы исторической школы. Онъ проявилъ въ своемъ творествѣ много смѣлости, драматизма и необычайную способность сосредоточиваться. Эти качества мѣшали ему проводить принципы прерафаэлитовъ съ полной послѣдовательностью. Если-бы онъ исклю-



Миллэсъ: Осторожь Тоузера.

чительно писалъ съ живой натуры, какъ этого требовали прерафаэлиты, нѣкоторыя изъ его самыхъ мощныхъ и потрясающихъ картинъ не были бы написаны. То, къ чему онъ стремился, не давалось однимъ наблюдениемъ, а бурно выливалось изъ души, которая сама пламенѣла страстью.

Молодость свою Мадоксъ Броунъ провелъ на континентѣ—въ Брюсселѣ, гдѣ учился у Вапперса, въ Парижѣ и Римѣ. Картины, написанныя тамъ въ началѣ 40-хъ годовъ, принадлежать еще волюнѣ къ школѣ Вапперса. Сюжеты взяты изъ Байрона: „Сонъ Паризины“ и „Манфредъ на Юнгфрау“. Только во второй замѣтна нѣкоторая самостоятельность; въ противоположность схематичности Вапперса, онъ стремился къ углубленію психологическаго замысла, а также къ точному изображенію костюмовъ. Онъ пытался кромѣ того, хотя и безуспѣшно, замѣнить условное освѣщеніе мастерской точно изученными эффектами освѣщенія на воздухѣ. Правдивость колорита, одухотворенность лицъ, историческая правда—эти три цѣли стали его всегдашней заботой. Когда „Гарольдъ“, картонъ исполненный имъ въ 1844 году въ Парижѣ, появился на выставкѣ въ Westminster Hall, молодые художники особенно восторгались его неуклоннымъ исканіемъ правды. Въ первой большой картинѣ, написанной въ 1848 году, по возвращеніи въ Лондонъ, Мадоксъ Броунъ проявилъ уже всю свою рѣзкую самобытность. Самое трагичное мѣсто въ драмѣ Шекспира когда Лиръ проклинаяетъ свою дочь, изображено художникомъ съ потрясающей силой. Картина была протестомъ противъ традиціонной исторической живописи, и быть можетъ никто никогда болѣе рѣзко не ополчался противъ общепринятаго. Пестрыя, неподвижныя фигуры стоятъ какъ картонныя фигуры; никакой гибкости

линій, никакой закругленной красоты нѣтъ въ картинѣ. Столь-же негармониченъ и колоритъ. Бурый тонъ, который царилъ раньше въ живописи, смѣнился ликующимъ свѣтлымъ колоритомъ и полуварварской пестротой въ духѣ старинныхъ миниатуръ. Но удачно выбранныя подробности, выясняющія общій психологическій замыселъ, таковы, что благодаря имъ, забывается отталкивающій внѣшній видъ, и картина вырастаетъ въ великое произведение, полное глубокой человѣческой правды. Художникъ вполне отрѣшился отъ позъ, отъ внѣшней красоты и театральныхъ эффектовъ. Подобно мастерамъ XV вѣка, Мадоксъ Броунъ не старается смягчать уродство; Гольбейнъ тоже не боялся уродства, когда писалъ прокаженныхъ нищихъ для алтаря св. Севастьяна. Въ каждой фигурѣ, красивой или уродливой, выраженъ твердый, непреклонный характеръ, въ каждой чувствуется такая-же сосредоточенная полнота жизни, какъ въ средневѣковыхъ алтарныхъ фигурахъ, вырѣзанныхъ изъ дерева. Таковы старый Лиръ съ его изможденнымъ лицомъ и развѣвающейся бородой, завистливая Регана, холодная жестокая и честолюбивая Гонерилья, герцогъ Бургундскій, въ нерѣшимости кусающій ногти, и Корделія съ ея трогательной неловкой граціей. Художникъ соединилъ угловатую наивность примитивовъ съ глубокою ученостью современнаго историка. Всѣ археологическія подробности, древніе британскіе костюмы, драгоценности, прически, оружіе, мебель и ковры изучены съ точностью, напоминающей Менцеля. Мадоксъ Броунъ не придерживался академическихъ правилъ композиціи; складки одеждъ падаютъ свободно; мелкая красивость складокъ и декоративныхъ мотивовъ совершенно отсутствуетъ. Изумительна также выразительность и глубокой паюсъ, движеній и лицъ.

Мадоксъ Броунъ не знаетъ компромиссовъ; въ его талантѣ сказывается южный темпераментъ и дикій романтизмъ. Онъ принадлежитъ къ той семьѣ мощныхъ реалистовъ, изъ которой вышли во Франціи Делакруа, а въ Германіи Викторъ Мюллеръ. Сцена на балконѣ изъ „Ромео и Джульетты“ тоже производитъ скорѣе отталкивающее впечатлѣніе внѣшнимъ видомъ фигуръ, но какимъ пустымъ кажется театральныи паюсъ Макарта рядомъ съ этой стихійной страстностью и сосредоточностью выраженія. Платье Джульетты падаетъ съ плечъ; безвольная, она безотчетно, закрывъ глаза, полунагая, нервно трепещущая, еще охваченная блаженствомъ минувшихъ часовъ, отдается послѣднимъ пламеннымъ объятіямъ Ромео, который уже спѣшитъ и перенесъ ногу черезъ перила балкона. Еще болѣе трудную задачу онъ разрѣшилъ въ картинѣ „Илія и вдова“.

„Смотри, твой сынъ живъ“—таковы по Библии слова, съ которыми старецъ Илія приноситъ воскресшаго отъ смерти, еще завернутаго въ саванъ мальчика къ матери, которая въ отчаяніи стоитъ на колѣняхъ у входа въ усыпальницу. Женщина отвѣчаетъ: „теперь я узнаю, что ты въ самомъ дѣлѣ человѣкъ Божій“. И въ этой сценѣ Броунъ старался вполне согласовать костюмы, обстановку и фигуры съ характеромъ эпохи; онъ началъ съ точнаго изученія ассирійскихъ и египетскихъ памятниковъ; даже надписи на стѣнахъ, и египетскія древности соотвѣтствуютъ древнимъ оригиналамъ. Но въ фигуры онъ вдохнулъ новую жизнь. Илія имѣетъ видъ дикаго первобытнаго человѣка, а не святаго времени cinquecento. Экстазъ матери, изумленіе ребенка, который своими большими, мечтательными глазами, отвыкшими отъ жизни, вглядывается въ живую дѣйствительность послѣ того, какъ онъ видѣлъ тайну смерти,— все это представлено съ изумительной силой, съ такимъ тонкимъ пониманіемъ оттѣнковъ выраженія, какое раньше казалось недостижимымъ въ искусствѣ. Гогартъ противопоставилъ чисто внѣшнему паюсу прежней исторической живописи грубоватую но глубоко-правдивую передачу душевныхъ движеній, а Мадоксъ Броунъ соединилъ изученіе внѣшней правды и всѣхъ подробностей

времени и мѣста съ поэтической и психологической правдой, не превзойденное никѣмъ въ искусствѣ XIX вѣка. Къ нему примѣнны только слова: мощь, страстность, величіе и правда. Его ученіе, которое онъ излагалъ и теоретически, сводилось главнымъ образомъ къ слѣдующему: орудіе искусства — истина, объектъ искусства — душевная эмоція; это онъ опредѣлилъ двумя словами: Emotional Truth.

Гѣнтъ и Мадоксъ Броунъ всю жизнь оставались вѣрны принципамъ прерафаэлитизма, а для *Джона Эверета Миллеса* (John Everett Millais), самого младшаго изъ трехъ, прерафаэлитизмъ былъ лишь короткимъ переходнымъ временемъ, и великій внукъ Рейнольдса считаетъ теперь свое тогдашнее увлеченіе ошибкой молодости.

Сэръ Джонъ родился 8 июня 1829 года въ Соутгемптонѣ, куда его семья переселилась изъ Джерсея; по своему происхожденію онъ полуфранцузъ. Дѣтство онъ провелъ въ Динанѣ въ Бретани, а девяти лѣтъ поступилъ въ Лондонъ въ рисовальную школу. Портретъ Джона Филиппа, написанный въ то время, изображаетъ Миллеса маленькимъ мальчикомъ въ голландской блузѣ, съ широкимъ поясомъ и большимъ матросскимъ воротникомъ. Одиннадцати лѣтъ онъ поступилъ въ Royal Academy, гдѣ былъ самымъ младшимъ ученикомъ. Тринадцати лѣтъ онъ уже получилъ медаль за лучший рисунокъ съ античнаго образца, пятнадцати лѣтъ писалъ красками, а въ семнадцать выставилъ историческую картину „Инка, взятый въ плѣнъ Пизарро“. Картину эту критика признала самой лучшей на выставкѣ 1846 года. Въ 1847 году Миллесъ послалъ на выставку „Эльгиву“, и этимъ заканчивается въ его творствѣ первый періодъ, отмѣченный вліяніемъ забытаго теперь живописца Гильтона. Слѣдующая картина „Лоренцо и Изабелла“, находящаяся теперь въ Walker Art Gallery въ Ливерпулѣ, обозначена была буквами P. R. V., — знакъ принадлежности Миллеса къ прерафаэлитскому братству. Широкая бравурность и внѣшнее подражаніе *cinquiescent'истамъ* смѣнилось въ новой картинѣ микроскопической точностью деталей. Сюжетъ заимствованъ изъ поэмы Китса „Pot of Basil“, воспроизводящей новеллу Бокаччіо. Флорентинцы, въ костюмахъ XIII вѣка, сидятъ за столомъ, Лоренцо, блѣдный, затаивъ волненіе, сидитъ около Изабеллы, которую любитъ, и смотритъ ей въ глаза глубокимъ страстнымъ



Миллесъ: *Ладстонъ*.



Миллэсъ: Г-жа Бишофсеймъ.

взглядомъ. Брату Изабеллы это не по душѣ, и онъ раздраженно толкаетъ ногой собаку. Всѣ сидящіе за столомъ — портреты разныхъ лицъ. Возлюбленный Изабеллы написанъ былъ съ критика Стефенса, одинъ изъ пирующихъ съ правой стороны, тотъ, который подноситъ бокаль ко рту — съ Данте Габріеля Россетти. Даже узоръ на камчатой скатерти, на ширмахъ и обояхъ фона, выписаны самымъ тщательнымъ образомъ съ наивной старательностью примитива. Красочный блескъ Яна ванъ-Эйка сочетается здѣсь со сладостной нѣжностью Перуджино, а рыцарскій духъ новеллы Бокаччіо переданъ съ твердостью тонкаго знатока литературы.

Картина 1850 года „Христось въ домѣ своихъ родителей“ иллюстрируетъ библейскій стихъ (Захарія XIII, 6): „ему скажутъ отчего же на рукахъ у тебя рубцы? и онъ говоритъ:

оттого, что меня били въ домѣ любящихъ меня“. Мальчикъ Исусъ, стоящій передъ верстакомъ, поранилъ себѣ руку: св. Іосифъ наклоняется къ нему чтобы разглядѣть рану. Марія стоитъ на колѣняхъ около ребенка и старается ласками утѣшить его, а маленькій Іоаннъ несетъ воду въ деревянной чашкѣ. Съ другой стороны верстака стоитъ старуха Анна и вытаскиваетъ изъ дерева гвоздь, который былъ причиной бѣды. Работникъ продолжаетъ усердно работать у верстака. Полъ покрытъ стружками, на стѣнахъ висятъ инструменты. Въ пониманіи сюжета чувствуется тоже вліяніе quattrocentist'овъ. Аскетическая строгость замѣнила идеализированныя одежды, угловатость — прежнюю величественность линий. Особенное негодование возбуждала въ свое время фигура Маріи, которая въ своей желтой косынкѣ на головѣ походила на лондонскую мѣщанку.

Миллэсъ писалъ вплоть до 70-хъ годовъ различного достоинства картины на сюжеты изъ Библии или изъ средневѣковой и англійской поэзіи. Одна изъ картинъ, напоминавшая блескомъ красокъ старинную живопись на стеклѣ, изображала возвращеніе голубя въ Ноевъ ковчегъ. Въ центрѣ представлены были двѣ стройныя молодыя женщины въ средневѣковыхъ костюмахъ; онѣ подхватили въ свои нѣжныя руки запыхавшуюся птицу. „Дочь дровосѣка“ — иллюстрація къ стихотворенію Патмора о любви молодого знатнаго юноши къ бѣдной выросшей



Миллэсъ: Долина упокоенія.

въ лѣсу дѣвушкѣ. Въ полукруглой картинѣ 1852 году изображена Офелія. Она плыветъ по зеленому пруду; на полуоткрытыхъ губахъ блуждаетъ улыбка безумія, а бѣлые водяные цвѣты покрываютъ ее какъ могильные вѣнки. На другой картинѣ того же года, „Гугенотъ“, представлено прощаніе въ старомъ паркѣ двухъ любящихъ, наканунѣ Вареломѣевой ночи. Она обвязываетъ его руку бѣлымъ шарфомъ, чтобы предохранить его отъ опасности этой эмблемой католичества, но онъ мягко отстраняетъ ея руку. Оба они не дѣлаютъ никакихъ движеній, оба спокойны, всѣ чувства обращены во внутрь. Настроеніе чловѣка, который стоитъ у черныхъ дверей смерти, нравственная сила, преодолеваящая ужасъ, и вся торжественность прощанія съ жизнью выражена во взглядѣ молодого гугенота. Безконечная любовь свѣтится въ глазахъ женщины. Любящихъ женщинъ Миллэсъ изображалъ еще часто послѣ того безъ слащавой сентиментальности, съ большимъ, почти мрачнымъ реализмомъ. „Приказъ объ освобожденіи“ 1853 года представляетъ тюремщика въ пурпурно-красномъ мундирѣ XVIII вѣка; онъ открываетъ тяжелую дверь тюрьмы передъ шотландскимъ горцемъ, которому жена выхлопотала помилованіе. „Изгнанный роялистъ“—сцена, происходящая въ XVII вѣкѣ: знатный бѣглець, укрывающійся въ выдолбленномъ деревѣ, цѣлуетъ руку граціозной дрожащей женщины, которая каждый день съ опасностью жизни приноситъ ему пищу. „Черный Брауншвейгецъ“ 1856 года замыкаетъ собой эту серію нѣмыхъ неподвижныхъ драмъ. На картинѣ 1857 года „Сэръ Изумбрасъ, переправляющійся въ бродъ“—старый рыцарь ѣдетъ въ сумеркахъ душнаго іюньскаго дня домой. Онъ уже цѣлый день въ пути, его золоченые доспѣхи покрылись пылью. Онъ встрѣтилъ двухъ дѣтей у рѣки и посадивъ ихъ къ себѣ на коня, перевозитъ черезъ рѣчку. „The vale of Rest“ поражаетъ глубокой напряженностью настроенія, выраженной въ колоритѣ; строгая и грустная какъ реквиемъ картина изображаетъ—нѣсколько въ духѣ Лессинга—монастырскій садъ; въ немъ при вечернемъ свѣтѣ двѣ монахини тихо роютъ могилу. „Канунъ дня св. Агнесы“ 1863 года—иллюстрація къ тому же стихотворенію, которое



Миллэс: Выздоровливающая.

10 лѣтъ раньше послужило сюжетомъ для юношескаго произведенія Гольмана Гѣнта. Магдалина узнала, про старое повѣрье о томъ, что молодая дѣвушка можетъ услышать слова любви отъ своего суженаго наканунѣ дня св. Агнесы, если она въ полночь произнесетъ раздѣвшись до нага вечернюю молитву. Погруженная въ любовныя мечты она уходитъ изъ залы, гдѣ гости сидятъ за веселымъ пиромъ, и спѣшитъ къ себѣ въ комнату; свѣчка ея по дорогѣ потухла. Она входитъ въ комнатку, читаетъ, опустившись на колѣни, молитву, потомъ поднимается, снимаетъ ожерелье и распускаетъ волосы. Ясный лунный свѣтъ льется черезъ окно въ комнату, освѣщаетъ призрачнымъ свѣтомъ маленькіе образа, нѣжно скользитъ по юной груди дѣвушки, льетъ розоватый свѣтъ на ея сложенные для молитвы руки,

и ея длинныя свѣтлыя волосы окружаютъ ее воздушнымъ ореоломъ. Въ тѣни постели она видитъ того, кого любитъ. Она стоитъ неподвижно, мечтательно, и боится отвернуться, чтобы дивное видѣніе не исчезло. „Освобожденіе еретички, осужденной на сожженіе“, „Жанна д'Аркъ“, „Золушка“, „Послѣдняя роза“—мечтательная и романтичная картина, Дѣтство Вальтера Ралэя, Престарѣлый Моисей, который, опираясь на Гура и Аарона, видитъ съ вершины горы побѣду Іисуса Навина—вотъ главнѣйшія картины Миллэса за послѣдніе года. Но когда онъ появлялись на выставкахъ Англія уже привыкла считать Миллэса не прерафаэлитомъ, а величайшимъ англійскимъ портретистомъ.

Написанный имъ собственный портретъ объясняетъ это перерожденіе. Сэръ Джонъ въ своемъ бѣломъ полотняномъ пиджакѣ со свѣжимъ загорѣлымъ лицомъ менѣе всего похожъ на романтика; едва ли даже можно признать въ немъ художника. Это скорѣе всего богатый лэндлордъ. Онъ всю свою жизнь былъ спортсменомъ и охотникомъ. На фотографіяхъ онъ обыкновенно представленъ въ охотничьемъ костюмѣ шотландскаго горца, или во время ловли семги, или на охотѣ за лисицами. Это здоровая прямая натура, большой увѣренный въ себѣ мастеръ—но поэтомъ въ духѣ Рѣскина онъ не былъ никогда. Его прерафаэлитство было кокетствомъ, въ немъ много положительности и силы, и онъ не могъ ограничиться иллюстраціями къ стихотвореніямъ англійскихъ поэтовъ, не могъ безъ конца выписывать подробности по программѣ прерафаэлитовъ. „Миллэсъ далеко поидетъ, если онъ рѣшится перемѣнить обувь“, такъ писалъ о немъ Абу (About) во время выставки 1855 года. А когда открылась выставка 1857 года, онъ въ самомъ дѣлѣ явился совершенно другимъ. Большая манчестерская выставка въ 1857 году, на которой появились всѣ картины



Миллэсъ: Стъверо-западный переходъ.

Веласкеза изъ частныхъ англійскихъ галлерей, помогла Миллэсу найти самого себя. Отъ натурализма quattrocent'истовъ онъ перешель къ натурализму Веласкеза.

Миллэсъ портретистъ по призванію. Его холодная и въ то же время чуткая натура и простой энергичный характеръ предназначали его для этого рода живописи, который требуетъ больше наблюдательности и подражательности, чѣмъ творчества. Въ своихъ картинахъ онъ очаровываетъ или отталкиваетъ, но безспорное значеніе имѣютъ только его портреты. Вмѣстѣ съ венеціанцами и Веласкезомъ Миллэсъ принадлежитъ къ корифеямъ высокаго стиля, который отличается величавостью линій—какъ въ лицахъ, такъ и фигурахъ,—въ накладываніи красокъ широкими плоскостями, въ строгомъ подчиненіи подробностей цѣлому. Его фигуры чрезвычайно характерны, и сходство передано уже въ силуэтахъ. Онъ пренебрегаетъ всякими прикрасами, живописностью позъ, оригинальностью положеній. Лица совершенно спокойны, иногда даже холодны и неподвижны, не вступаютъ въ бесѣду съ созерцателемъ, остаются замкнутыми въ себѣ и смотрятъ благороднымъ, равнодушнымъ взоромъ. Онъ не пользуется руками для передачи характеровъ. Художникамъ, которые стремятся къ цѣльности впечатлѣнія, руки обыкновенно мѣшаютъ, потому что онѣ составляютъ нежелательный контрастъ съ лицомъ. Одинъ только ванъ-Эйкъ кокетничалъ этими контрастами, впадая отчасти въ шаблонность и безвкусіе. Миллэсъ всегда закрываетъ руки. Онѣ у него или держатся за спинку стула, или въ перчаткахъ, или скрыты на половину бѣлымъ носовымъ платкомъ, или же сложены такъ, что становятся незамѣтными; иногда онъ только намѣчаетъ ихъ



Гольманъ Гентъ: Тонкинская дѣвочка.

легкими контурами. Изумительная сила жизни, которая свѣтится въ его большихъ и простыхъ фигурахъ, сосредоточена въ головахъ. По умѣнію воссоздавать характеры, Миллэсъ занимаетъ, быть можетъ, первое мѣсто въ новѣйшей живописи. Сила и смѣлость кисти соединяется у него съ глубокимъ психологическимъ чутьемъ. Глаза на его картинахъ подобны окнамъ, черезъ которыя можно заглянуть въ душу.

Лучшіе изъ его мужскихъ портретовъ—портреты Гладстона и Гука. Они не представляютъ ничего замѣчательнаго по колориту, оба написаны тусклымъ не прозрачнымъ тономъ, который часто портитъ картины Миллэса, но по формулировкѣ сложныхъ характеровъ ихъ часто можно сравнить съ лучшими карти-

нами Ленбаха. Какъ твердо, несмотря на свои годы, стоитъ на портретѣ государственный мужъ, старый мыслитель, чисто англійская фигура, сколоченная изъ твердаго дерева. Игра свѣта сосредоточиваетъ весь интересъ на строгихъ, тонкихъ, морщинистыхъ чертахъ, на высокомъ лбу, энергичномъ подбородкѣ, влажныхъ задумчивыхъ глазахъ. Исторія цѣлой жизни читается на этомъ портретѣ, болѣе простомъ и величественномъ, чѣмъ Ленбаховскій портретъ Гладстона. Гукъ съ его широкимъ, изрытымъ морщинами лицомъ, похожъ на апостола или рыбака. Миллэсъ заглянулъ въ самую глубину души художника, въ которомъ есть и грубость и вѣра, и тяжеловѣсность и нѣжность, умѣніе писать и грубыхъ рыбаковъ, и воздушные солнечные лучи. Въ пейзажахъ Гука чувствуется мощь, строгость, почти религіозность, и какая-то библейская патриархальность лежитъ въ его мягкомъ и задумчивомъ взглядѣ. Герцогъ Вестминстерскій изображенъ на портретѣ Миллэса въ охотничьемъ костюмѣ, въ красномъ фракѣ, короткихъ рейтузахъ и мягкихъ высокихъ сапогахъ, съ ружьемъ въ рукахъ; онъ застегиваетъ длинныя свѣтло-сѣрыя перчатки. Въ томъ же году выставленъ былъ въ Парижѣ „The Yeoman of the guard“ устой дисциплины и вѣрноподданничества; онъ кажется въ своемъ темно-красномъ мундирѣ съ чертами лица, какъ бы отлитыми изъ бронзы, картиной Веласкеза, написанной въ 878 году. Дизраэли, кардиналъ Ньюманъ, Джонъ Брайтъ, Лордъ Салисбюри, Чарльсъ Уорингъ, Генри Ирвингъ, маркизъ де-Лорнъ, Симонъ Фразеръ—достойные родственники вельможъ, которыхъ за сто лѣтъ до того писалъ Рейнольдсъ. Пластичность фигуръ выигрываетъ также отъ нейтральности фона. Миллэсъ, какъ и Веласкезъ, писалъ на всевозможныхъ фонахъ, начиная съ самаго

простого, съ пустой, почти черной или свѣтлой плоскости, до богато обставленныхъ комнатъ и пейзажей. Иногда только простое кресло или столъ указываетъ на то, что портретъ написанъ въ комнатѣ, иногда же спускается тяжелая пурпурная занавѣсь, на фонѣ которой голова выдѣляется болѣе отчетливо. Онъ пренебрегалъ ласкающими взоръ линиями и безсодержательными декоративными мотивами и оставался вѣрнѣе всего строгому вкусу и въ своихъ женскихъ портретахъ. Въ его женскихъ фигурахъ очень мало эстетичности, свойственной большинству англійскихъ женскихъ портретовъ. Миллэсъ писалъ женщинъ—какъ напр. въ картинѣ „Вистъ въ троемъ“—



Миллэсъ Броунъ: Послѣдній взглядъ на Англію.

безъ слащавости или нѣжности, не придавая имъ выраженія побѣдности, лукавства и веселости. Онъ очень строгъ и пластичен; въ нихъ больше характерности, нежели красоты; онѣ сидятъ въ гордой и корректной позѣ, опираясь на спинку красныхъ креселъ. Строгія энергичныя черты указываютъ на рѣшительность характера. Взглядъ строгихъ юноновскихъ глазъ равнодушный, почти жесткій. Прямой открытый лобъ, красиво очерченный рѣшительный ротъ, полный круглый подбородокъ дополняютъ впечатлѣніе важности, величавости и холодной гордости. Женскую миловидность и граціозность Миллэсъ принципиально изгоняетъ со своихъ картинъ, и обнаруживаетъ строгость вкуса и въ туалетахъ. Платья сдѣланы по модѣ, изъ драгоценныхъ тканей, иногда свѣтлаго веселаго цвѣта, но всегда выдержаны въ благородномъ строгомъ стилѣ, богаты, но не пестры. Онъ больше всего любилъ темные контрасты красокъ, также шелковыя ткани въ крупныхъ цвѣтахъ, черныя съ лимонно-желтымъ или черныя съ темно-краснымъ. И этотъ же строгій изобразитель характерныхъ лицъ умѣлъ какъ немногіе писать дѣтей мягкой легкой кистью. Ни одинъ живописецъ со времени Рейнольдса и Гэнсборо не умѣлъ столь выразительно передавать ослѣпительную свѣжесть англійскихъ дѣтей, писать энергичныя головы мальчиковъ и совершенно своеобразную красоту англійскихъ дѣвочекъ, мягкіе шелковистые пепельно свѣтлые локоны, нѣжныя блѣдныя личики, пухлые ротки и большіе мечтательные голубые глаза. Иногда дѣти стоятъ на его картинахъ въ розовомъ, вышитомъ серебромъ платьѣ передъ темнозеленой драпировкой или читаютъ сидя на темнокрасномъ коврѣ въ черныхъ цвѣтахъ. Иногда они одѣты какъ маленькія инфанты Веласкеза, играютъ съ болонкой какъ Тиціановскія дѣти дожа, или придерживаютъ обѣими руками передникъ полный цвѣтовъ, которые Миллэсъ писалъ съ большимъ мастерствомъ. Тутъ же, рядомъ, стоитъ букетъ блѣдно красныхъ розъ, златоцвѣтовъ или лилій. Нужно быть великимъ мастеромъ

въ изображеніи характеровъ, чтобы умѣть передать и строгую величественную, спокойную и увѣренную въ себѣ красоту такихъ женщинъ какъ г-жа Бишоффгеймъ, и на ряду съ этимъ воздушное обаяніе свѣжей юности, которымъ полны дѣтскіе портреты Миллэса.

Миллэсъ одинъ изъ тѣхъ художниковъ XIX вѣка, въ которыхъ сила и здоровье сочетаются съ многосторонностью. Нѣтъ въ исторіи живописи другого примѣра столь быстраго развитія отъ крайней точности и выписанности къ мощной широтѣ кисти, соединенія столь огромнаго пониманія людей съ такой поэтичностью. Миллэсъ вѣчно мѣняется какъ Протей; въ немъ есть и обаятельность, и мечтательность, и положительность. Его пейзажи напоминаютъ по твердости построенія и по широтѣ линій Теодора Руссо. Близость его въ ранніе годы къ группѣ прерафаэлитовъ сказывается въ позднѣйшемъ творествѣ лишь въ чрезмѣрномъ богатствѣ подробностей. Миллэсъ выписываетъ каждую травку, каждое растеніе, но и въ точности его есть величіе. Онъ не только разглядываетъ черезъ увеличительное стекло отдѣльныя подробности, но умѣетъ съ необычайной чуткостью понять и поэзію цѣлаго. Несмотря на подробное изученіе деталей, онъ иногда создаетъ чисто импрессионистскіе эффекты. Его картина „Октябрьская стужа“ полна воздуха; трепещущая сѣрая атмосфера напоминаетъ пейзажи Констэбля.

Прямымъ слѣдствіемъ прерафаэлитизма съ его конкретнымъ изученіемъ природы, было возникновеніе реалистическихъ картинъ изъ современной жизни. Прерафаэлиты считали необходимымъ выбирать для своихъ библейскихъ и поэтическихъ картинъ натурщиковъ изъ народной среды, полагая, что только такимъ образомъ можно вдохнуть новую жизнь въ устарѣвшіе, условные, утратившіе всякую жизненность, типы. Они считали, какъ нѣкогда живописцы во Флоренціи и Брюгге, что въ живописи хорошо лишь то, что написано непосредственно съ природы. Поэтическія или легендарныя фигуры должны быть прежде всего отмѣчены печатью жизни, въ нихъ должна чувствоваться сила индивидуальности. Всѣ ихъ произведенія полны портретовъ, даже когда они изображаютъ сцены изъ Евангелія или средневѣковой поэзіи. И это привело къ тому, что они въ концѣ концовъ перестали перемѣщать изображаемыхъ ими людей въ чуждую обстановку, а стали просто воспроизводить окружающую жизнь. Такимъ образомъ достигнута была та же цѣль, которую французская живопись достигла въ творествѣ Курбе и Рибо. Только благодаря прерафаэлитамъ прекратилось въ Англіи господство жанровой живописи съ ея благими намѣреніями и посредственной техникой, съ ея изобиліемъ трогательныхъ анекдотовъ, составлявшихъ нѣкогда главный источникъ мнимо художественнаго наслажденія. Она уступила мѣсто серьезной жизнеспособной живописи, которая пользовалась для своихъ цѣлей только чисто художественными средствами, и съ гордостью отказывалась прикрывать внутренніе недостатки внѣшнимъ интересомъ, „интересными“ сюжетами. Уже въ 1855 году Миллэсъ выставилъ въ Royal Academy картину, которую Рёскинъ назвалъ „истинно великимъ произведеніемъ, заключающимъ въ себѣ элементы безсмертія“. Картина представляла спасеніе дѣтей на пожарѣ: пожарный выноситъ изъ горящаго дома трехъ дѣтей и отдаетъ ихъ родителямъ. Повѣствовательный элементъ совершенно выключенъ изъ картины. Пожарный исполняетъ долгъ службы безъ сентиментальности, а напряженное ожиданіе родителей представлено безъ всякой мелодраматичности. Слѣдующая картина — „Жена игрока“: женщина грустно перебираетъ карты и думаетъ о томъ, что онъ причина ея несчастія. Колоритъ изысканно нѣжный, выраженіе лица трогательное и движенія очень граціозны. Въ 1874 году написана была картина „The Northwest Passage“. Это своего рода



Мадокс Броукъ: Трудъ.



Филлипъ: Студенческая серенада.

повсюду картъ и атласовъ. Изъ открытаго окна видно свѣтлое небо и море. Какъ въ „праздникахъ голландскихъ стрѣлковъ“ выражался духъ XVII вѣка, такъ и „Nordwest Passage“—одна изъ картинъ, въ которыхъ идеи XIX вѣка воплотились просто, безъ фразъ.

Даже Гольманъ Гѣнтъ написалъ нѣсколько картинъ изъ современной жизни, не имѣющихъ ничего общаго съ жанровой живописью стараго стиля. Въ „Пробужденіи совѣсти“ рассказана, какъ объясняетъ самъ авторъ, исторія молодой женщины, которую соблазнилъ „грубый кутила“ и поселилъ въ роскошной загородной виллѣ. Они—одни, онъ у рояля играетъ старый романсъ „Oft in the stilly night“, и звуки пѣсни напоминаютъ молодой грѣшницѣ ея дѣтство, годы чистоты и невинности. Гѣнтъ тоже не умѣлъ отдѣлаться отъ нравоучительной манеры Гогарта, но его вкусъ сдѣлался болѣе утонченнымъ. Онъ нашелъ болѣе глубокаго созвучія, какихъ не приходилось слышать раньше англійской публикѣ. Онъ не подчинялъ живописи сюжету; всегда живописная техника у него на первомъ планѣ, а сюжетъ имѣетъ второстепенное значеніе. Въ картинѣ „Майское утро на башнѣ св. Магдалины въ Оксфордѣ“ совсѣмъ нѣтъ глубокаго содержанія: нѣсколько профессоровъ и студентовъ оксфордскаго университета, слѣдуя старинному обычаю, собираются въ день перваго мая, чтобы съ высоты собора привѣтствовать радостнымъ гимномъ наступленіе весны.

Самая значительная изъ всѣхъ произведеній прерафаэлитской школы создалъ Мадоксъ Броунъ, англійскій Менцель, который не только воспроизводилъ

аллегорія предприимчивости энергичнаго англійскаго народа, который, живя на своемъ маленькомъ островѣ, покоряетъ и заселяетъ полмира. „Есть путь къ полюсу, и Англія найдетъ его“. Таковы приблизительно слова капитана Трелонэ, стараго друга и товарища Байрона въ Греціи. На картинѣ Миллса онъ сидитъ въ креслѣ; на колѣняхъ у него морская карта и онъ думаетъ о томъ, какъ проникнуть къ полюсу съ сѣверо-запада. На руку его, устремленную впередъ, какъ бы для того, чтобы охватить будущее, ложится съ успокаивающимъ жестомъ рука молодой женщины, которая сидитъ у его ногъ и читаетъ ему отчетъ о послѣдней экспедиціи. Лицо моряка, обросшее сѣдой бородой, выражаетъ стойкость и силу. Ясный дневной свѣтъ льется въ комнату, освѣщая множество разбросанныхъ

быть минувшихъ времянь съ точностью очевидца, но и понималъ драмы современной жизни. Его первая картина „Прощаніе съ Англійей“ (The last of England) была написана въ 1852 году, въ то время, когда эмиграція въ Америку приняла въ Англии тревожные размѣры. На палубѣ корабля сидятъ мужъ съ женой, люди средняго класса. На мужѣ плотное суконное пальто, на головѣ мягкая шляпа; у него блѣдное лицо и глубоко лежащіе голубые глаза; онъ оглядывается въ послѣдній разъ на родину, которая исчезаетъ въ туманѣ, и думаетъ съ горечью объ утраченныхъ надеждахъ и напрасной борьбѣ. Его молодая жена въ свѣтломъ плащѣ и кокетливой круглой шляпкѣ съ широкими лентами, выглядываетъ съ кроткой покорностью изъ подъ дождевого зонтика, который охраняетъ ее отъ непогоды.



Филлиппъ: Сибьорита.

Первая картина изъ рабочаго быта послѣ „Каменотесовъ“ Курбе была „Трудъ“ (Work), начатая въ томъ же году и законченная послѣ нѣсколькихъ перерывовъ въ 1855 году. Художникъ жилъ тогда въ Гампстэдѣ и слѣдилъ за производившимися тамъ газопроводными работами. Онъ изучилъ неуклюжихъ, но сильныхъ англійскихъ рабочихъ, которыхъ ежедневно видѣлъ за дѣломъ и воспользовался своими наблюденіями для картины. Въ „Work“ представленъ ослѣпительный солнечный день. Рабочіе роютъ яму для газовыхъ трубъ; женщины и дѣти стоятъ около нихъ. На прежнихъ жанровыхъ картинахъ тоже есть люди въ рабочихъ блузахъ, но они никогда не работаютъ, а играютъ или шутятъ. Художники, какъ опытные режиссеры, знали вкусы своей публики и выводили на сцену всегда однѣхъ и тѣхъ же танцующихъ маріонетокъ. Рабочіе Мадокса Броуна—крѣпкіе здоровые люди. Отъ остроумничанья прежнихъ живописцевъ Мадоксъ Броунъ совершенно отказался; онъ писалъ безъ прикрасъ, безъ юмора, совершенно трезво воспроизводя дѣйствительность. Композиція картины самая простая. Никто не позируетъ, не дѣлаетъ патетическихъ жестовъ; люди не становятся одинъ рядомъ съ другимъ въ живописныя группы. Какъ хорошо, что эта мощная аллегорія труда принесена была въ даръ городской галлерейсамаго большаго изъ рабочихъ центровъ Англии, Манчестера.

Шотландскій живописецъ, родившійся въ Абердинѣ, Джонъ Филлиппъ (John Phillip) былъ виднымъ сподвижникомъ прерафаэлитовъ въ своемъ тяготѣніи къ реализму. Онъ тоже живописецъ въ полномъ смыслѣ слова, и оставилъ произведенія, которыя сохраняютъ его имя потомству. Ему, какъ и Миллэсу, открылъ глаза Веласкезъ. Когда Филлиппъ пріѣхалъ въ 1851 году въ Испанію, онъ

не былъ первымъ англійскимъ живописцемъ, посѣтившимъ музей Прадо. До него въ Испаніи работалъ Вильки, а одновременно съ Филиппомъ Ансдэлемъ. Но оба они не смогли понять и усвоить себѣ хотя бы частицу величія стараго испанскаго мастера. Одинъ только Джонъ Филиппъ нѣсколько напоминаетъ блескъ Веласкеза. Его энергичная широкая кисть ставитъ его выше всѣхъ его современниковъ. Картины его поражаютъ богатствомъ, глубиной. Въ нихъ частица силы Веласкеза соединяется съ болѣе венеціанской яркостью красокъ. Улицы Севильи, родины Веласкеза и Мурильо—его излюбленное поле наблюдений. Тамъ, въ портовомъ городѣ на берегу Гвадалквивира, онъ видѣлъ этихъ рыночныхъ торговковъ, черныхъ, какъ мулатки, сильныхъ, какъ гренадеры, сидящихъ подъ большими зонтиками у корзины съ плодами, носильщиковъ воды съ загорѣлыми лицами, мощной грудью и руками атлетовъ. Вернувшись на родину, онъ иногда писалъ еще картины, какъ напр. „Палата общины“, или „Бракосочетаніе Princess Royal“ и другія, но вскорѣ вернулся къ сюжетамъ изъ испанской жизни. Женщины цыганскаго типа, курящія пахитосы, молодые люди, танцующіе съ кастаньетами въ рукахъ, тореадоры въ сверкающихъ костюмахъ и съ блестящимъ взоромъ, смуглыя крестьянки въ желтыхъ юбкахъ, фабричныя дѣвушки съ впалыми глазами, гончары и стекольщики—таково содержаніе картинъ Филиппа, лишенныхъ всякой анекдотичности. Это кусокъ дѣйствительности, въ которомъ однако выраженъ цѣлый міръ ощущений, обнаружено большое техническое умѣнье. Джонъ Филиппъ—живописецъ *par excellence*, сравнительно съ прежними англійскими жанристами. Въ то время какъ тѣ старались прежде всего ясно передать повѣствовательное содержаніе, Филиппъ былъ колористомъ, *un maître-peintre*, у котораго образы возникали изъ красокъ. Его чрезвычайно характерныя картины принадлежатъ къ лучшимъ изъ когда-либо созданныхъ произведеній кисти. И въ Англій, на родинѣ литературно-повѣствовательнаго искусства, живопись перестала быть средствомъ для выраженія мыслей, а нашла себѣ цѣль въ себѣ самой и открыла свое собственное, исключительно ей принадлежащее орудіе въ колоритѣ.

XXX.

Реализмъ въ Германіи.

Въ Германіи возникло такое же реалистическое движеніе, какъ и во Франціи, только на два десятилѣтія позже. Тотъ переворотъ, который совершился тамъ подъ вліяніемъ февральской революціи 1848 года, вызванъ былъ въ Германіи войной 1870 года. Только тогда историческая живопись была поражена на смерть. Съ тѣхъ поръ какъ на поляхъ битвъ въ Богеміи и въ версальскомъ зеркальномъ залѣ создавалась германская имперія, Германію уже не нужно было утѣшать въ ея политическихъ горестяхъ изображеніемъ печальныхъ событій минувшихъ временъ. На картинѣ Каульбаха въ вестибюлѣ берлинскаго музея Германія сидитъ, погруженная въ чтеніе старой книги, при чемъ у нея незамѣтно соскальзываетъ съ головы корона. Теперь же она снова захватила скипетръ мощной рукой. Реакціонная маленькая Пруссія, Пруссія министра Мантейфеля и договора въ Ольмюцѣ, одержала побѣды при Дюпелѣ, Кенигрецѣ и Седанѣ; главой ея сталъ самый популярный со времени Фридриха великаго монархъ, Бисмаркъ былъ ея государственнымъ канцлеромъ, а Мольтке ея полководцемъ. Романтическое поколѣніе 1830 года смѣнилось поколѣніемъ, довольнымъ дѣйствительностью, людьми дѣла и труда, привыкшими къ политическимъ катастрофамъ. Они сами создавали исторію; изображеніе допотопныхъ несчастныхъ случаевъ не приводило ихъ поэтому въ трепеть, угасшая жизнь прошлыхъ столѣтій не восторгала ихъ. Духъ критики тоже окрѣпъ. Въ литературѣ стали понимать, что всѣ попытки воскресить прошлое не достигаютъ цѣли, что романъ долженъ быть національнымъ и современнымъ, и что археологическая бытовая живопись—уродливое вырожденіе искусства. Прежняя романтическая манера писать исторію смѣнилась критическимъ методомъ, т. е. изученіемъ и толкованіемъ источниковъ. „Культурно-историческіе альбомы“ замѣнили прежнія водянистыя иллюстраціи. Такимъ образомъ профессиональную историческую живопись постигла неотвратимая участь всякой выпренокной ни-



Адольфъ Менцель.

чтожности. Отнынѣ могли имѣть успѣхъ только произведенія, въ которыхъ страстный темпераментъ пробивался сквозь условность, или въ которыхъ чувствовалось обновленіе въ духѣ натурализма.

Изображеніе дѣйствительности приемами старой жанровой живописи тоже уже отжило свое время; долженъ былъ наступить полный переворотъ въ трактованіи сюжетовъ изъ современной жизни; во Франціи его произвелъ Курбе, а въ Англіи прерафаэлиты. Безпечно добродушныя жанровыя картины бытописателей деревни возможны были тогда, когда Германія жила вдали отъ великой міровой жизни, и весь складъ мыслей былъ провинціально мѣщанскимъ. Но время почтовыхъ каретъ и прялокъ смѣнилось теперь эпохой желѣзныхъ дорогъ, телеграфовъ и міровой торговли.

Исчезъ интересъ къ иллюстраціямъ въ духѣ журналовъ для семейнаго чтенія; сентиментальное и трогательное перестало нравиться. Жизнь стала слишкомъ серьезной, чтобы возможно было съ умиленіемъ любоваться такими картинами, какъ „Приходъ учительницы“, „День бритья въ монастырѣ“, „Баю-баюшки-баю“, „Разбитая кукла“ и т. п. Исторической живописью молодой Германіи должно было стать серьезное, трезвое изображеніе современности.

Въ Берлинѣ первымъ борцомъ въ авангардѣ реализма снова сталъ *Адольфъ Менцель*. Новаторская дѣятельность этого великаго маленькаго человѣка изумительна; втеченіе пятидесяти лѣтъ онъ воплощаетъ съ идеальной законченностью всѣ теченія нѣмецкаго искусства. Онъ былъ величайшимъ, можно даже сказать, единственнымъ историческимъ живописцемъ, который такъ интимно зналъ избранную имъ историческую эпоху, что имѣлъ право изображать ее. Онъ же стоялъ во главѣ художниковъ, которые въ 70-хъ годахъ стали изучать современную жизнь. Начало дѣятельности Менцеля относится къ тому времени, когда еще титанъ Корнелиусъ пытался взять штурмомъ небо. Маленькій Менцель не былъ титаномъ въ то время, а, напротивъ того, казался прикованнымъ къ землѣ; но онъ принадлежалъ къ племени циклоповъ, былъ мощнымъ строителемъ съ богатырской силой. Неуклюжій, ударяющій молотомъ, ворочающій камнями циклопъ поднялся въ концѣ концовъ на своемъ твердо сплоченномъ зданіи на такую же высоту, какъ романтики на своихъ крыльяхъ Икара. Сначала онъ былъ рисовальщикомъ, потомъ живописцемъ Фридриха Великаго, а послѣ картины „Битва при Гохкирхенѣ“ совершенно отрекся отъ исторіи. Талантъ его былъ слишкомъ современный, слишкомъ положительный, чтобы созидательная работа въ чуждой ему средѣ могла долго удовлетворять его. До сорока лѣтъ онъ прославлялъ великое прошлое своего отечества. Когда же со смертью Фридриха Вильгельма IV наступилъ рѣшительный переворотъ въ политикѣ Пруссіи, когда кончился застой въ политической жизни Германіи, и наступила новая блестящая пора для имперіи и наслѣдниковъ Фридриха, живописецъ Фридриха Великаго сталъ живописцемъ новой монархіи. Уже въ первой половинѣ вѣка онъ провозгласилъ царство реализма въ искусствѣ и ополчился противъ расплывчатыхъ идеаловъ и фразъ; теперь онъ еще



Менцель: Коронование короля Вильгельма в Кенигсберге.



Менцель. Отъездъ короля Вильгельма въ армию.

болѣе сосредоточился на проникательномъ изученіи дѣйствительности, и сталъ писать все, что видѣлъ вокругъ себя—текущую бурнымъ потокомъ, трепещущую жизнь.

Коронованіе въ Кенигсбергъ—первая блестящая картина, стоящая во главѣ новаго разряда его произведеній. Свѣтовые эффекты, красные тона мундировъ, сверкающія бѣлыя шелковыя платья, движеніе толпы, легкость, съ которой схвачена индивидуальность всѣхъ фигуръ, князей, министровъ, пословъ, ученыхъ, все мимолетное въ движеніи фигуръ, полная непринужденность и вмѣстѣ съ тѣмъ утонченность, живописность композиціи, — все это дѣлаетъ произведеніе Менцеля не парадной картиной обычнаго типа, а художественнымъ произведеніемъ столь же интимнымъ, какъ и торжественнымъ. Въ „Отъездъ короля Вильгельма въ армию“ изображено возбужденіе толпы 31 іюля 1870 года, когда король ѣхалъ къ вокзалу вдоль улицы подъ Липами. Этой картиной завершилось направленіе, начатое „Коронованіемъ“. Толпа движется, волнуется, говоритъ, дышетъ и проникнута нервной жизнью, которая охватила всѣхъ въ моментъ патриотическаго возбужденія. Но Менцель не остановился на подобнаго рода картинахъ, а пошелъ дальше въ развитіи своего таланта.

Самимъ собой онъ сталъ тогда, когда открылъ трудящееся человѣчество. Въ 1867 году онъ поѣхалъ на всемірную выставку въ Парижъ и познакомился тамъ съ Мейссонье и Стевенсомъ. Съ Мейссонье, портретъ котораго онъ потомъ написалъ, Менцель подружился. Странно было видѣть ихъ вмѣстѣ на выставкахъ: маленькаго Менцеля съ его огромной лысиной, маленькаго Мейссонье съ его огромной сѣдой бородой,—циклопа и гнома, двухъ королей лили-

путскаго царства, изъ которыхъ одинъ не зналъ ни слова по нѣмецки, а другой ни слова по французски; но они все-таки понимали другъ друга — имъ достаточно было для этого обмѣняться взглядомъ, пожать плечами, сдѣлать движеніе рукой. Менцель также познакомился съ Курбе, который какъ-разъ въ то время устроилъ знаменитую отдѣльную выставку своихъ картинъ; съ нимъ онъ встрѣчался въ Café Lamartine, куда приходилъ вмѣстѣ съ Гейлбутомъ, Мейергеймомъ, Кнаузомъ и др. Въ Парижѣ возникли его первыя картины изъ современной народной жизни; онъ уже и въ исторической живописи стоялъ во главѣ борцовъ противъ театральности, а въ этихъ произведеніяхъ опять пошелъ первымъ по новому пути. Онъ всегда подготовлялъ почву для идущихъ за нимъ товарищей. Онъ писалъ красками и рисовалъ все, что интересовало чѣмъ-либо его художественное чутье, и ни одна изъ этихъ работъ не была напрасной. Онъ былъ всеобъемлющимъ гениемъ среди реалистовъ и соединялъ въ себѣ все, чѣмъ другіе талантливые художники обладали каждый въ отдѣльности: удивительное умѣнье разглядывать всѣ подробности формъ, даръ проникновеннаго опредѣленія душевныхъ движеній, а иногда и сверкающую игру колорита, болѣе блестящаго, чѣмъ у всѣхъ его предшественниковъ въ Германіи.



Менцель: Монастырская церковь.

Его очень привлекали—въ этомъ еще сказалось переживаніе рококо—католическія церкви и народъ, который въ нихъ движется. Веселыя вычурныя церкви въ пышномъ іезуитскомъ стилѣ, сохранившіяся въ нетронутомъ видѣ въ Мюнхенѣ и Тиролѣ, пользовались его особенной любовью. Онъ съ упоеніемъ погружался въ изученіе подробностей скульптурныхъ украшеній, рамъ, органовъ, балюстрадъ, рѣзныхъ каavedръ, на которыя сквозь расписныя стекла падаетъ смягченный, усталый дневной свѣтъ. Въ полусвѣтѣ все превращается въ цѣлый лѣсъ орнаментовъ; они, какъ деревья въ лѣсу, вытягиваютъ свои вѣтви. Болѣзненные люди, женщины, которыя молятся, закрывая лицо руками, калѣки на костыляхъ стоятъ колѣнопреклоненные или движутся среди этой пышной растительности изъ дерева, камня и сверкающаго золота, среди ангельскихъ головокъ, святыхъ, цвѣточныхъ гирляндъ, консолей и чашъ со святой водой. Витыя мраморныя колонны, хоругви, лампы и люстры поднимаются очень искусно и оригинально капризными очертаніями къ куполу, а



Менцель: „Cercle“.

нату, гдѣ устроены буфеты, и гдѣ группы разговаривающихъ кавалеровъ и дамъ уже заняли стулья и диваны. Въ 1879 году написана была знаменитая картина „Cercle“: императоръ Вильгельмъ въ красномъ парадномъ мундирѣ лейб-гвардейскаго полка разговариваетъ съ дамой; ихъ окружаетъ цѣлое море головъ, мундировъ и обнаженныхъ, почтительно наклоненныхъ въ сторону императора плечъ. Въ прежнихъ картинахъ подобнаго рода какой-нибудь жанровый эпизодъ сглаживалъ обыкновенно недостатокъ художественнаго интереса, а въ картинахъ Менцеля живописность сцены представлена во всей ея цѣльности. Картины его написаны, какъ книга, онѣ ничего не приукрашиваютъ, не лгутъ, и потомство найдетъ въ нихъ цѣлую энциклопедію типовъ XIX вѣка.

Послѣ салоновъ Менцель сталъ писать улицу, послѣ замкнутаго аристократическаго круга—пеструю народную толпу. Менцель въ теченіе долгихъ лѣтъ былъ постояннымъ посѣтителемъ маленькихъ курортовъ въ австрійскихъ и баварскихъ альпахъ. Его привлекалъ видъ толпы на концертахъ, въ садахъ ресторановъ, на променадѣ, на богослуженіяхъ? Свѣтъ падаетъ сквозь листья деревьевъ. Женщины, дѣти и знатные господа внимаютъ музыкѣ или словамъ проповѣдника. Одни приходятъ, другіе оставляютъ свои мѣста, все полно жизни и движенія. Гигантскія деревья покровительственно простираютъ свои вѣтви надъ толпой. Съ удивительнымъ мастерствомъ написана процессія въ Гастейнѣ: посрединѣ идетъ священникъ и несетъ Святые Дары, затѣмъ идутъ клиросники въ красномъ одѣяніи, впереди мѣстная публика и туристы, пришедшіе взглянуть на любопытное зрѣлище; на фонѣ высокія горы. Сила Менцеля состоитъ главнымъ образомъ въ умѣнны изобра-

оттуда глядятъ внизъ фантастическія изображенія святыхъ и картины облачнаго неба, почернѣвшія отъ дыма кадилъ.

Послѣ церкви онъ сталъ писать салоны. Тогда возникли его картины изъ жизни современнаго общества: дамы и придворные кавалеры на балконѣ бальной залы, бесѣда сановниковъ въ салонѣ, великолѣпный ужинъ на балу—цѣлое море красивыхъ плечъ, блестящихъ мундировъ, шелестящихъ шелковыхъ шлейфовъ; все это движется среди зеркалъ, люстръ, колоннадъ и позолоченныхъ рамъ. Такой оживленной, облитой сверкающимъ свѣтомъ картиной былъ „Перерывъ между танцами“ 1870 года. Музыка на минуту затихла. Изъ дверей ярко освѣщенной бальной залы общество хлынуло въ сосѣднюю ком-



Менцель: Воскресенье въ саду Тюльери.

жать движеніе толпы. Въ Киссингенѣ онъ написалъ променаду около источника, въ Парижѣ—воскресную толпу въ Тюльерійскомъ саду, уличную жизнь бульваровъ; тамъ же написана знаменитая сцена въ зоологическомъ саду—оживленная группой зуавовъ и дамъ передъ клѣткой большого слона. Въ Веронѣ онъ написалъ Piazza d'Erbe: среди балагановъ гуляетъ и шумитъ толпа народа. Многие художники писали послѣ Менцеля подобныя сцены, но мало кто умѣлъ вложить въ отдѣльныя фигуры столько искрящейся жизни и представить ихъ, какъ это дѣлалъ Менцель, частями одного большого многоголоваго волнующагося цѣлаго.

Очень забавляли его всегда путешественники: мужчины сидятъ въ углу вагона и зѣваютъ, или же спятъ, надвинувъ шляпу на глаза и скрестивъ ноги, женщины глядятъ въ окно или пересчитываютъ свои деньги. Съ этими картинами чередуются однообразныя, но полныя настроенія при всей своей простотѣ пейзажи въ чертѣ большого города: глухія запущенныя мѣстности, фабрики, рабочій людъ. Дѣти купаются въ грязномъ ручейкѣ, на краю котораго стоятъ маленькія чахлая ивы. Лодки скользятъ по рѣкѣ, матросы перепрыгиваютъ съ барки на барку, носильщики вытаскиваютъ на берегъ мѣшки или бочки, тяжелыя сильныя ломовыя лошади везутъ громадныя телѣги съ бочками пива по пыльной дорогѣ. Или же строится домъ. Шесть каменщиковъ работаютъ на постройкѣ и трудъ ихъ очень тяжелый. Деревья виднѣются изъ-за возведенныхъ лѣсовъ, въ отдаленіи длинныя ряды домовъ, водопроводныя и газовыя заводы, которые питаютъ гигантскій кратеръ Берлина; поденщики подвозятъ на телѣжкахъ камни. Въ первый разъ нѣмецкій художникъ сталъ воспѣвать трудъ.

Послѣ улицы Менцель перешелъ къ мастерскимъ; онъ понималъ дикую поэзію ревушихъ машинъ въ душныхъ фабричныхъ стѣнахъ и мастерски пере-

давалъ ее въ своихъ картинахъ. Его вальцовая фабрика 1876 года чрезвычайно смѣлая, мощная картина—лучшая изъ всей серіи. Душно и жарко въ большой низкой кузницѣ въ Königshütte (верхняя Силезія). Съ пылающими отъ жара лицами мускулистые коренастые рабочіе стоятъ у огня и держатъ желѣзные прутья въ распухшихъ рукахъ. Ихъ мощныя движенія напоминаютъ рисунки Домье. Свѣтъ бросаетъ на обнаженные торсы бѣлые, синіе, красные рефлексы, сверкаетъ, преломляясь въ складкахъ платья красными, фіолетовыми и зелеными пятнами. Поднимающійся кверху дымъ бѣловато-красный, а деревянные столбы, подпирающіе крышу, горятъ темно-багровымъ свѣтомъ. Все пропитано зноемъ, потомъ, движеніемъ, огненнымъ блескомъ. Пыль и грязь, моющіеся рабочіе, коренастые, разбитые тяжкимъ трудомъ, груды машинныхъ ремней и составныхъ частей машинъ—не красиво рассказанный анекдотъ, а трезвая дѣйствительность, не рассказъ, а живопись—въ этомъ главная заслуга Менцеля, оказавшаго огромное рѣшающее вліяніе на нѣмецкое искусство. „Каменотесы“ Курбе 1851 года, „Трудъ“ Мадокса Брауна 1852 года и „Кузница“ Менцеля—классическія произведенія въ искусствѣ XIX вѣка.

Въ нѣмецкомъ искусствѣ Менцель создалъ себѣ свою обособленную область, свой утесъ среди моря. Для Франціи 60-хъ годовъ онъ представлялъ собой все нѣмецкое искусство. Франція первая обратила на него вниманіе — и только благодаря этому, ему суждено было прославиться и на своей родинѣ, прежде чѣмъ онъ достигъ престарѣлаго возраста. Ему прощали его реализмъ въ то время, когда тяготѣніе къ реализму считалось еще заблужденіемъ. Этимъ объясняется тотъ странный фактъ, что 50-ти лѣтняя творческая дѣятельность Менцеля не оказала почти никакого вліянія на дальнѣйшее развитіе нѣмецкой живописи, которая едва ли была бы иной въ настоящее время, если бы Менцель никогда не жилъ. Пока онъ могъ служить образцомъ для другихъ, никто не осмѣливался идти по его слѣдамъ, а когда впоследствии все нѣмецкое искусство пошло по пути натурализма, между Менцелемъ и молодымъ поколѣніемъ оказалось гораздо больше розни, чѣмъ точекъ соприкосновенія. Онъ уже не могъ быть руководителемъ, а представлялъ собой только внушающую уваженіе величину, какъ бы допотопнаго героя среди людей нашего времени.

Даже тѣ отдѣльные проблески реализма, которые замѣчаются въ берлинской живописи 70-хъ годовъ, не стоятъ ни въ какой связи съ нимъ. Если бы реализмъ заключался въ прозаической сухой иллюстраціи обрывковъ дѣйствительности, если бы честность, вѣрнопопданничество и патриотизмъ были бы пригодными для искусства качествами, то *Антонъ фонъ-Вернеръ* (Anton von Werner) несомнѣнно заслуживалъ бы вниманія. Въ его жанровыхъ картинахъ изъ военнаго быта все на своемъ мѣстѣ, все ярко блеститъ и аккуратно пригнано, по военному;—это типичное прусское искусство. Его портреты какъ бы созданы для офицерскихъ собраній. Все совершенно корректно и выдержано,—отъ шпоръ до кирасирской каски, даже въ сходствѣ сказывается военная дисциплина; чувствуется, что всякій рекрутъ долженъ стать во фронтъ передъ подобнымъ портретомъ своего непосредственнаго начальника. Въ большихъ парадныхъ картинахъ онъ только умѣетъ зарегистрировать данное историческое происшествіе съ добросовѣстностью судейскаго писца. Природа отказала ему въ болѣе высокомъ одухотворенномъ дарованіи: въ великомъ челоуѣкъ онъ ничего не видѣлъ, кромѣ ярко вычищенныхъ сапогъ и пуговицъ; онъ не былъ въ достаточной мѣрѣ художникомъ, чтобы сдѣлать изъ своихъ картинокъ настоящія произведенія искусства. Государство нуждается въ такихъ живописцахъ, какъ рота солдатъ въ хорошемъ фельдфебелѣ, но офицерская корпорація искусства составляется изъ иныхъ элементовъ.



Менцель: Кузница.



А. Петтенкофенъ.

Карль Гуссовъ (Karl Gussow), обладавшій простымъ здоровымъ реалистическимъ талантомъ, отразилъ въ нѣсколькихъ картинахъ грубоватое прямолинейное пониманіе дѣйствительности. Нѣкоторыя его фигуры въ натуральную величину — Кошечка, Любитель цвѣтовъ, Потерянное счастье, Привѣтствіе, Женщина, моющая статую Венеры. Продавщица "устрицъ и друг. создали на короткое время моду на желтые платки и нечищенные ногти, и за это критики, смотря по тому, какихъ они держались взглядовъ въ искусствѣ, или восхваляли его, какъ поборника реализма, или предавали его проклятію.

Онъ очень искусно писалъ мускулы, тѣло и пестрыя платья, располагалъ зеленыя пятна около красныхъ, красныя около желтыхъ, но даже въ его первыхъ произведеніяхъ, — единственныхъ его художественныхъ работахъ — онъ не возвышался надъ банальнымъ, варварскимъ воспроизведеніемъ совершенно не интересной дѣйствительности.

Максъ Михаэль (Max Michael) имѣетъ нѣчто общее съ Бонвенномъ. Ему тоже нравятся тихія движенія монахинь, сочныя овощи, темно-коричневая деревянная обшивка стѣнъ и комнаты въ сумерки. Подобно Рибо во Франціи, хотя и уступая ему по таланту, онъ былъ хорошимъ представителемъ такъ называемой „школы погребныхъ люковъ“, которая довольно искусно подражала тону старыхъ испанскихъ мастеровъ. Одна изъ его лучшихъ картинъ находится въ гамбургской галлерей. Она изображаетъ итальянскую школу дѣвочекъ. Монахиня даетъ урокъ шитья. Фонъ картины темно-коричневый, комната погружена въ коричневый полумракъ, свѣтъ падаетъ, какъ въ мансарду, черезъ высокое маленькое окно, преломляясь въ желтомъ стеклѣ, и пестрые костюмы маленькихъ итальянокъ, съ ихъ бѣлыми головными платочками образуютъ красивыя гармоничныя красочныя пятна. Въ картинѣ не рассказывается ни о какомъ происшествіи или эпизодѣ, но тѣмъ тоньше переданы живописно группы дѣвочекъ, свѣтовое пятно, которое онѣ образуютъ въ комнатѣ. Благородная игра красокъ въ духѣ старыхъ мастеровъ выкупаютъ отсутствіе жанроваго содержанія.

Въ Вѣнѣ *Августъ фонъ-Петтенкофенъ* (August von Pettenkofen) замѣнилъ устарѣлую жанровую живопись до-революціоннаго періода болѣе художественной и утонченной манерой. Въ то время какъ послѣдователи Гауермана и Дангаузера плодили раздирательныя сцены или юмористическіе эпизоды, Петтенкофенъ первый взглянулъ на жизнь со стороны живописности. Ему открылъ глаза Стевенсъ въ Парижѣ въ 1851 году. Картины Труайона и Милле еще больше укрѣпили его въ этихъ стремленіяхъ. Онъ выросъ въ имѣніи своего отца и, прежде чѣмъ посвятить себя живописи, служилъ офицеромъ въ кавалеріи. Ло-

шадь, крестьяне, быки—вот незатѣливое содержаніе его картинъ. Сложныя и плохо написанныя повѣствованія онъ замѣнилъ чахлами долинами одинокихъ венгерскихъ „пусть“, закоптѣлыми кузницами, душными сапожными мастерскими, грязными дворами съ кучами сора и навоза, цыганскими постоянными дворами и жалкими мансардами. Художникъ ни чѣмъ не поступался для удовлетворенія любопытства или сентиментальности; въ картинахъ звучатъ нѣжные красочные аккорды—и этого довольно. Онъ проводилъ лѣто обыкновенно въ маленькомъ мѣстечкѣ Спольнокъ на рѣкѣ Тайсѣ, на востокъ отъ Пешта. Тамъ онъ бродилъ среди маленькихъ выбѣленныхъ хатъ, лавокъ и лотковъ фруктошниковъ. Лѣниво плетущіеся волю со спящимъ въ телѣгѣ мальчикомъ пастухомъ, черноглазая дѣвушка, идущія за водой, деревенскія дѣти, валяющіяся по



Петтенкофенъ: Свиданье.

землѣ, старики, которые дремлютъ на дворѣ на солнцѣ—вотъ обыкновенно единственныя живыя существа на его картинахъ. Песчаная деревенская площадь застроена бѣлыми низкими домиками; запряженная волами телѣга останавливается на улицѣ, или почтарь скачетъ на усталой клячѣ. Подобно Менцелю, Петтенкофенъ изображаетъ дѣятельное, погруженное въ трудъ чело-вѣчество, простыхъ людей, и не думающихъ прервать свою работу въ угоду посѣтителемъ выставки. Отъ берлинскаго художника его отличаетъ только большій лиризмъ природы, нѣчто мечтательное, созерцательное, задумчивое. Менцель обостряетъ всякій сюжетъ до драматизма, любитъ движеніе, изображаетъ суетливую шумную толпу, которая топчется и тѣснится, проносятся пестрой массой мимо театральныхъ подъѣздовъ, мимо оконъ cafes. Петтенкофенъ заглядываетъ къ мелкому ремесленнику, къ одинокой швеѣ. Въ „Кузницѣ“ Менцеля сыпятся искры и грохочутъ машины, но тишина и покой царятъ въ тѣхъ сапожныхъ мастерскихъ и солнечныхъ мансардахъ, которыя посѣщаетъ Петтенкофенъ. Менцель любитъ мгновенное, трепещущую жизнь, Петтенкофенъ, наоборотъ,—покой, уединеніе. У того всѣ бодрствуютъ, думаютъ, говорятъ, у этого всѣ зѣваютъ или спятъ. Если Менцель изображаетъ деревенскій возъ, то ящикъ непременно шелкаетъ бичемъ, и слышенъ грохотъ телѣги по ухабистой мостовой. У Петтенкофена телѣга спокойно стоитъ въ узкой улицѣ, рабочей вкушаетъ обѣденный отдыхъ, тяжелая духота виситъ въ воздухѣ. Менцель любилъ гримасы на лицахъ, Петтенкофенъ не стремился изображать характеры, а довольствовался передачей простой жизни въ живопис-



Петтенкофенъ: Венгерская гзда.

ные моменты. Берлинецъ любилъ острья эпиграммы, вѣнецъ склоненъ къ меланхолическому раздумью. Картины Менцеля сверкаютъ, какъ ракеты, тонъ Петтенкофена изысканно благороденъ. Общаго между ними только то, что оба не имѣли послѣдователей, не были вершинами берлинскаго и вѣнскаго искусства, а врѣзываются, какъ отдѣльныя каменные глыбы въ художественную жизнь той и другой страны.

Въ Берлинѣ и Вѣнѣ реалистическое движеніе захватило только отдѣльныхъ художниковъ, на долю Мюнхена снова выпала задача создать школу. Всѣ направленія современнаго искусства проявлялись тамъ наиболѣе ярко, всѣ движенія происходили съ наибольшей послѣдовательностью. Боговъ и богинь Корнелиуса смѣнили сначала герои Пилоти, потомъ тирольскіе крестьяне Дефреггера, и при всемъ различіи сюжетовъ есть нѣчто связующее всѣ эти произведения—во всѣхъ нихъ на первомъ планѣ интересный сюжетъ, а живописность на второмъ. Основная же черта искусства 70-хъ годовъ—стремленіе къ живописности. Художники стали понимать, что способность острить и рассказывать повѣсти, — а къ этому сводились крестьянскія и монастырскія сцены послѣдователей Грюцнера и Дефреггера,—не составляетъ достоянія однихъ только изобразительныхъ искусствъ; только техническое полумѣніе въ удобномъ союзѣ съ неразвитостью вкусовъ публики, создали эту повѣствовательную живопись. Художники поняли, что задача живописи не рассказывать, а изображать, воздействуя на внѣшнія чувства—ибо только этимъ средствомъ она располагаетъ. Этому пониманію способствовало возродившееся увлеченіе старыми мастерами.

Въ художественной промышленности, въ которой тоже до того царилъ безотраднйа пустота, наступило послѣ 1870 года большое оживленіе, вызванное

пробужденіемъ національнаго самосознанія, а также и при- токомъ милліардовъ въ Гер- манію. Новая программа при- знавала въ искусствѣ только „старогерманское“ и „стиль- ное“. Нѣмецкій ренессансъ былъ раньше въ пренебреженіи даже у ученыхъ; теперь его стали изучать и прославлять. Любке занялся систематиче- скимъ изслѣдованіемъ его, Вольманъ писалъ о Гансѣ Гольбейнѣ, Таузингъ о Дюрерѣ, Эйтельбергеръ основалъ ав- стрійскій промышленный музей, Георгъ Гиртъ издалъ „Deut- sches Zimmer“ и началъ изда- вать „Formenschatz“. Всюду стали прославлять національ- ное искусство нѣмецкаго ре- нессанса; патристическое само- сознание увидѣло въ немъ спасеніе. Въ художественной промышленности объявлена была война сукъ и сухости. Душой движенія сдѣлался Ло- ренцъ Гедонъ вмѣстѣ съ двумя Зейцами, Францемъ и Рудоль- фомъ. Его курчавые черные волосы, маленькіе огненные темные глаза, короткая борода, небрежная одежда и большія, способныя ко всякой работѣ руки придавали ему самому видъ древне-германскаго каменотеса. Этой оригинальной внѣшности соотвѣтствовала его художественная манера. Все въ ней было своеобразно и про- проникнуто изошренностью чувствъ. Онъ былъ сынъ торговца древностями, съ дѣт- ства хорошо зналъ старыхъ мастеровъ, и шелъ по ихъ слѣдамъ въ своей дѣя- тельности. Онъ не хотѣлъ ограничить себя однимъ родомъ искусства. Фасады до- мовъ и отдѣлка комнатъ, таверны и устройство праздничныхъ процессій, ме- бель и парадныя кареты, статуи и орнаменты изъ камня, бронзы, дерева и желѣза, портретные бюсты изъ воска, глины и мрамора, модели для ювелирныхъ работъ, для кованыхъ рѣшетокъ, украшенія для пароходовъ и каютъ—всѣ эти разно- образныя работы изумительный художникъ исполнялъ съ одинаковой силой, отдѣлывая каждую вещь капризно, фантастично, задорно и необычайно. Въ немъ художникъ странно сочетался съ коллекционеромъ. Передъ его домомъ на Nymphenburgsgrasse, въ густо заросшемъ одичаломъ саду разложены были до самаго забора безчисленные каменные обломки средневѣковыхъ изваяній. Къ окнамъ прислонены были старыя заржавѣлыя, изъ кованнаго желѣза, рѣшетки, а въ самомъ домѣ собрано было множество драгоценныхъ художественныхъ пред- метовъ, мимо которыхъ еще за десять лѣтъ до того художники прошли бы, не обращая вниманія. Но такъ какъ Гедонъ работалъ только до 40 лѣтъ, то его продуктивное творчество свелось къ однимъ только попыткамъ и импровиза- ціямъ, но вліяніе, оказанное имъ, было чрезвычайно сильно. Благодаря ему, во



Дитцъ: Возвращеніе съ рынка.

Его курчавые черные волосы, маленькіе огненные темные глаза, короткая борода, небрежная одежда и большія, способныя ко всякой работѣ руки придавали ему самому видъ древне-германскаго каменотеса. Этой оригинальной внѣшности соотвѣтствовала его художественная манера. Все въ ней было своеобразно и про- проникнуто изошренностью чувствъ. Онъ былъ сынъ торговца древностями, съ дѣт- ства хорошо зналъ старыхъ мастеровъ, и шелъ по ихъ слѣдамъ въ своей дѣя- тельности. Онъ не хотѣлъ ограничить себя однимъ родомъ искусства. Фасады до- мовъ и отдѣлка комнатъ, таверны и устройство праздничныхъ процессій, ме- бель и парадныя кареты, статуи и орнаменты изъ камня, бронзы, дерева и желѣза, портретные бюсты изъ воска, глины и мрамора, модели для ювелирныхъ работъ, для кованыхъ рѣшетокъ, украшенія для пароходовъ и каютъ—всѣ эти разно- образныя работы изумительный художникъ исполнялъ съ одинаковой силой, отдѣлывая каждую вещь капризно, фантастично, задорно и необычайно. Въ немъ художникъ странно сочетался съ коллекционеромъ. Передъ его домомъ на Nymphenburgsgrasse, въ густо заросшемъ одичаломъ саду разложены были до самаго забора безчисленные каменные обломки средневѣковыхъ изваяній. Къ окнамъ прислонены были старыя заржавѣлыя, изъ кованнаго желѣза, рѣшетки, а въ самомъ домѣ собрано было множество драгоценныхъ художественныхъ пред- метовъ, мимо которыхъ еще за десять лѣтъ до того художники прошли бы, не обращая вниманія. Но такъ какъ Гедонъ работалъ только до 40 лѣтъ, то его продуктивное творчество свелось къ однимъ только попыткамъ и импровиза- ціямъ, но вліяніе, оказанное имъ, было чрезвычайно сильно. Благодаря ему, во



Мейеръ: Курильщики.

приняло черезъ нѣсколько лѣтъ. Подражаніе нѣмецкому ренессансу вскорѣ такъ же надоѣло, какъ прежде нравилось. Тогда сдѣланъ былъ шагъ дальше—отъ ренессанса къ барокко, а затѣмъ къ рококо. Въ настоящее время наступило послѣ этой декоративной маніи нѣкоторое отрезвленіе, послѣ бурнаго увлеченія стилемъ пресыщенность, стремленіе къ простому и спокойному. Но все же это движеніе несомнѣнно содѣйствовало развитію вкуса и косвеннымъ образомъ принесло пользу и живописи.

Для комнатъ, въ которыхъ все, кромѣ быть можетъ самого хозяина, было выдержано въ строгомъ стилѣ, годились только картины, написанныя въ духѣ старыхъ мастеровъ. Произведенія искусства разсматривались тогда, какъ стильная мебель; они должны были вполне подходить къ обстановкѣ комнаты, и точно подражать „твореніямъ нашихъ отцовъ“. Такимъ образомъ новое теченіе въ художественной промышленности привело къ обновленному болѣе тонкому изученію старыхъ мастеровъ. Мюнхенская „костюмная живопись“ 70-хъ годовъ отличалась отъ таковой же во всей остальной Германіи своей истинной художественностью и тонкимъ пониманіемъ колорита. Мюнхенскіе художники были знатоками искусства, гастрономами красокъ. Они не довольствовались Пилоти, а углублялись въ изученіи старинныхъ мастеровъ, которыхъ очень чутко понимали, начинали смѣшивать на палитрѣ мягкія, пышныя, блестящія краски и стали понимать все обаяніе живописи. Подражая въ свѣтло-тем-

всѣхъ отрасляхъ художественной промышленности стало преобладать стремленіе къ живописности. Безцвѣтный буржуазный стиль смѣнился веселымъ ликовааніемъ красокъ. Устроенныя имъ карнавальныя процессіи во вкусѣ ренессанса были очень знаменательнымъ эпизодомъ мюнхенской художественной жизни и содѣйствовали даже тому, что въ дамскихъ туалетахъ сталъ проявляться болѣе изысканный вкусъ. Мюнхенская художественно-промышленная выставка 1876 года, для которой онъ соорудилъ у входа величественный порталъ изъ кусковъ старинной архитектуры, рѣзбы на деревѣ и богатыхъ тканей, съ надписью „творенія нашихъ отцовъ“, обозначаетъ собой вершину того движенія въ нѣмецкой художественной промышленности, которое охватило всю Германію.

Хорошо извѣстно, какое направленіе это движеніе

ныхъ, завѣшанныхъ гобеленами мастерскихъ „малымъ мастерамъ“, и поддѣлывая также и украшающую ихъ картины ржавчину вѣковъ, они постепенно усвоили себѣ всѣ ихъ техническіе приемы и, углубляясь въ детали, возродили искусство писать красками. Ихъ картины въ сравненіи съ прежними кажутся гастрономическими рѣдкостями. Въ противоположность жанристамъ, они не считали предѣломъ живописи одностороннюю способность изображать характеры, а придавали главное значеніе художественно-живописному элементу въ картинахъ. Они поняли, что существуетъ нѣчто болѣе высокое, чѣмъ обычный жанровый юморъ, и это открытіе имѣло огромное значеніе. Анекдотическое остроуміе смѣнилось чисто художественнымъ юморомъ. До того живописцы высказывали идеи, теперь они стали писать предметы. Если все-таки они продолжали изображать мантии кардиналовъ, трико и плащи, то все это не было выдуманнымъ, а понималось какъ часть цѣлаго, и было переходомъ къ изображенію въ живописи того, что взоръ художника видѣлъ въ дѣйствительности.

Сильный, здоровый, чуткій по всему живописному *Дицъ* (Diez), Викторъ Шеффель нѣмецкой живописи, стоитъ во главѣ этой группы. Съ юности онъ былъ постояннымъ посѣтителемъ кабинета гравюръ, гдѣ изучалъ Рембранта, Дюрера и Шенгауера, ихъ офорты и гравюры на мѣди и на деревѣ, изображающія пирушки и бродягъ. По нимъ онъ писалъ своихъ мародеровъ, рыцарей грабителей, крестьянскіе бунты, старогерманскія свадьбы и ярмарки. Его „Храмовой праздникъ“ напоминаетъ Бегама, „Веселая поѣздка верхомъ“ Шенгауера, „Засада“ Дюрера, а ярмарки написаны по образцу Теньерсовскихъ картинъ. Эпоху отъ Дюрера и Гольбейна до Рубенса, Рембрандта, Вувермана и Броуера Дицъ изучилъ, какъ историкъ искусства, а иногда, какъ напр. въ „Пикникъ въ



Ф. А. Каульбахъ: Дѣвушка съ лотней.



Ф. А. Каульбизъ: Горожанка.

лѣсу", онъ обнаруживаетъ знаніе даже XVIII вѣка. Его картины неподражаемы по тонкости тона и могли бы висѣть въ Пинакотекѣ рядомъ съ его фламандскими образцами, ничего не теряя отъ такого со-сѣдства.

Въ *Гарбургеръ* (Harburger), остроумномъ рисовальщикѣ изъ „*Fliegende Blätter*", общепризнанномъ властелинѣ въ царствѣ шляпъ съ опущенными полями, старыхъ кувшиновъ и дельфтскихъ трубокъ, воскресла частица генія Броуера или Остальда. Такія картины, какъ „Деревенскій докторъ“, „Игроки въ карты“, „Бабушка“, „У тихаго очага“, „Въ большомъ креслѣ“, „Добродушные“ и т. д.—великолѣпные образцы голландской манеры. Онъ написаны вдумчиво, въ благородномъ тонѣ, съ глубокими тонкими свѣтотѣнями, блестящей легкой манерой. *Левтицъ* (Loefftz) въ своей первой картинѣ „Скупость и любовь“—Квентинъ Массисъ *redivivus*; потомъ онъ поочередно подражалъ сначала Гольбейну, потомъ ванъ-Дейку и, подобно Дицу, имѣлъ большое вліяніе на молодое поколѣніе своей преподавательской дѣятельностью. *Клаусъ Мейеръ* (Klaus Meyer), написавшій въ 1883 году „Школу шитья въ монастырѣ“, — одинъ изъ самыхъ извѣстныхъ молодыхъ мюнхенскихъ художниковъ. Заслуга его въ томъ, что, изучая Питера де-Гуга и дельфтскаго мастера ванъ-дербъ-Меера, онъ сталъ писать съ большимъ разнообразіемъ оттѣнковъ. Въ

задней стѣнѣ комнаты окна, задернутые тонкими занавѣсками; оттуда вливается теплый спокойный дневной свѣтъ и сверкаетъ на чисто вымытомъ полу, на блестящихъ столахъ, на бѣлыхъ страницахъ книгъ, на свѣтлыхъ и темныхъ волосахъ дѣтскихъ головокъ, окружая ихъ золотымъ сіяніемъ. Другой лучъ солнца проникаетъ въ щель неплотно притворенной двери и дрожить

узкой свѣтлой полоской на полу. Интимное изображеніе спокойныхъ сценъ простой жизни, чисто живописное изображеніе интимныхъ, тихихъ происшествій замѣнило жанровые пересказы разныхъ приключеній. Старые люди съ кружкой пива и глиняной трубкой, служанки, занятая чисткой картофеля въ кухнѣ, ученики въ монастыряхъ, сидящіе за книгами въ библіотекѣ, курильщики, пьяницы, игроки въ кости, — вотъ молчаливыя, спокойно пассивныя фигуры его позднѣйшихъ картинъ. Мягко падающій въ комнату солнечный свѣтъ озаряетъ ихъ. Легкіе облака табачнаго дыма носятся въ воздухѣ. Все уютно, отрадно, окружено атмосферой живописности, пріятной теплоты, поэтического обаянія. Черезъ сто лѣтъ его картины будутъ продаваться, какъ прекрасныя подлинныя произведенія старыхъ голландцевъ. *Гольмбергъ* (Holmberg) историкъ кардиналовъ. Въ глубинѣ комнаты окно, составленное изъ круглыхъ выпуклыхъ расписныхъ стеколъ. Мягкій масляный свѣтъ озаряетъ богатую утварь, драгоценности, ящики и гобелены; среди всего этого выставлены на показъ взятыя изъ богатой коллекціи художника бѣлыя атласныя дамскія платья покроя 1640 года, лиловыя и пурпурныя одежды кардиналовъ—вмѣстѣ съ соответствующими натурщиками.

Фрицъ Августъ Каульбахъ (Friz August Kaulbach) наиболѣе характерный представитель этой группы, самый разносторонній подражатель старыхъ мастеровъ. Онъ не принадлежитъ къ специалистамъ, которые сосредоточиваются на одностороннемъ подражаніи фламандцамъ или голландцамъ, а подобно старому Дитрици, надѣвалъ то ту, то другую маску и всегда—уподобляясь то Гольбейну, то Карло Дольчи, то ванъ Дейку или Ватто, проявлялъ одинаковую грацію и блескъ.

Когда вошелъ въ моду нѣмецкій ренессансъ, онъ писалъ въ духѣ ренессанса невинныя жанровыя картины à la Бейшлагъ — сцены семейнаго счастья — но не такъ банально, какъ Бейшлагъ; въ его утонченномъ поэтичномъ колоритѣ больше очаровація. Особенный успѣхъ имѣли его отдѣльныя фигуры: нюренбергскія дочери патриціевъ и знатныя дамы въ старогерманскихъ беретахъ, темныхъ бархатныхъ платьяхъ съ длинными косами à la Гретхенъ. Онѣ то поднимали глаза, то опускали ихъ, то складывали руки, то держали въ рукахъ блестящіе кубки съ крышками. Иногда эти отдѣльныя



Ленбахъ: Собственный портретъ.



Ленбахъ: Императоръ Вильгельмъ.

фигуры были портретами; тогда онъ превращались въ „дамъ въ старо-германскомъ костюмѣ“, и Каульбахъ писалъ черные береты, вуали и жемчужныя сѣтки, желто-зеленые шелковые рукава съ пуфами, плюшевую отдѣлку темныхъ платьевъ и красныя „сумочки à la Gretchen въ старо-германскомъ вкусѣ, удовлетворяя вполнѣ вкусамъ своихъ заказчиковъ. Иногда Каульбаховскія дамы держать въ рукахъ лютю и стоятъ среди весенняго пейзажа около ручейка или серебристой березы — такъ писалъ Стевенсъ за 10 лѣтъ до Каульбаха. Фрицъ Августъ Каульбахъ занималъ тогда въ Германіи такое же мѣсто, какъ въ Бельгіи Флорентъ Виллемсъ—только у Каульбаха больше мягкости. А съ теченіемъ времени онъ познакомилъ публику съ множествомъ другихъ старыхъ

и новыхъ мастеровъ, которымъ подражалъ съ большимъ художественнымъ пониманіемъ. Въ его „Майскомъ днѣ“ очень искусно возсоздана пасторальная сцена à la Ватто. „Св. Сицилія“ обаятельная картина, напоминающая Карло Дольчи и Габріэля Макса. „Piéta“ составлена „изъ лучшихъ фигуръ Микель Анжело, фра Бартоломео и Тиціана“ — по рецепту Жерара де Лереса. Въ промежутокъ онъ писалъ болѣзненныхъ, похожихъ на цвѣтки, дѣвушекъ à la Габріэль Максъ, хорошенькихъ ангелочковъ во вкусѣ Тома, дѣтей въ костюмахъ пьерро à la Воллонъ, маленькіе пейзажи во вкусѣ Гэнсборо. Для постройки своего дворца, онъ не составлялъ самъ новаго плана, а пользовался существующими образцами. Онъ просто выбиралъ изъ всѣхъ формъ самыя изящныя, кокетливыя, изысканныя, бралъ у всѣхъ самое красивое и составилъ такимъ образомъ изящный букетъ. Въ своихъ женскихъ портретахъ, которымъ онъ обязанъ лучшими успѣхами послѣднихъ лѣтъ, онъ занялъ мѣсто между ванъ Дейкомъ и англійскими художниками. Конечно, нечего сравнивать его съ художникомъ столь полнымъ „шика“, какъ Саржентъ, но для Германіи его портреты были достаточно утонченными; въ нихъ есть пикантная Каульбаховская болѣзненность, и очень нравившійся публикѣ odeur de femme. Въ „Schützenlied!“ онъ сдѣлалъ смѣлую экскурсію въ область народной жизни и картина его столь граціозна, что могла быть написана Пилькгейномъ. Въ цѣломъ рядѣ очень хорошихъ карикатуръ онъ даже проявилъ самостоятельность. Исторія искусства велика, а такъ какъ Августъ Каульбахъ отлично ее знаетъ, то онъ навѣрное напишетъ еще много занимательныхъ и граціозныхъ вещей, „если воображеніе его будетъ попрежнему блуждать среди различныхъ формъ, созданныхъ искусствомъ

всѣхъ времянъ" какъ Gazette des Beaux Arts говорила о немъ по поводу вѣнской всемирной выставки 1878 года.

Но все-таки историки будущихъ столѣтій найдутъ мало новизны во всѣхъ этихъ картинахъ. „Быть мастеромъ“, говорилъ В. Бюргеръ, „значитъ ни на кого не походить“. А это все были произведенія живописцевъ, которые гораздо громче провозглашали догматъ о непогрѣшимости всеобъемляющаго эклектизма, чѣмъ Караччи въ извѣстномъ сонетѣ. Всѣ эти художники талантливые подражатели, и принадлежность ихъ къ XIX вѣку можно будетъ впоследствии установить только по обозначенію годовъ на ихъ картинахъ. Они были возродившимися старыми мастерами, и не обогатили исторію искусства ничѣмъ новымъ. Но все же, такъ какъ они замѣнили поверхностное подражаніе очень хорошимъ интимнымъ воссозданіемъ, то этимъ значительно продвинули впередъ искусство XIX вѣка.



Ленбахъ: Бисмаркъ.

Каждый изъ нихъ способствовалъ работой всей своей жизни возрожденію въ Германіи забытаго, благодаря Винкельману и Карстенсу, искусства писать красками. Въ этомъ отношеніи ихъ произведенія очень важные пункты на великомъ пути искусства. Систематическимъ подражаніемъ лучшимъ старымъ мастерамъ мюнхенская живопись въ сравнительно короткое время снова обрѣла давно утраченное пониманіе красокъ и художественности исполненія. Въ туманную даль отошли уже времена, когда особенность нѣмецкаго искусства заключалась въ богатствѣ идей, отсутствіи колорита и слабой technikѣ, и когда авторитетные эстетики ставили это въ заслугу художникамъ. Отъ подобныхъ взглядовъ искусство вполне освободилось; десять лѣтъ оно трудилось надъ искорененіемъ своихъ недостатковъ. Одержанная имъ побѣда утѣшительна, велика и знаменательна, и лишь этотъ послѣдній возвратъ къ старымъ мастерамъ могъ стать мостомъ къ новому пониманію искусства.

Въ тѣхъ именно художникахъ, которые въ живописи ушли далѣе всѣхъ и овладѣли вполне умѣньемъ старыхъ мастеровъ, проснулось сознаніе, что предѣлъ достигнутъ. Техническихъ знаній у нихъ уже было достаточно для того, чтобы трактовать въ духѣ тѣхъ же старыхъ мастеровъ сюжеты изъ современ-



Рамбергъ: Послѣ обѣда.

ной жизни, и не писать уже, какъ прежде, кропотливо составленныхъ жанровыхъ картинъ, а создавать настоящую живопись. Въ Германіи, какъ и во Франціи, выступила группа реалистовъ, которые начали стремиться къ правдѣ съ научною строгостью и безъ всякихъ постороннихъ жанровыхъ прикрасъ.

Францъ Ленбахъ (Franz Lenbach), величайшій изъ послѣдователей старыхъ мастеровъ, очень тѣсно и многозначительно связанъ нѣсколькими своими юношескими произведеніями съ этими стремленіями въ современномъ искусствѣ.

Въ немъ привыкли видѣть только портретиста, и ему справедливо поклоняются, какъ величайшему изъ нѣмецкихъ портретистовъ. Потомство должно будетъ благодарить боговъ за то, что именно онъ родился очень своевременно, такъ что зрѣлость его таланта совпала съ величайшей эпохой XIX вѣка. Портретная галлерей Ленбаха—написанный кистью героическій эпосъ нашего вѣка. Онъ писалъ портреты самыхъ могущественныхъ политическихъ дѣятелей, величайшихъ завоевателей и властителей въ области науки и искусства. И все-же эта галлерей не имѣла бы никакой цѣны для потомства, если бы Ленбахъ не обладалъ качествомъ, котораго не имѣли ни одинъ изъ его непосредственныхъ предшественниковъ: онъ свято чтить природу и правду. Въ его время розовый колоритъ, слащавая улыбка и идеализированный рисунокъ были неотъемлимой принадлежностью каждаго портрета; Винтергальтеръ писалъ великихъ людей не такими, каковы они въ дѣйствительности, но дѣлая ихъ красивѣе по своему вкусу, — забывая, что Богъ, какъ нельзя болѣе умѣетъ надѣлать великихъ людей подобающими имъ лицами. Ленбахъ же выступилъ съ портретами, отличавшимися смѣлой и рѣзкой правдивостью. Уже это одно было подвигомъ, на который способна только очень самобытная натура. Чтобы



Рудольфъ Хиртъ: Чистка белья.

имѣть успѣхъ въ обществѣ, портретистъ долженъ, кромѣ художественнаго таланта, обладать особымъ сочетаніемъ разнообразныхъ способностей. Ленбахъ имѣлъ не только сильную руку и зоркій глазъ, а еще кромѣ того языкъ и локти, и это ставило его hors concours. Столь же грубый, какъ и любезный, полумужикъ, полу-придворный, великій художникъ и искусный falseur, онъ достигъ того, что не удавалось тысячѣ другихъ художниковъ—онъ сумѣлъ привить обществу свой вкусъ, замѣнить прежнихъ улыбающихся автоматовъ настоящими, сильными людьми. Въ противоположность работамъ прежнихъ портретистовъ, портреты Ленбаха отмѣчены пантеизмомъ и преклоненіемъ передъ природой.

Огромное значеніе Ленбаха заключается еще въ томъ, что величіе его лишь въ незначительной степени зависитъ отъ его чисто-художественныхъ качествъ; оно гораздо болѣе обусловлено тѣмъ, что, будучи чрезвычайно умнымъ человѣкомъ, онъ понималъ умъ и душу другихъ людей. Портретная живопись требуетъ не только художественнаго таланта, а прежде всего психологическаго пониманія изображаемыхъ лицъ. Ни одинъ художникъ не можетъ, по словамъ Лессинга, изобразить болѣшую высоту духа, чѣмъ его собственная. А недостатокъ многихъ портретистовъ заключается именно въ томъ, что ихъ художественный талантъ не равняется ихъ интеллектуальному развитію. Ленбаховскій портретъ Бисмарка относится къ портрету Антона фонъ-Вернера, какъ толкованіе Гете Геномъ къ толкованіямъ Дюнцера. Конечно, объясненіе Ленбаховскихъ портретовъ Бисмарка родствомъ душъ—пустая фраза. Дефицитъ все-же остается, но съ тѣхъ поръ какъ существуютъ портреты Ленбаха, выяснилось, что дефицитъ этотъ можетъ быть гораздо меньшимъ, чѣмъ у другихъ портретистовъ Бисмарка. „Хорошо понимать натуру“, говоритъ Торэ, „главное качество

портретиста*. Этотъ даръ психологическаго провидѣнія и сдѣлалъ Ленбаха призваннымъ историкомъ великой эпохи, протоколистомъ могущественной эры. Ленбахъ превосходитъ въ этомъ отношеніи большинство лучшихъ портретистовъ другихъ странъ. Какимъ превосходнымъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ однообразнымъ и тривиальнымъ художникомъ кажется Бонна на ряду съ нимъ. Портреты Бонна перестаютъ нравиться, если ихъ видѣть въ большемъ количествѣ. Въ отдѣльности каждый поражаетъ своей мощной пластичностью, но если видѣть ихъ нѣсколько подрядъ, то кажется что у всѣхъ одинаковая пластичность, одна и та же поза, и даже платье сшито у одного и того же портного. Ленбаху нѣтъ надобности выяснять характеры при помощи такихъ вспомогательныхъ подробностей, какими любилъ пользоваться Бонна. Онъ пишетъ только глаза, и, конечно, также всю голову, но съ такой психологической углубленностью, какая у теперешнихъ живописцевъ встрѣчается только у одного Уотса. Въ головѣ горятъ глаза и пронизываютъ своимъ огнемъ зрителя. То, что вокругъ глазъ, самое лицо, болѣе или менѣе, и чаще менѣе написано, а болѣе отдаленное, платье и руки, менѣе или почти совсѣмъ не выписаны. Все это Ленбахъ выдерживаетъ въ нейтральномъ тонѣ, скрадывающимъ незаконченность своей эскизностью и яркой субъективностью. Ленбахъ— полная противоположность старыхъ мастеровъ. Гольбейнъ, даже Рубенсъ, который на все остальное накладывалъ отпечатокъ своей индивидуальности, тщательно воспроизводили въ портретахъ всѣ существующія въ дѣйствительности подробности. Они какъ бы воссоздавали документы дѣйствительной жизни и предоставляли зрителю понимать изображенное каждому по своему. Ленбахъ, менѣе объективный въ своемъ творествѣ, менѣе подчиняется сюжету, подчеркиваетъ одно, пропускаетъ другое и такимъ образомъ въ лицѣ показываетъ душу— такъ, какъ онъ ее понимаетъ. Можно спорить о томъ, какой изъ этихъ двухъ манеръ слѣдуетъ отдать предпочтеніе; несомнѣнно только то, что Ленбахъ заставилъ міръ глядѣть отнынѣ на великихъ людей его глазами. Онъ создалъ ихъ обликъ,—и такими, какъ онъ ихъ представилъ, они будутъ жить для потомства. Никто не умѣетъ схватывать и закрѣплять мимолетный моментъ на портретѣ такъ, какъ Ленбахъ, никто такъ рѣзко не избѣгалъ всякаго идеализированнаго прославленія, такъ же, какъ и расплывчатой типичности лицъ. Онъ пользуется услугами фотографіи, но только въ такой степени, какъ Мольеръ совѣтами своей экономки. Фотографія нужна ему для того, чтобы съ поражающей непосредственностью передать впечатлѣніе мгновеннаго въ портретахъ. Такие портреты, какъ „Король Людвигъ I, Гладстонъ, Мингетти, епископъ Штросмайръ, князь Лихтенштейнъ, Рихардъ Вагнеръ, Францъ Листъ, Поль Гейзе, Вильгельмъ Бушъ, Швиндтъ, Семперъ, Липгардъ, Морелли“ и мног. друг.— безподобныя изображенія сложныхъ характеровъ. Нѣкоторые изъ его бисмарковскихъ портретовъ, такъ же, какъ портреты стараго императора Вильгельма, принадлежатъ къ числу величайшихъ произведеній портретной живописи XIX вѣка. Тамъ—несокрушимая сила, жилище, которое построилъ себѣ самый мощный духъ XIX вѣка, здѣсь — величіе уже на половину ушедшаго отъ земнаго старца, лицо котораго просвѣтлено выраженіемъ тихой грусти, какъ свѣтомъ послѣдняго вечерняго луча. Въ этихъ портретахъ Ленбахъ настоящій чародѣй, *évocateur d'âmes*, какъ назвалъ его одинъ французскій критикъ.

Слава портретиста затмила воспоминаніе о томъ, что въ началѣ своей дѣятельности Ленбахъ былъ въ нѣмецкой живописи однимъ изъ первыхъ начинателей реалистическаго движенія, къ которому онъ самъ относится теперь очень сдержанно и гордо. Однимъ изъ такихъ произведеній, имѣвшихъ для Германіи такое же значеніе, какъ для Франціи первыя работы Курбе, былъ

извѣстный „Пастушекъ“ въ галлерей Шака: въ знойный лѣтній римскій день мальчикъ лежитъ, вытянувшись на спинѣ, въ высокой, цвѣтущей травѣ, и глядитъ вверхъ, въ пыльный воздухъ, гдѣ носятся бабочки и стрекозы. Такой свободный, смѣлый, отрѣшенный отъ всѣхъ традицій, обнаженный реализмъ въ изображеніи дѣйствительности казался въ 1856 году въ Германіи чѣмъ-то совершенно новымъ и страннымъ. Никогда раньше дѣйствительность не была представлена съ такой безусловной правдой. Смуглый мальчикъ лежалъ, какъ живой; въ свѣтѣ знойнаго полуденнаго солнца пластично выступали формы тѣла и голыя загорѣлыя ноги, покрытыя темной корой отъ лежанія на болотистой сырой землѣ. Другая картина на выставкѣ 1858 г. „Крестьяне, спасающіеся отъ непогоды“ вызвала цѣлую бурю негодованія своимъ „тривиальнымъ реализмомъ“. Каждая фигура написана была съ натуры съ грубой и рѣзкой правдивостью, и въ картинѣ не было никакого анекдотическаго содержанія.



Вильгельмъ Лейбль.

Начиная съ 60-хъ годовъ, Курбе сталъ оказывать непосредственное влияніе на нѣмецкихъ художниковъ. *Викторъ Мюллеръ* (Victor Müller) воспринялъ, еще работая въ мастерской Кутюра, нѣкоторыя идеи орнанскаго мастера, и, поселившись въ Мюнхенѣ въ 1863 году, познакомилъ тамошнихъ художниковъ съ произведеніями великаго француза. Въ выборѣ сюжетовъ онъ не слѣдовалъ Курбе. „Человѣкъ, котораго на лонѣ ночи сонъ убаюкиваетъ звуками скрипки“, Венера и Адонисъ, Геро и Леандръ, Гамлетъ на кладбищѣ, Тангейзеръ и Венера, Фаустъ на прогулкѣ, Ромео и Юлія, Офелія у пруда— вотъ названія его главнѣйшихъ картинъ. Но какъ далеки онѣ отъ безкровной пустой живописи школы Кутюра. Чистый романтикъ въ своихъ сюжетахъ, Мюллеръ трактовалъ ихъ съ рѣзкостью реалиста, въ которомъ не осталось и слѣда академической школьной пыли. Жажда жизни и красокъ, сочность и сила, гордое презрѣніе пустого паюса и фальши, настоящія человѣческія лица, страстные, дикіе, живые люди, смѣлое отрѣшеніе отъ всѣхъ традиціонныхъ правилъ композиціи, и правдивость колорита, которая должна была казаться чѣмъ-то удивительно новымъ среди тогдашней общей погони за эффектами— вотъ главныя отличительныя черты картинъ Виктора Мюллера. Цвѣтущая нагота его „Лѣсной нимфы“ такъ же возмутила въ 1863 году мюнхенскую публику, какъ въ то-же время въ Парижѣ женскія тѣла Курбе. Въ тѣ немногіе годы, которые ему еще оставалось жить, онъ писалъ портреты, поражающіе своеобразной увѣренностью руки, собакъ, пейзажи, пламенѣющіе огненными красками, отдѣльныя фигуры рыжихъ вакханокъ и смѣющихся цвѣточницъ, умирающихъ стариковъ и прелестныхъ дѣвушекъ. Чѣмъ болѣе онъ приближался къ смерти, тѣмъ больше въ немъ было творческой силы. Самые странные замыслы приходили ему въ голову. Онъ рисовалъ и писалъ безъ



Лейбль: Въ церкви.

устали наброски, разработка которыхъ заняла-бы цѣлые годы. „Мнѣ кажется, что я архитекторъ, которому заказана постройка большого зданія, но я не могу ничего сдѣлать—я умираю“.

Его вліяніе на молодыхъ художниковъ продолжалось и послѣ его смерти. Какъ въ послѣдствіи Гансъ Тома былъ въ области сказочныхъ сюжетовъ продолжателемъ великаго франкфуртскаго художника, такъ *Вильгельмъ Лейбль* (Wilhelm Leibl) выполнилъ реалистическую программу Мюллера.

Вильгельмъ Лейбль родился 23-го Октября 1844 года въ Кельнѣ и былъ сыномъ тамошняго соборнаго капельмейстера. Въ Мюнхенѣ онъ вступилъ въ мастерскую Артура фонъ Рамберга, несправедливо забытаго въ настоящее время художника, который и своими собственными произведениями, и своей преподавательской дѣятельностью оказалъ болѣе благотворное вліяніе на молодую мюнхенскую школу, чѣмъ Пилоти. Рамбергъ былъ вполнѣ человекомъ своего времени.

Онъ искренно хотѣлъ порвать оковы традиціи, которыя опутывали его поколѣніе, и пойти на встрѣчу жизни. Онъ былъ аристократическимъ дэнди. Началъ онъ со сказочныхъ сюжетовъ, а вскорѣ послѣ своего переселенія въ Мюнхенъ написалъ рядъ картинъ изъ современной жизни: крестьянки изъ Дашау въ воскресный день, Возвращеніе изъ маскарада, Прогулка съ гувернеромъ, Встрѣча на озерѣ, Приглашеніе кататься на лодкѣ и др. Всѣ эти картины кажутся очень благородными, воздушными и граціозными на фонѣ тогдашней живописи. Въ то время какъ другіе считали, что изъ всей современной одежды въ живописи можно изображать только крестьянскія куртки, Рамбергъ сталъ писать элегантные дамскіе костюмы нашего времени. Другіе художники выдумывали безъ конца неуклюжіе жанровые эпизоды, онъ же создавалъ пѣсни безъ словъ, благородно сдержанныя, аристократичныя и нѣжныя. Рудольфъ Гиртъ, который возбудилъ общее вниманіе своимъ „Сборомъ хмѣля“, Альбертъ Келлеръ, изысканный живописецъ high life'a, Карлъ Гейдеръ, правдивый энергичный мастеръ мелкой кисти въ духѣ старыхъ живописцевъ, и Вильгельмъ Лейбль вышли изъ его школы, а не изъ школы Пилоти.

Отъ исторической живописи молодой кельнскій художникъ былъ такимъ образомъ избавленъ съ самаго начала; заниматься жанровымъ сочинитель-

ствомъ ему то-же не представлялось надобности, потому все въ немъ предназначало его для живописи. Вильгельмъ Лейбль былъ въ то время красивымъ чело-вѣкомъ съ мощнымъ тѣлосложеніемъ и блестящими карими глазами. Онъ былъ воплощеніемъ реализма: не высокій, но очень сильный, почти какъ вьючное животное, съ широкой грудью, высокими плечами и бычачьимъ затылкомъ. У него были толстыя руки и широкія ноги. Онъ ходилъ тяжелыми сильными шагами, дѣлалъ руками широкія, требующія много простора движенія. Онъ не имѣлъ пламенной души, какъ Курбе, былъ болѣе осмотрителенъ, трезвъ и прозаиченъ, но у него было нѣкоторое сходство съ Курбе какъ по внѣшности, такъ и по художественной организаціи глаза и руки. „Это была“,



Лейбль: *Неравная пара.*

писалъ про него одинъ французскій критикъ, „одна изъ натуръ, предназначенныхъ для работы кистью, какъ у насъ Курбе“. Такие люди творятъ чудеса въ живописи.

Уже первая его картина, выставленная въ 1869 году и представлявшая двухъ его товарищей, Рудольфа Гирта и Гейдера, разсматривающихъ гравюру, поражала мягкой сочно-золотистой гармоніей; она далеко превосходила всѣ произведенія обычной жанровой живописи и напоминала благородное творчество голландца Михаила Свертса. Вторая картина, портретъ г-жи Гедонъ, произвела сильное впечатлѣніе даже въ Парижѣ, своей рембрантовской красотой тона. За нее ему дали въ 1870 году въ Парижѣ золотую медаль — за годъ до того въ Мюнхенѣ ему не рѣшились дать медали, такъ какъ онъ еще былъ тогда ученикомъ академіи. 1869 годъ былъ очень знаменательнымъ въ жизни Лейбля. На мюнхенской выставкѣ этого года онъ имѣлъ случай болѣе чѣмъ когда-либо понять значеніе французской живописи. Тамъ было выставлено болѣе 450 картинъ, и среди нихъ было лишь очень немного произведеній зализанной условной исторической живописи. Были на выставкѣ картины Тройона Милле и Коро. Курбе, произведеніямъ котораго комитетъ отвелъ цѣлую залу, былъ героемъ выставки и возбуждалъ безконечные споры. Мнѣнія рѣзко расходились. Въ официальныхъ кругахъ орнанскій мастеръ встрѣченъ былъ такимъ-же взрывомъ негодованія, какъ и во Франціи. Для Лейбля онъ былъ идеаломъ, которому онъ изумлялся и поклонялся. Глаза его сіяли, когда онъ сидѣлъ противъ него въ „Deutsches Haus“ и за невозможностью объясниться другимъ



Лейбль: Курильщикъ.

способомъ, выражалъ свое благоговѣніе тѣмъ, что постоянно чокался съ нимъ: *Prosit Курбе—Prosit Лейбль*. Онъ расправлялъ могучіе члены, становился въ вызывающія атлетическія позы, чтобы, если представится случай, доказать на дѣлѣ, въ кровавой дракѣ свою любовь къ великому французу. Какой жалкой и лживой казалась вся школа Пилоти съ ея розоватымъ безвкусіемъ, ея условными яркими палитровыми тонами въ сравненіи со строгой правдивостью и мастерской кистью Курбе. Въ томъ же году Лейбль поѣхалъ въ Парижъ; поѣздка состоялась благодаря тому, что герцогъ Таше-де-ла-Пажри заказалъ ему портретъ. Въ Парижѣ онъ написалъ „Кокотку“—портретъ толстой французенки, которая сидитъ на диванѣ и задумчиво слѣдитъ за дымомъ, выходящимъ изъ ея глиняной труб-

ки. Картина могла бы быть подписана именемъ Курбе,—столько въ ней мощнаго реализма, такая сила сказалась въ широкой сочной манерѣ художника. Лейбль съ гордостью рассказывалъ, что Курбе одобрительно хлопнулъ его по плечу во время работы и сказалъ: „вамъ слѣдуетъ остаться въ Парижѣ“. Объявленіе войны сократило пребываніе Лейбля въ Парижѣ, но хотя онъ пробылъ тамъ всего девять мѣсяцевъ, этого оказалось достаточно, чтобы дать на всю жизнь твердое направленіе его стремленіямъ. Лейбль сдѣлался апостоломъ Курбе въ Германіи, а въ образѣ жизни сталъ нѣмецкимъ Милле. Онъ переселился, вернувшись въ Баварію, въ Гразолфингенъ въ 1872 году, потомъ переѣхалъ въ Шендорфъ у Амерзэ, потомъ въ Берблингъ близъ Айблинга, а въ 1884 году поселился въ самомъ Айблингѣ, сталъ жить крестьяниномъ и писалъ, подобно Милле, картины изъ крестьянской жизни.

Поззіи, библейскаго духа и торжественнаго эпическаго тона, которымъ отмѣчено творчество Милле, не слѣдуетъ искать въ живописи Лейбля. Духъ Милле, обращенъ на великое и геройское. Сущность его стиля—рембрантовское чувство простора, величавость линій, упрощенность, тонкое умѣніе отвлечься отъ анекдотично-второстепеннаго въ формахъ. Верхъ блаженства для Лейбля—углубляться съ упоеніемъ въ тысячу мелочей природы. Онъ съ восторгомъ пишетъ изрытыя морщинами озабоченныя лица старыхъ крестьянокъ, или краснощекихъ молодыхъ дѣвушекъ, сіяющихъ во всей своей деревенской свѣжести, ихъ пестрыя платья, въ которыхъ можно ясно различить и матерію, и узоръ ткани, шелковыя косынки въ крупныхъ цвѣтахъ, шероховатыя суконныя куртки и тяжелые, подбитые гвоздями сапоги. Онъ относится къ Милле, какъ Гольбейнъ къ Микель Анжело.

Нельзя также назвать Лейбля интимнымъ живописцемъ въ томъ смыслѣ, какъ это опредѣленіе примѣнимо къ современнымъ живописцамъ скандинавскимъ. Въ творествѣ Вигго Йогансена самъ художникъ исчезаетъ. Его произведенія кажутся не картинами, а моментами дѣйствительности, воспоминаніемъ о чемъ-то близкомъ и миломъ. Это изображеніе пережитого и воспринятаго глазами, а не сотвореннаго волей. Его фигуры — точно внезапный видъ людей, къ которымъ мы заглянули въ домъ незначай, подобно тому какъ



Лейбль: Возвращеніе крестьянина съ охоты.

можно, оставаясь невидимымъ, заглянуть ночью черезъ окно въ освѣщенныя комнаты. Картина не вызываетъ желанія похвалить художника, а скорѣе желаніе сидѣть самому въ этой уютной теплой, пропитанной табачнымъ дымомъ комнатѣ, вдыхать тонкій паръ, который поднимается изъ чайнаго котелка, слушать, какъ закипаетъ вода и тихонько напѣваетъ свою пѣсенку на тлѣющихъ угольяхъ. Въ картинахъ Лейбля всегда чувствуется личность живописца. Онѣ не заражаютъ своимъ настроеніемъ, не располагаютъ къ мечтамъ и не трогаютъ, а заставляютъ прежде всего думать о томъ, сколько нужно было поразительнаго умѣнія и невѣроятнаго терпѣнія, чтобы написать ихъ. Чувствуется, что при всей своей фотографической точности, художникъ самъ старается не столько уловить поэтичность сцены и мгновенную прелесть свѣжаго впечатлѣнія, какъ щегольнуть извѣстными эффектами своей техники. Газеты, въ которыхъ даже иногда можно прочесть кусочекъ передовой статьи, а также глиняные сосуды, бутылки и рюмки играютъ такую же роль въ его картинахъ, какъ окованные мѣдью ларцы, притягивающіе къ себѣ солнечныя лучи опрокинутыя кресла, ковры и глобусы въ школѣ Пилоти.

Вильгельмъ Лейбль, какъ и Курбе, хорошій работникъ, свѣжая, энергичная, здоровая натура, матеріалистъ, иногда сухой и прозаичный. Писать картины было для него чѣмъ-то столь же естественнымъ, какъ для людей ходить и дышать. Онѣ идетъ своимъ путемъ, какъ волъ съ плугомъ, спокойно, не утомляясь, безъ всякой нервности и безъ поэтическихъ порывовъ. Онѣ слѣдуетъ своему инстинкту и пишетъ мускулистой рукой то, что радуетъ его взоръ и кисть. Въ сравненіи съ нервными, порывистыми современными художниками онѣ кажется средневѣковымъ монахомъ, который, не считая часовъ, дней и лѣтъ, спокойно сидитъ въ своей кельѣ и украшаетъ страницы своего молитвенника искусными миниатюрами, съ тѣмъ, чтобы подписавши *amen finis*, спокойно почить. Но онѣ обладалъ также умѣніемъ этихъ старинныхъ художниковъ и такъ же, какъ они, безгранично чтить природу. Онѣ былъ величайшимъ *maître-peintre* Германіи XIX вѣка, и въ этомъ отношеніи его появленіе имѣло большое значеніе для нѣмецкаго искусства.

Еще Дефреггеръ разсматривалъ крестьянскую жизнь исключительно съ

повѣствовательной и анекдотической стороны. Лейбль положилъ конецъ повѣствовательной живописи. У него было достаточно умѣнья, чтобы сдѣлать художественно интереснымъ даже самый „пустой сюжетъ“. Во избѣжаніе всякаго шаржа и распредѣленнаго по ролямъ выраженія чувствъ, онъ выбиралъ для своихъ картинъ наименѣе волнующія занятія; крестьяне читаютъ газету, сидятъ въ церкви или осматриваютъ ружья. Онъ тщательно избѣгалъ малѣйшаго движенія въ фигурахъ. Всѣ его предшественники были беллетристами, Лейбль былъ только живописцемъ. Содержаніе становится безразличнымъ — художникъ изображаетъ простыя сцены будничной жизни; вся красота заключается въ исполненіи. Слова безсильны дать представленіе объ этихъ картинахъ, потому-что онѣ, какъ въ цвѣтушія эпохи искусства, созданы не любовью къ анекдотамъ, а развитымъ чувствомъ колорита и огромнымъ умѣньемъ рисовать; интересъ содержанія совершенно подавляется мастерствомъ художественной передачи, и дѣло не въ томъ, что написано, а въ манерѣ исполненія. Историческіе и жанровые живописцы заняты были главнымъ образомъ тѣмъ, чтобы изъ множества отдѣльныхъ эскизовъ составить тщательно нарисованный картонъ, хорошенько смѣшать краски на палитрѣ, наложить ихъ по всѣмъ правиламъ искусства на полотно, соединить ихъ, дать картинѣ просохнуть, и, накладывая снова краски и наконецъ лакируя, придать такимъ образомъ колоритность картинѣ. Какъ можно быстрѣе схватить и передать полученное впечатлѣніе, вѣрно понять дѣйствительность съ перваго взгляда, твердо и опредѣленно класть краски на полотно, ясно передавая окраску оригинала—вотъ въ чемъ заключалась задача Лейбля, и естественнымъ результатомъ этого была изумительная правдивость его. Слова Лессинга: „черезъ глазъ въ руку художника, а затѣмъ въ его кисть“ впервые примѣнены были на практикѣ въ Германіи Лейблемъ. Ни одинъ нѣмецкій художникъ не былъ до такой степени истиннымъ живописцемъ, какъ Лейбль, и даже во Франціи рѣдко встрѣчаются въ одномъ и томъ же художникѣ такія два, казалось бы, непримиримыхъ качества, какъ съ одной стороны широкая кисть, смѣлая манера писать *alla prima*, а съ другой стороны любовь къ детальной выписанности въ духѣ Квентина Массейса, антверпенскаго кузнеца. „Деревенскіе политики“ 1879 года—лучшее произведеніе Лейбля, написанное въ Шендорфѣ. Что бы сдѣлалъ Кнаусъ, король иллюстраціи и властелинъ въ царствѣ виньетки, изъ подробнаго сюжета! Онъ бы непремѣнно отклонился въ сторону литературности и отвлекъ вниманіе отъ самой картины. Мы узнали бы, что именно читаютъ крестьяне, къ какой политической партіи они принадлежатъ, какое ихъ положеніе въ деревнѣ, каковы ихъ занятія, узнали бы, что этотъ человѣкъ судья, тотъ кузнецъ, третій портной. У Лейбля это простыя честныя крестьяне; отдыхая отъ недѣльнаго труда, они тупо и равнодушно слушаютъ чтеніе воскресной газеты, въ которой одинъ изъ нихъ ищетъ свѣдѣній о деревнѣ и цѣнѣ на хлѣбъ. Они уродливы, вульгарны, но за то изображены безъ театральной идеализаціи или безцеремонной карикатурности. Они не сидятъ въ искусныхъ группахъ, а представлены съ ихъ деревенскими лицами и угловатыми позами, безъ прикрасъ, не разряженные по праздничному. Лейбль передаетъ дѣйствительность, ничего въ ней не мѣняя, но передаетъ ее цѣльно и полно. Закрѣпленная на полотнѣ правда жизни превосходила все, виданное до того, и достигнута къ тому же самыми простыми средствами. Ленбахъ, гнавшійся за красочными эффектами въ духѣ старыхъ мастеровъ, уничтожалъ во время самой работы прочность своихъ произведеній, Лейбль, напротивъ того, казалось, избралъ эпиграфомъ для своего творчества ту фразу, которую нѣкогда Дюреръ написалъ Якову Геллеру: „я знаю, что если вы сохраните, какъ слѣдуетъ, картину, она останется свѣжей и нетрону-



Лейбль: Мастерская портного.

той втеченіи 500 лѣтъ, потому что она написана не такъ, какъ пишутъ обыкновенно“.

Дальнѣйшій шагъ по пути художественной правды онъ сдѣлалъ тѣмъ, что перешелъ отъ голландцевъ къ старымъ германцамъ. Въ своихъ прежнихъ произведеніяхъ онъ очень художественно выработывалъ тонъ, и даже старался одно время, подражая Рембрандту, достигнуть особыхъ эффектовъ свѣтотѣни. Теперь же онъ сталъ самобытнымъ и въ колоритѣ, и писалъ все такъ, какъ видѣлъ самъ, не подражая никому изъ прежнихъ мастеровъ. Всѣ художественныя уловки, всякое виртуозничаніе отброшено, даже цѣльности художественнаго впечатлѣнія онъ пересталъ придавать главное значеніе. Все просто, правдиво какъ сама природа, неподобно въ своей искренности.

Картина, „Въ церкви“, изображавшая трехъ крестьянокъ, главное произведеніе этой „второй манеры“ Лейбля, и появленіе ея на мюнхенской международной выставкѣ 1883 года произвело сенсацию. Съ этого времени считалось совершенно несомнѣннымъ, по крайней мѣрѣ въ кружкахъ мюнхенскихъ художниковъ, что Лейбль—величайшій нѣмецкій живописецъ своего времени. То, что Лейбль писалъ картину, не нарисовавъ даже общаго контура, что онъ начиналъ съ глазъ молодой крестьянки и, на подобіе мозаики, отдѣлывалъ до конца кусочекъ за кусочкомъ, было техническимъ фокусомъ, котораго никто не могъ продѣлать вслѣдъ за нимъ. Молодые мюнхенскіе художники смотрѣли какъ на чудо на страницы молитвенника, на клѣтки платья изъ бумажной матеріи, на кувшинъ крестьянки и на деревянную рѣзбу церковной скамьи. Они были внѣ себя отъ такой невиданной въ современномъ искусствѣ силы и нѣжности моделировки, отъ гольбейновскаго блеска красокъ и отъ интимной передачи дѣйствительности. Они находили все новыя и новыя изумительныя подробности въ картинѣ; многіе испытывали при этомъ такое же чувство, какъ Вильки, когда онъ



Лейбль: Пьющій мужикъ.

въ Мадридѣ сидѣлъ передъ пьяницами Веласкеза и наконецъ поднялся утомленный, съ восклицаніемъ: Уфъ!

Лейбль далъ Германіи то, что Англіи дали прерафаэлиты. Съ изумительной тщательностью представленъ у него человекъ такимъ, какимъ онъ сидѣлъ передъ художникомъ. Лейбль хотѣлъ передать полную, ясную правду, и передавалъ ее, ничего не умаляя и ничего не прибавляя. Онъ изображалъ дѣйствительность съ мельчайшими подробностями, воспроизводя все до малѣйшей черточки, до тончайшаго движенія и довелъ подражательную сторону искусства до высшаго совершенства. Эти качества дѣлали его портретистомъ по призванію, и портреты его принадлежать, хотя онъ никогда не стремился къ психологическому пониманію

въ духѣ Ленбаха, къ лучшимъ нѣмецкимъ произведеніямъ портретной живописи на ряду съ картинами Ленбаха. Одинъ только Гольбейнъ въ своемъ портретѣ Гиса съ такой же безпощадностью анализировалъ человѣческое лицо до малѣйшихъ морщинокъ. Лейбль научилъ нѣмецкихъ живописцевъ входить въ мельчайшія подробности и видѣть въ природѣ единственный источникъ искусства. Съ этого всегда начинались въ искусствѣ эпохи возрожденія.

Значеніе Лейбля, какъ начинателя новыхъ путей въ искусствѣ, очень рано признано было за предѣлами Германіи. Картины его цѣнились въ Англіи и Америкѣ на вѣсь золота уже тогда, когда нѣмецкіе критики еще высказывали по поводу каждой картины сожалѣнія о томъ, что у Лейбля нѣтъ „юмора“. Его „Кокотка“ находится теперь во владѣніи живописца Вильяма Меррита Чэза въ Нью-Йоркѣ, „Крестьяне за чтеніемъ газеты“ тамъ-же, въ коллекціи Стюарта, у Мункаччи въ Парижѣ его „Разговоръ въ кабацѣ“, у Юсифа Копфа въ Римѣ—портретъ крестьянки изъ Дахау въ мѣховой шапкѣ. То, что осталось въ Германіи, разсѣяно по частнымъ галлерейамъ. Портретъ г-жи Гедонъ попалъ къ г. Юсту въ Кельнѣ. Двойной портретъ мюнхенскихъ живописцевъ принадлежитъ барону Либигу въ Рейхенбергѣ, „Охотникъ“ г. Каценштейну во Франкфуртѣ, головка дѣвушки г. Тиму въ Берлинѣ, „Крестьянки въ церкви“ г. Шену въ Дармштадтѣ. Кое-что осталось въ Мюнхенѣ у Дефреггера, Георга Гирта, Каульбаха, Т. Кнорра, Г. Шлитгена, В. Трюбнера и друг. Въ общественныхъ галлерейхъ онъ нигдѣ всесторонне не представленъ. Въ Кельнскомъ музеѣ находится его самое раннее произведеніе, портретъ его отца, написанный въ 1866 г.;

онъ самъ подарилъ его музею. Дрезденская галерея приобрѣла одну его женскую головку, мюнхенская новая пинакотекка — маленькую картину изъ крестьянскаго быта. Въ другихъ галлереяхъ совсѣмъ нѣтъ его картинъ, и впоследствии будутъ считать долгомъ чести восполнить этотъ пробѣлъ, такъ какъ имя Лейбля принадлежитъ исторіи. Его произведенія даютъ въ смыслѣ чистой живописи самое полное представленіе о цѣляхъ мюнхенскихъ колористовъ. Онъ такой же типичный выразитель стремленій 70-хъ годовъ, какъ Корнеліусъ былъ представителемъ искусства 30-хъ годовъ, Пилоти—50-хъ, а впоследствии Либерманъ живописи 80-хъ годовъ.

Примѣръ Лейбля, который и своими офортами занималъ видное положеніе въ исторіи нѣмецкаго искусства, вызвалъ у цѣлаго ряда художниковъ младшаго поколѣнія тяготѣніе къ *bonne peinture*, которая дала бы имъ возможность отказаться отъ всякихъ повѣствовательныхъ сюжетовъ и писать хорошія реалистическія картины,—хорошія только по исполненію. *Вильгельмъ Трюбнеръ* (Wilhelm Trübner) былъ среди нихъ самымъ утонченнымъ и талантливымъ колористомъ. Въ жизни это былъ маленькій, коренастый человекъ, очень сильная упрямая натура и невозмутимый флегматикъ. Своей флегматичности онъ обязанъ тѣмъ, что не подпалъ обаянію искусства прежнихъ временъ. Въ то время какъ другіе живописцы копировали въ Пинакотекѣ старыя картины и составляли по нимъ новыя, Трюбнеръ тоже любилъ старыхъ мастеровъ, но вполне платоническою любовью; ихъ произведенія не сбивали его съ пути. Жанристы напрягали свой умъ, чтобы придумывать юмористическіе или беллетристическіе эпизоды, онъ же былъ слишкомъ лѣнивъ, чтобы гнаться за остроумными идеями. Онъ хотѣлъ быть живописцемъ, и видѣлъ свою задачу только въ живописи. Мюра говорилъ объ ученыхъ, что нужно снять съ нихъ ученость для того, чтобы они вернулись къ природному состоянію, въ которомъ человекъ долженъ находиться. Трюбнеръ былъ именно такимъ здравомыслящимъ живописцемъ. Въ жилахъ его текло много тяжелой крови, его голова съ широкимъ лбомъ твердо сидѣла на плотныхъ плечахъ, глаза, какъ у Курбе, были открыты для того, что можно видѣть и осязать. Онъ какъ бы доказывалъ своимъ поведеніемъ на свѣтъ, что живописцу нужны только его пять чувствъ, чтобы изо-



Трюбнеръ: Сюда или не сюда?



Трюбнеръ: Отдыхъ.

бразить весь міръ своей кистью. Онъ чувствовалъ отвращеніе ко всему, что не есть та земля, которую онъ чувствовалъ подъ ногами, не хотѣлъ изображать ничего болѣе прекраснымъ, чѣмъ въ дѣйствительности или придумывать композиціи, не соотвѣтствующія дѣйствительности. Напротивъ того весь міръ казался ему вполнѣ прекраснымъ. Этимъ объясняются всѣ его качества и недостатки. Онъ былъ слишкомъ лѣнивъ для того, чтобы научиться хорошо рисовать, но способность къ живописи была у него въ крови, и его здоровое чутье правды такъ же, какъ и упрямая самобытность предохраняли его отъ всякой манерности, отъ шарлатанства костюмной живописи и отъ всякаго жанроваго юмора. У него не было обширныхъ знаній, но тѣмъ, что онъ зналъ, онъ

былъ обязанъ только самому себѣ. Такимъ образомъ образовалась въ его картинахъ странная смѣсь безпощадной правды и явныхъ недочетовъ живительной полноты силъ и страннаго невѣжества. Онъ столь же привлекателенъ, какъ полонъ недостатковъ, столь же замкнутъ въ себѣ, какъ неровенъ. Онъ грѣшилъ и по части миеологии, но все, что онъ писалъ въ этомъ родѣ, не характерно для него. Этому здоровому, жизнерадостному, любившему плоть художнику нравилось писать груды голыхъ тѣлъ, изображая битвы гигантовъ. Онъ писалъ Распятія, Прометея съ океанидами и еще многое въ томъ же родѣ, но слишкомъ плохо рисовалъ, чтобы, не смотря на самобытность и оригинальность замысловъ, создать нѣчто цѣнное. Но какъ портретистъ онъ весьма замѣчателенъ. Портреты его, хотя и не представляютъ, какъ и портреты Курбе, психологическаго интереса, все же принадлежатъ къ лучшимъ произведеніямъ мюнхенской живописи того времени. Его маленькія фигурныя картины чаруютъ своей неподкупной искренностью; въ нихъ очень хорошо и сочно передано интимное очарованіе темносвѣтлыхъ комнатъ. Когда онѣ появились на выставкѣ 20 лѣтъ тому назадъ, на нихъ не обратили вниманія, потому что онѣ были слишкомъ просты и совершенно не во вкусъ того времени. Ихъ простота и глубокая серьезность была не понятна поколѣнію, которое цѣнило въ художественныхъ произведеніяхъ только сюжеты. Лишь когда 15 лѣтъ спустя все нѣмецкое искусство вступило на этотъ путь, вспомнили о томъ, что Трюбнеръ былъ однимъ изъ первыхъ предвозвѣстниковъ новаго направленія. Одинъ только Лейбль отличался столь же богатымъ сочнымъ колоритомъ, такой

же широкой энергичной манерой, такимъ же глубокимъ прекраснымъ эмалевымъ блескомъ колорита. Даже его „Положеніе во гробъ“, которымъ онъ больше всего возмутилъ публику, было этюдомъ во вкусъ Рибейры, и въ немъ сказывается правдивость и мощь свойственная только великимъ художникамъ. Кромѣ того, этотъ беспощадный изобразитель жизненной правды вмѣстѣ съ тѣмъ талантливый, обладавшій изысканнымъ вкусомъ пейзажистъ. Сила, простота, прекрасное пониманіе величія формъ и соотношенія тоновъ въ природѣ—его отличительныя черты. Чащи лѣсовъ съ необычайно ясно представленнымъ полумракомъ, виды тихихъ водъ, холодныхъ и сѣрыхъ въ обаяніи сумерекъ, обросшіе мхомъ утесы и сверкающія бѣлыя березы чередуются съ видами гейдельбергскаго замка, съ далекими перспективами долины Майна, цвѣтущими картофельными полями, съ живописными видами на Сэонъ и различными видами зеленыхъ острововъ на Nettenchlemsee, его любимомъ озерѣ, гдѣ ему открывались на каждой экскурсіи новыя красоты, краски и настроенія. Своими пейзажами онъ завершаетъ творчество Лейбля. Они оба вмѣстѣ взятые представляютъ такую же силу, какъ во Франціи Курбе.

XXXI.

Задачи современнаго колорита.

Курбе и Рибо во Франціи, Гольманъ Гѣнтъ и Мадоксъ Броунъ въ Англіи, Стевенсъ въ Бельгіи, Ленбахъ и Лейбль въ Германіи—великіе представители современнаго реализма; они ввели въ живопись современную жизнь и создали этимъ искусство XIX-го вѣка.

Сначала не было живописи для живописи, была только историческая и жанровая живопись. Литературный характеръ всей культуры былъ причиной односторонняго преобладанія разсудочности надъ созерцаніемъ. Великіе поэты и мыслители завладѣли умами и подчинили себѣ также и пластическія искусства. Каталоги того времени свидѣтельствуютъ о томъ, что въ живописи почти исключительно царили идеи, почерпнутыя изъ вторыхъ рукъ, взятыя изъ книгъ. Литература и наука были тѣмъ посохомъ, на который опиралось слабое искусство, ошупью прокладывая себѣ путь. Историческая живопись видѣла свое назначеніе въ томъ, чтобы въ качествѣ вспомогательной исторической науки иллюстрировать историческія событія. Ее смѣнила жанровая живопись, составляя изъ обрывковъ дѣйствительности беллетристическіе эпизоды. Печатныя объясненія на рамкахъ давали ключъ къ пониманію картины, и главное значеніе имѣли именно эти напечатанныя слова. Кисть только излагала и переводила на языкъ красокъ заглавіе, обозначенное въ каталогѣ. Публика же ходила на выставки „обществъ для поощренія художествъ“, чтобы учиться тамъ исторіи, этнографіи, географіи, исторіи костюмовъ, или же забавляться комическими вымыслами находчивыхъ юмористовъ кисти.

Теперь грубый перевѣсъ повѣствовательнаго содержанія въ картинахъ исчезъ. Художники перестали быть историческими живописцами и жанристами и стали настоящими живописцами. Царство дурнаго вкуса и повѣствовательной живописи пало, атмосфера искусства очистилась, воскресло понятіе „l'art pour l'art“, искусство снова стало хозяиномъ въ собственномъ домѣ.

И чѣмъ болѣе оно освобождалось отъ своей служебной роли, чѣмъ болѣе уходило изъ подъ опеки другихъ родовъ умственной дѣятельности, тѣмъ болѣе стало оно крѣпнуть. Живопись, которая отказывается отъ сотрудничества слова, должна пользоваться всѣми своими собственными средствами чтобы чисто художественнымъ очарованіемъ замѣнить отсутствіе всѣхъ внѣхудожественныхъ прикрасъ.

Въ началѣ вѣка новизна картинъ заключалась только въ идейномъ ихъ содержаніи. Художественныя произведенія были грандіозными иллюстраціями тогдашней учености, великолѣпными толкованіями глубокихъ мыслей. Формы были взяты у старыхъ мастеровъ, и рецепты хранились въ академіяхъ. Отъ Менгса до Корнеліуса и Каульбаха, отъ Давида до Кабанеля и Бугро, художники думали, что, уподобляясь вполне старымъ мастерамъ, они создаютъ самостоятельныя великія произведенія. Они съ благодарностью принимали на свой счетъ похвалы критиковъ, которыя или касались исключительно идей, или относились въ сущности только къ старымъ мастерамъ.

Чтобы покончить съ такого рода внѣшней подражательностью, живопись должна была пойти въ народъ, и тамъ начать учиться съизнова. Всякая новая эпоха въ искусствѣ начиналась съ реализма, съ тщательнаго воспроизведенія дѣйствительности. Вторымъ фазисомъ должно быть постепенное овладѣваніе видимымъ міромъ и параллельно съ этимъ постепенное освобожденіе отъ старыхъ традицій. Сначала вліяніе старыхъ мастеровъ выражалось въ томъ, что и содержаніе бралось у нихъ. Никто не допускалъ мысли, что современное событіе также пригодно для созданія великаго художественнаго произведенія, какъ драматическое происшествіе минувшихъ временъ. Теперь современность проникается самосознаніемъ и предъявляетъ свои права. Дѣлаются указанія на то, что въ основѣ старинныхъ произведеній искусства лежитъ жизненность, проникновенное созерцаніе природы, что нужно не подражать, а въ наступившей иной вѣкъ и писать по иному, только съ такимъ же художественнымъ чутьемъ, какъ и прежде. Покрытые пылью современные рабочіе, каменотесы, кузнецы и крестьяне замѣняютъ фигуры, знакомыя только по музеямъ. Самостоятельное наблюденіе вытѣсняетъ подражаніе. Отъ художниковъ требуютъ прежде всего открытаго взора и преклоненія передъ природой.

Въ то же время расширились и принципы композиціи. Когда выступили Курбе, Мадоксъ Броунъ и Менцель, ихъ упрекали въ томъ, что „въ ихъ картинахъ нѣтъ композиціи, что они произвольно ставятъ фигуры одну подлѣ другой, какъ попало, какъ онѣ представлялись ихъ взору“. Они возвели въ принципъ этотъ новый родъ композиціи, и этимъ способствовали дальнѣйшему преобразованію живописи. Они создали новые законы композиціи, соотвѣтствующіе новымъ требованіямъ. Пока художники повторяли сюжеты древнихъ классиковъ, можно было и въ композиціи слѣдовать тѣмъ же принципамъ т. е. главнымъ образомъ принципамъ *cinquescent'истовъ*. Новое содержаніе потребовало новыхъ формъ. Только лишенные самобытности подражатели могли считать чѣмъ-то абсолютнымъ то, что у старыхъ мастеровъ естественно вытекало изъ сюжетовъ, что было случайнымъ и соотвѣтствовало лишь определенному случаю, какъ напр., пирамидальное построеніе въ изображеніи св. семействъ. Такое подражаніе приводило часто къ смѣшнымъ карикатурамъ,—какъ напр., въ картинѣ Каульбаха „Сумасшедшій домъ“, гдѣ больные образуютъ живую картину для того, чтобы не нарушено было строгое пирамидальное построеніе картины. То, что нѣкогда было создано естественнымъ чувствомъ гармоніи, превратилось у подражателей въ насильственную формулу. Теперь же стали требовать, чтобы ни одна фигура на картинѣ, ни одна часть тѣла не проти-

ворѣчила логикѣ естественныхъ положеній въ угоду эстетическимъ правиламъ. Самыя прекрасныя линіи и изящныя группировки фальшивы, если онѣ не соотвѣтствуютъ характеру изображаемаго. Въ прежнихъ жанровыхъ картинахъ повторялись безъ конца общеизвѣстныя, заимствованныя изъ старыхъ картинъ позы. Повсюду видна была предвзятость, и можно было совершенно точно сказать, почему та или другая фигура стоитъ здѣсь или тамъ. Чувствовалось, что художникъ слѣдуетъ не природѣ, а извѣстнымъ правиламъ. Теперь же господство схемъ замѣнилось непринужденнымъ свободнымъ построениемъ, въ которомъ подъ кажущеюся небрежностью скрывается строгая обдуманность; единство общаго впечатлѣнія замѣнило механическую симметрію. вмѣсто героя, окруженнаго статистами, на картинахъ, какъ это большею частью бываетъ въ жизни, двигались только второстепенныя, безъ главнаго, лица. Составлять изъ элементовъ современной жизни цѣльныя картины такъ, чтобы искусственность группировки не была бы слишкомъ замѣтна, объединять ихъ въ композиціи, и все же сохранять ихъ многообразіе,—этотъ новый принципъ композиціи созданъ былъ Курбе, Мадоксомъ Броуномъ и Менцелемъ, которые такимъ образомъ вернулись къ вѣрно понятымъ традиціямъ старыхъ мастеровъ, т. е. къ согласованію композиціи съ требованіями каждаго отдѣльнаго случая.

Еще только одинъ тревожный вопросъ оставался открытымъ: новые художники брали краски—какъ ихъ предшественники формы—не изъ природы, а изъ готовой сокровищницы стараго искусства.

И въ пониманіи колорита современная живопись шла очень быстро въ гору. Въ началѣ вѣка высокое развитіе литературы и науки шло параллельно съ глубоко-варварскимъ отношеніемъ къ краскамъ. До 20-хъ годовъ не существовало ни пониманія красокъ, ни потребности эстетическаго наслажденія ими. Господствующему тогда въ искусствѣ направленію краски казались чѣмъ-то антихудожественнымъ. Лишь постепенно живопись стала считать колоритъ своимъ главнѣйшимъ орудіемъ. По немногу пониманіе красокъ крѣпло и становилось болѣе утонченнымъ, благодаря изученію старыхъ мастеровъ. Имена великихъ основателей школъ, Корнеліуса, Пилоти, Дица, Энгра, Кутюра, Бона указываютъ на то, какъ быстро и успѣшно пройдены были эти этапы.

Но только благодаря новѣйшимъ художникамъ—Курбе и Рибо, Ленбаху и Лейблю,—современное искусство достигло зрѣлости и въ колоритѣ. Они были сенсуалистами колорита среди живописцевъ, которые раньше больше тяготѣли къ формамъ или къ анекдотамъ, чѣмъ къ живописности въ искусствѣ. Они были братьями мощныхъ мастеровъ прошлыхъ вѣковъ, и вполне усвоили себѣ приемы *bonne peinture*. Имъ доставляло наслажденіе писать красками, и краски ихъ сочныя, жирныя, багряныя; прежній зализанный тощій колоритъ уступилъ мѣсто широкой грубоватой и сильной манерѣ писать большими мазками; льющійся свѣтъ выдвигаетъ рельефность предметовъ, сильная кисть обрисовываетъ полосы тѣни и свѣтовые облики. Они научились глядѣть глазами художниковъ; красочный блескъ предметовъ сталъ для нихъ выраженіемъ жизни. Они любили собирать живописные предметы и создавать изъ соотношенія тоновъ богатыя гармоніи. Такой силы и сочности кисти, такого полнаго поэтическаго пониманія красокъ, иногда достигавшаго обаятельной тонкости старинной живописи, не было въ живописи со времени мастеровъ XVIII-го вѣка.

Изученіе старинныхъ мастеровъ имѣло также и отрицательную сторону. Произведенія старыхъ мастеровъ сохранились не въ своей первоначальной свѣжести, а въ потемнѣвшихъ музейныхъ тонахъ, образовавшихся съ теченіемъ времени. Но старыя картины изучались новыми художниками съ

настѣвшей на нихъ въ теченіе двухъ вѣковъ корой грязи, и новымъ тоже старались придать видъ картинъ, которыя уже цѣлые вѣка висѣли въ музеяхъ. Въ этомъ не было ничего неестественнаго, пока художники оставались вѣрны старымъ мастерамъ и въ выборѣ сюжетовъ. Когда романтики начали послѣ какофоніи классицизма переносить въ историческую живопись тонъ религиозныхъ картинъ времени Возрожденія, условность ихъ колорита не была особенно замѣтна, потому что они старались приспособить красочные мотивы къ общему тону. Теперь же, когда живопись, перешагнувъ черезъ жанровыя картины, перешла къ изображенію современной жизни, непременно долженъ былъ обнаружиться диссонансъ между новыми сюжетами и старымъ пониманіемъ колорита: для новыхъ людей не годилась прежняя красочная оболочка. Подражаніе колориту старыхъ мастеровъ нарушало стиль новыхъ сюжетовъ, и живопись, реалистическая въ пониманіи формы, оставалась манерной въ колоритѣ.

Курбе провозгласилъ новую программу, требуя, чтобы художники изображали бытъ, идеи и общій характеръ своей эпохи т. е. вносили жизнь въ искусство. Онъ заявилъ себя „искреннимъ сторонникомъ настоящей правды“ — „истинная живопись должна привлекать силой и большой правдивостью своего воспроизведенія природы“. Но были ли его фигуры и обстановка, въ которой онъ движутся, правдивы въ смыслѣ колорита? въ теоріи онъ говорилъ, что нужно слѣдовать только природѣ, созерцать ее совершенно непосредственно и объективно, презирать традиціи, которыя становятся всегда между художникомъ и истинной правдой. Онъ возставалъ противъ старыхъ мастеровъ, кричалъ на весь міръ, что у него не было никакихъ учителей, что онъ, какъ фениксъ, вышелъ изъ самого себя. Картины же его, напротивъ того, доказываютъ, что онъ тщательно изучалъ старыхъ мастеровъ въ Луврѣ. Онъ отказался отъ традиционныхъ сюжетовъ, отъ вѣчнаго повторенія однихъ и тѣхъ же мифологическихъ и историческихъ сюжетовъ, отъ освященныхъ традиціей правилъ композиціи, но въ пониманіи колорита не достигъ самобытности. Называя Тиціана старымъ обманщикомъ, онъ проявилъ черную неблагодарность, потому что самъ былъ многимъ обязанъ Тиціану. Отрекаясь отъ старыхъ мастеровъ, онъ былъ однако несомнѣннымъ поклонникомъ старыхъ картинъ, любилъ болѣе, чѣмъ это соотвѣтствовало его новымъ сюжетамъ, коричневые тона и красныя тѣни XVII-го вѣка, и былъ, самъ того не зная, въ своихъ картинахъ изъ современнаго рабочаго быта послѣднимъ представителемъ болонской школы. Онъ противопоставлялъ себя Кабанелю и Бугро, этимъ Карло Дольчи и Сассоферато XIX-го вѣка, инстинктивно уподобляясь тому художнику, который въ свое время преслѣдовалъ ядомъ и кинжаломъ электиковъ XVII-го вѣка. Тотъ-же — Караваджіо — писалъ чернѣе другихъ. Уже Караччи называлъ его произведенія „живописью погребныхъ люковъ“; слѣдованіе именно его манерѣ въ изображеніи предметовъ на воздухѣ должно было привести къ величайшей неправдоподобности. Гдѣ въ природѣ замѣчается очаровательная утонченность мимолетныхъ оттѣнковъ, тамъ у современнаго Караваджіо изъ Франшъ-Контэ чувствуется давящая, лишенная прозрачности тяжесть колорита. Онъ изображалъ современныхъ каменщиковъ, но писалъ ихъ похожими на святыхъ испанской школы XVII-го вѣка. Его картины изъ рабочаго быта имѣютъ музейный запахъ. Родина его героевъ не орнанскія свободныя поля, а та зала луврскаго музея, въ которой висятъ картины Караваджіо. И не только въ передачѣ тона атмосферы, но и въ окраскѣ тѣла этотъ апостоль правды былъ лжецомъ. Онъ еще полагалъ, что голое тѣло имѣетъ коричневый цвѣтъ; его „женщины передъ купаніемъ“ написаны совершенно грязными красками; художникъ какъ будто хочетъ доказать, что мытье бываетъ иногда

настоятельной необходимостью; по нимъ видно, что Курбе основательно изучилъ болонскихъ живописцевъ времени упадка.

Альфредъ Стевенсъ сдѣлалъ большой шагъ впередъ; онъ писалъ современныхъ парижанокъ. Костюмная живопись думала достигнуть правдивости старыхъ мастеровъ изображеніемъ одежды ихъ времени. Стевенсъ же первый сталъ писать женщинъ въ туалетахъ 1860-го года, подобно тому какъ Терборгъ писалъ своихъ женщинъ въ костюмахъ 1660-го, а не 1460-го года. Но и атмосфера, окружающая парижанку XIX-го вѣка, не похожа на ту, въ которой жили женщины де-Гуга. Все стало свѣтлѣе. Больше свѣта въ мастерскихъ художниковъ, гдѣ пишутся картины, свѣтлѣе и комнаты, для которыхъ онѣ предназначены. Дельфтскій мастеръ ванъ-деръ-Мееръ, величайшій представитель голландской свѣтописи, работалъ еще, сидя за маленькими окнами, составленными изъ выпуклыхъ расписныхъ стеколъ, и картины его предназначались для полутемныхъ аристократическихъ домовъ, въ которыхъ „даже свѣтъ небесный тускнѣетъ, вливаясь сквозь цвѣтныя стекла“. Старые мастера очень точно соображались съ этими условіями освѣщенія. Золотистый колоритъ итальянской живописи Возрожденія созданъ старыми соборами съ расписными окнами, а свѣтотѣни голландцевъ соотвѣтствовали полутемнымъ мастерскимъ художниковъ, а также мрачнымъ покоемъ, и коричневой деревянной обшивкѣ стѣнъ, для которыхъ предназначались картины. XIX-ый вѣкъ снова ошибочно принялъ нѣчто, вызванное единичнымъ случаемъ, за абсолютную норму. Комнаты давно уже стали свѣтлыми, но мастерскія все еще искусственно затемнялись; посредствомъ цвѣтныхъ оконъ и тяжелыхъ портьеръ художники ослабляли свѣтъ, чтобы писать тонами, которые предписывались старыми мастерами. Стевенсъ представилъ современную даму, сидящую въ салонѣ на avenue de l'ena, въ освѣщеніи картинъ Жерарда Доу. Онъ забылъ, что свѣтъ, пробивающійся черезъ круглыя, расписныя маленькія стекла соотвѣтствуетъ только голландской дѣйствительности XVII-го вѣка, а не Парижу 1860-го года, не салону съ большими зеркальными окнами безъ оловяннаго переплета. Только это главнымъ образомъ и вноситъ нѣкоторую фальшь въ его картины, и придаетъ имъ старофламандскую тяжеловѣсность, нѣчто землистое, глинянное, не соотвѣтствующее свѣжести и воздушности современной парижанки. Онъ глядѣлъ на современность сквозь желтоватое стекло, которое старо-фламандскіе мастера поставили между нимъ и его натурой.

Рибо тоже самъ по себѣ великій художникъ; его произведенія сдѣланы рукой мастера, но все же младшее поколѣніе довольно справедливо называло его послѣднимъ представителемъ „школы погребныхъ люковъ“. Онъ, какъ и Курбе, продолжаетъ писать въ духѣ музейныхъ картинъ. Очень стильный, но вмѣстѣ съ тѣмъ манерный художникъ, онъ представляетъ собой вершину того направленія въ живописи, которое вернулось къ великимъ традиціямъ Франца Гальса и Рибейры. Въ тѣхъ же сюжетахъ онъ былъ равенъ имъ по реализму и выдержанности стиля, но переходя къ чему-нибудь иному, онъ впадалъ въ подражательность и манерность. Даже полевые цвѣты съ ихъ почти безплотной нѣжностью сдѣланы какъ бы изъ воску. Его презрѣніе къ легкому, струящемуся, мѣняющемуся, каковы воздухъ и вода, сказывается въ его морскихъ картинахъ. Пароходы бороздятъ сѣро-черное море, двигаясь тяжело какъ бы по сѣрымъ песчанымъ пустынямъ, а надъ ними виситъ черное, какъ передъ грозой, небо. Природа залита воздухомъ и свѣтомъ, она никогда не бываетъ непроницаемой и тяжелой, и предметы не выступаютъ съ такой пластичностью. Его читающія женщины non plus ultra живописи, но трудно повѣрить, чтобы люди могли читать въ такой темной комнатѣ.

Параллелью Рибо въ Германіи былъ *Ленбахъ*. У него меньше чисто живописнаго таланта, но больше ума. Онъ началъ съ копированія старыхъ картинъ, преимущественно XVI-го и XVII-го вѣковъ, и превзошелъ всѣхъ своихъ современниковъ въ пониманіи старинныхъ мастеровъ. Его копіи, сдѣланныя имъ въ молодости для графа Шака, въ Италіи и Испаніи, лучшія изъ когда-либо созданныхъ воспроизведеній чужой кисти. Онъ съ одинаковымъ волшебствомъ воссоздавалъ Тиціана и Рубенса, Веласкеса и Джоржоне. Ни одинъ другой художникъ не погружался съ такой остротой пониманія во всѣ тонкости ихъ техники. Съ помощью художественныхъ приемовъ, заимствованныхъ изъ классическихъ произведеній, онъ сумѣлъ придать въ послѣдствіи и своимъ собственнымъ работамъ ихъ благородный музейный характеръ. Въ его картинахъ нѣмецкое подражаніе старымъ мастерамъ достигло высшаго совершенства. Когда умеръ Карстенсъ, живопись совершенно исчезла въ Германіи. Послѣ того въ теченіе цѣлаго вѣка—назарейцы, а также школы Пилоти и Дица, пытались воскресить писаніе красками, и старанія ихъ завершились блестящимъ образомъ въ Ленбахъ. Нельзя было взять у старыхъ мастеровъ болѣе, чѣмъ взялъ Ленбахъ; предѣлъ былъ достигнутъ, и въ исторіи живописи Ленбахъ всегда будетъ считаться побѣдителемъ въ этомъ состязаніи.

Въ этомъ отношеніи заключается однако и отрицательная сторона творчества Ленбаха. Тотъ, кто съ величайшимъ успѣхомъ прошелъ высшій университетскій курсъ старинной живописи, остался навсегда студентомъ, и никогда самъ не всходилъ на кафедру. Гельферихъ назвалъ его однажды воплощеніемъ вѣкового духа картинныхъ галлерей. Титанъ по уму и пониманію, по колориту онъ оставался всю свою жизнь такимъ же ученикомъ старыхъ мастеровъ, какимъ онъ былъ нѣкогда въ Испаніи. Онъ писалъ хорошо, благородно и мастерски, но всегда въ тонѣ своихъ учителей. Всегда за его картинами стоитъ какой-нибудь старый мастеръ, у котораго онъ съ упрямой настойчивостью выпыталъ тайну его генія: это или ванъ-Дейкъ или Тиціанъ, Тинторетто, Рембрандтъ или Рейнольдсъ. Честолюбивое желаніе преждевременно походить на стараго мастера, имѣло два опасныхъ послѣдствія. Оно виновно въ томъ, что Ленбахъ самъ никогда не сдѣлался „старымъ мастеромъ“, потому что многія его картины уже теперь стерлись. Это же стремленіе побудило его, ученика старыхъ мастеровъ, гораздо болѣе уклоняться отъ правды въ колоритѣ, чѣмъ сами старые мастера. Истина принесена въ жертву музейному тону; всѣ лица, румяныя или блѣдныя, покрыты сокомъ лакрицы. Ни одинъ изъ его портретовъ Бисмарка не передаетъ цвѣта лица оригинала—у Ленбаха лицо Бисмарка золотисто-смуглое, между тѣмъ какъ въ дѣйствительности оно было скорѣе мѣловато-розоваго цвѣта, какимъ написалъ его Ричмондъ. Женскіе портреты Ленбаха не воздушны и не свѣжи, а маслянисты и грязны. Художникъ, который соединялъ бы съ умомъ Ленбаха большой реализмъ красокъ, который понималъ бы не только старыхъ мастеровъ, но и природу, былъ бы идеальнымъ портретистомъ.

Отсюда видно, по какому направленію должно было идти дальнѣйшее развитіе живописи. Новое и совершенно самостоятельное искусство должно было наконецъ освободиться и отъ колорита времени Возрожденія, отъ тона религиозной живописи и отъ свѣтотѣней картинъ, написанныхъ за расписными стеклами и круглыми выпуклыми окнами. Нужно было понять, что великолѣпная сама по себѣ манера старо-испанской и старо-голландской школы вполне соответствовала страшнымъ изображеніямъ мучениковъ или спокойнымъ *intérieurs* съ крестьянами и толстыми матронами, но что она совершенно не примѣнима къ сценамъ изъ рабочаго быта, происходящимъ на свѣжемъ воздухѣ, ни

къ изысканнымъ intérieurs нашихъ дней, ни къ нѣжнымъ, блѣднымъ, затянутымъ въ шелковыя платья парижанкамъ—этимъ людямъ новой эпохи. Иное время требуетъ иного способа изображенія. Измѣняются не только сюжеты; исполненіе тоже должно носить отпечатокъ времени. Нельзя было долѣе разсматривать природу сквозь призму старыхъ картинъ; формула „beau par la vérité“ должна была стать основнымъ принципомъ и для колорита. Старые мастера сами были путеводными звѣздами на этомъ пути.

Когда Курбе, Рибо и Ленбахъ изучали старинную живопись въ 60-хъ годахъ, никто еще не подозрѣвалъ, что картины итальянцевъ и голландцевъ сдѣлались желто-коричневыми быть можетъ только отъ времени. Въ настоящее время умѣютъ отличить краску отъ лака. Послѣ того, какъ нѣсколько выдающихся реставраторовъ подвергли полной очисткѣ мюнхенскую пинакотеку, лондонскую національную галерею и голландскіе музеи, обнаружилось, что старые мастера вовсе не изображали природу въ закопченномъ видѣ. Очищенные отъ грязи, возстановленныя старыя картины сдѣлались сами классическими свидѣтелями противъ прежняго пониманія колорита старыхъ мастеровъ. Выступило наружу ихъ упоеніе красками, картины снова засверкали, какъ прежде, тѣло перестало казаться кожанымъ, бѣлье перестало быть грязно—желтаго цвѣта, небо стало свѣтлымъ, тѣни прозрачными; такъ называемый теплый золотистый тонъ исчезъ, оказавшись мѣстами просто потускнѣвшимъ лакомъ; тѣмъ ярче засіялъ онъ зато тамъ, гдѣ былъ съ самаго начала написанъ художникомъ. Теперь увидѣли, что ржавчина въковъ и видъ разрушенности не могутъ быть цѣлью художника. Художники поняли, что они до того хотя изображали новые сюжеты, но по ложно понятому старому методу. Тогда началось стремленіе достигнуть и въ техникѣ такой же самобытности, какая была у старыхъ мастеровъ.

Эту задачу впервые поняли прерафаэлиты и Менцель. Они никогда не поддавали вліянію стариннаго колорита, а сознательно противопоставляли себя старымъ мастерамъ. Борьба противъ „коричневаго соуса“ была однимъ изъ существенныхъ пунктовъ въ программѣ прерафаэлитскаго братства. Они протестовали противъ условнаго колорита такъ же сильно, какъ и противъ благородныхъ линий традиціонной эстетики. Почему, спрашиваетъ Рѣскинъ въ томъ мѣстѣ, гдѣ онъ подвергаетъ критикѣ произведенія cinquecent'истовъ, почему свѣтъ падаетъ только на среднюю группу, оставляя все другое въ тѣни. Изъ какого матеріала созданъ міръ, если всѣ тѣни одинаковаго коричневаго цвѣта? Въ природѣ нѣтъ пурпурно-золотистаго свѣта, коричневыхъ тѣней и теплаго пышнаго тѣла, которымъ чаруютъ картины венеянцевъ и ихъ англійскихъ подражателей. Не только въ рисунокѣ, но и въ трактованіи свѣта, тѣней и красокъ, нужно точно слѣдовать природѣ, презрѣвъ условное согласованіе тоновъ. Cinquecent'исты создавали симфоніи въ коричневомъ тонѣ, но писали ли они когда-нибудь зеленую траву, желтый песокъ и голубое небо? Всѣ эти золотые и серебряные тона, которымъ до сихъ поръ подражали въ живописи, на самомъ дѣлѣ красивая ложь. вмѣсто того, чтобы приготовить бурые соусы, нужно изучать свѣтъ на воздухѣ, смотрѣть, какъ онъ играетъ на тѣлахъ, и переносить на полотно краски такими, каковы онѣ въ природѣ, со всей ихъ сосредоточенностью. Картины прерафаэлитовъ рѣзко отличаются по колориту отъ всего, что создавалось въ тѣ годы на континентѣ. Тѣло они писали такимъ, каково оно въ дѣйствительности, тѣни синими, деревья и луга зелеными,—въ то время какъ во Франціи зелень еще была совершенно коричневой. Съ чрезвычайной смѣлостью они освѣщали каждую отдѣльную краску полнымъ ослѣпительнымъ свѣтомъ.

Гольманъ Гѣнтъ отважился въ своихъ „Двухъ веронезцахъ“ писать уже въ 1854-мъ году струящийся сквозь листву солнечный свѣтъ, лѣсную чащу съ играющими повсюду солнечными пятнами и золотыми солнечными лучами, которые скользятъ по поросшимъ ихомъ стволамъ. Въ его „Бѣгствѣ въ Египетъ“ изображена сѣровато-синяя прозрачная восточная ночь; блестящія звѣзды стоятъ на небѣ; горятъ сторожевые огни. Въ то время какъ художники другихъ странъ довольствовались тѣмъ, что дѣлали кое-какіе эскизы лѣтомъ и вставляли въ нихъ зимой какія угодно фигуры, Гѣнтъ очень строго выдерживалъ единство фигуръ и окружающей обстановки. Фонъ его картины „Христосъ, свѣтъ міра“, написанъ былъ въ холодныя англійскія ноябрьскія ночи при мерцающемъ свѣтѣ лампы. Красивый пейзажъ „Берега Англии“ онъ написалъ съ начала до конца, осенью у крутыхъ утесовъ Сюсекса. Пышные кентскіе лѣса въ октябрѣ съ ихъ толстыми стволами и сверкающими зелеными листьями составляютъ декорацію картины „Валентина и Протеи“. Для картины „Тѣнь Смерти“ онъ въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ изучалъ палестинскій пейзажъ въ одни и тѣ же часы. Надъ „Козломъ Отпущенія“ онъ много мѣсяцевъ работалъ у Мертваго озера.

Еще замѣчательнѣе реализмъ въ передачѣ освѣщенія и красокъ въ работахъ Мадокса Броуна. Уже въ 40-хъ годахъ, т. е. до Миллеса, онъ началъ писать свои картины на воздухѣ, и старался внести въ нихъ полную ясность солнечнаго свѣта. Путешествіе въ Италію укрѣпило его въ его намѣреніяхъ. Онъ увидѣлъ, что Мазаччіо и Филиппино Липпи не писали тономъ художниковъ, работавшихъ въ темныхъ мастерскихъ. Они, также какъ и фламандцы того времени, Рожеръ ванъ-деръ-Вейденъ и Мемлингъ, писали свѣтло; только позже Корреджіо внесъ въ живопись свѣтотѣни, а потомъ, когда болонскіе академики подражали потемнѣвшимъ картинамъ *cinquescent'истовъ*, появился условный коричневый тонъ, который однако снова исчезъ въ живописи, когда выступилъ Рубенсъ, великій свѣтоносецъ XVII-го вѣка. Картина Мадокса Броуна „Work“ представляетъ конечные результаты его изученія предметовъ на воздухѣ. Онъ старался изобразить сцену такъ, какъ она происходила на улицѣ, т. е. въ ослѣпительномъ солнечномъ свѣтѣ. Солнце струится сквозь деревья и осыпаетъ платья рабочихъ безчисленными свѣтлыми точками.

Но—какъ это часто случалось въ XIX-мъ вѣкѣ—англичане нашли драгоценный камень, но не сумѣли его отшлифовать. Прерафаэлиты оказали благотворное вліяніе: они пробудили и обострили красочное чутье своимъ стремленіемъ къ элементарнымъ свѣтовымъ эффектамъ. Они старались освободиться отъ коричневаго тона и путемъ добросовѣстнаго и непосредственнаго созерцанія понять локальные тона въ пейзажахъ. Они писали по возможности цѣльными, опредѣленными красками—деревья зелеными, землю сѣрой, небо голубымъ, солнечные лучи желтыми. Но результатъ былъ въ большинствѣ случаевъ не удовлетворительный,—получалась рѣзущая глазъ жесткость и пестрота. Въ ихъ смѣлости было нѣчто варварское. Имъ недостаетъ теплоты и мягкости. Атмосфера не объединяетъ всего въ гармоничное цѣлое. Даже „Work“ Мадокса Броуна оскорбляетъ глазъ хаосомъ кричащихъ красокъ. Свѣтлыя платья, синія блузы и красные мундиры производятъ впечатлѣніе чего то пестраго и безпокойнаго. Задача поставлена вѣрно, но разрѣшеніе ея еще грубое и жесткое.

Тоже можно сказать и о картинахъ *Менцеля*, хотя и не въ такой степени. И онъ далекъ отъ настоящаго пониманія красокъ. Онъ бываетъ очень яркимъ и сильнымъ—и по своей манерѣ занимаетъ срединное мѣсто между спокойнымъ реализмомъ Мейссонье и причудливымъ сверканіемъ Фортуни; краски его загораются и сверкаютъ, какъ ракеты, но въ сущности онъ

все-таки рисовальщикъ по призванію. Иногда приходится изумляться блеску, съ которымъ онъ пишетъ костюмы, орнаменты и зданія. Но онъ не думаетъ о колоритѣ. Краски въ его картинахъ только заканчиваютъ рисунокъ, а не зарождаются одновременно съ нимъ. Какъ онъ ни пытался въ своей „Кузницѣ“ писать дымъ и паръ, все же ему недостаетъ пониманія воздуха. Рѣзкія и жесткія сочетанія красокъ почти всегда портятъ его произведенія. Какъ „Piazza d'Erbe“, такъ и „Отъѣздъ императора Вильгельма“ слишкомъ пестры и беспокойны по краскамъ. Только въ фотографическомъ воспроизведеніи, гдѣ всѣ краски сведены къ черному и бѣлому, картины эти получаютъ отпечатокъ простоты, которой не достаетъ оригиналамъ. Лучшіе изъ его рисунковъ могутъ выдержать сравненіе съ рисунками Дюрера. Но картинъ его нельзя ставить на ту же высоту, потому что имъ не достаетъ спокойствія и гармоніи.

Въ этомъ пунктѣ — въ отсутствіи самобытнаго колорита — уравниваются два противоположныхъ направленія въ живописи. Курбе, Рибо и Ленбахъ — величайшіе колористы изъ всѣхъ извѣстныхъ до того европейскихъ художниковъ; но они достигли этого тѣмъ, что пожертвовали правдивостью, увлеченные старыми мастерами, они не выработали самобытнаго пониманія колорита. Менцель и прерафаэлиты отрицали старыхъ мастеровъ, но въ колоритѣ ихъ оставалась нѣкоторая незаконченность, первобытность, разорванность. И манера ихъ и цѣль, которой они задавались, мѣшала имъ достигнуть настоящей гармоніи.

У прерафаэлитовъ, какъ и у Менцеля, хотя они не были настоящими жанристами, все-таки на первомъ планѣ стоялъ психологическій интересъ, а не живописность сюжета. Они отрѣшились отъ жанроваго остроумія, но не отъ повѣствовательнаго содержанія. Какое множество мыслей вносилъ въ свои произведенія Мадоксъ Броунъ! Уже въ его „Прощаніи съ Англійей“ разсказана цѣлая исторія. Настоящій живописецъ написалъ бы пароходъ, мужа и жену, небо и море. У Мадокса Броуна на верхней палубѣ виситъ на веревкахъ множество качановъ капусты, — не ради ихъ живописности, а для того, чтобы показать, что путешественникамъ предстоитъ не прогулка по морю, а долгое плаванье; что они слишкомъ бѣдны, чтобы ѣхать въ первомъ классѣ, видно по окружающимъ ихъ людямъ. За фигурами мужа и жены виденъ глазъ другой женщины, чья-то рука съ трубкой, ноги стоящаго на колѣняхъ маленькаго мальчика и верхняя часть лица молодой дѣвушки, которая ѣстъ яблоко. Это приличная семья мелкаго торговца: отецъ, старшая дочь, двое дѣтей. Мать — умерла; это видно изъ того, что у старшей сестры черная шерстяная перчатка. За ними стоитъ оборванецъ, которому въ дракѣ вышибли зубы, и онъ грозитъ кулакомъ своей родинѣ. Жестъ его несомнѣнно сопровождается грубыми ругательствами, потому что какая-то старая дама, быть можетъ его мать, въ ужасѣ поднимаетъ руки къ небу, а другой бродяга съ краснымъ испитымъ лицомъ мимически выражаетъ свое сочувствіе. Такимъ образомъ, въ картинѣ разсказана безъ помощи словъ цѣлая исторія.

Въ „Work“ нагроможденіе подобныхъ деталей доведено до высшаго предѣла. Художникъ хотѣлъ представить простую уличную сцену, но она превратилась въ его головѣ въ символическое изображеніе труда. Составленное имъ самимъ описаніе занимаетъ три напечатанныя мелкимъ шрифтомъ страницы. Ему мало было собрать въ рамки картины всѣ типы англійскихъ землекоповъ: красиваго веселаго мальчика, цвѣтущаго юношу, сильнаго старика, не отказывающагося отъ стакана пива, котораго ничто не отвлекаетъ отъ работы, лѣнтяя, совращающаго другихъ. Вокругъ этой группы рабочихъ тѣсняются и толкаются еще всевозможные люди, всѣ, кого только можно было по

какой-нибудь ассоціаціи привести въ соотношеніе съ идеей труда: инженеры, философы, голодные ирландцы, жнецы, продавщицы цвѣтовъ и апельсиновъ, полицейскіе, разношники афишъ, продавцы пирожковъ, уличные мальчишки, кокетливыя молодыя женщины, старыя дамы, раздающія назидательныя брошюры, даже молодая дѣвушка верхомъ, въ сопровожденіи своего отца. Нищій, продающій незабудки, выходитъ изъ рамы съ лѣвой стороны. На переднемъ планѣ играютъ дѣти, солдаты отправляются гулять со своими подругами. Досчатый заборъ покрытъ пестрыми афишами, на которыхъ тщательно выписана каждая буква. Справа, въ тѣни дерева, стоятъ, бесѣдуя между собой, два интеллектуальныхъ работника: Карлейль и докторъ Морисъ. Группы нагромождены одна на другую такъ, что ихъ едва вмѣщаетъ рама.

Въ томъ же приблизительно духѣ задуманы картины Менцеля. Въ нихъ тоже нѣтъ красочной гармоніи, потому что онѣ загромождены слишкомъ безпокойными подробностями; въ нихъ гораздо болѣе сказывается умъ, нежели глазъ живописца. Въ портретномъ бюстѣ Менцеля работы Рейнгольда Бегаса прежде всего бросается въ глаза широкій изрытый морщинами лобъ. Выраженіе рта жесткое, губы плотно сжаты, какъ-бы не желая не выдавать ощущеній, которыми полна эта голова. Глаза, отѣненные густыми взъерошенными бровями, смотрятъ холодно и прямо, какъ бы разглядывая противника и выискивая, куда бы его можно было легче всего ранить. Подъ твердой мускулистой шей начинается маленькое туловище карлика; узость груди выдаетъ даже широкій, слишкомъ просторный сюртукъ. Вся жизнь сосредоточена въ черепѣ, голомъ, чрезвычайно развитомъ, испещренномъ тысячью голубыхъ жилокъ. Этой внѣшности соотвѣтствуетъ и творчество Менцеля. Большая голова живописца—огромное вмѣстилище идей,—и только ими и питается его искусство. Сердце слишкомъ мало развито, чтобы тоже обогащать его творчество. Самая характерная черта Менцеля—его рѣзкая и мѣткая насмѣшливость, трезвая разсудочность, холодное остроуміе берлинца. Въ немъ еще осталось кое-что отъ Гогарта, ему недостаетъ нѣжности. Гдѣ нужна была бы углубленность и наблюдательность, согрѣтая любовью, тамъ у него разсудочность, иронія и холодная сатира. Вооруженный карандашемъ, онъ анализируетъ всякаго, на комъ останавливается его вниманіе, но никогда—ни въ творествѣ, ни въ жизни—Менцель не былъ влюбленъ. Его характеристики доходятъ, благодаря его тяготѣнію къ эпиграммѣ—до карикатурности. Онъ любитъ закрѣплять самое мимолетное, мгновенное движеніе, самую тонкую мимику, чѣмъ достигается искрящаяся жизненность его картинъ,—но обыкновенно насчетъ спокойной объективности. Его картины скорѣе эпиграммы, чѣмъ описанія. „Ужинъ на балу“, сатира на элегантность и поверхностность, на подобострастіе и чванливость. На картинѣ „Ужинъ въ Санъ-Суси“ всѣ лица раскраснѣлись. Гости стараются всѣми силами возбудить въ себѣ веселость и остроуміе, и смѣются такъ, какъ будто бы ихъ кто-нибудь щекочетъ невидимой рукой. Всѣ они, какъ будто говорятъ другъ другу: „какъ мы умны, необычайно умны. Да мы для того и существуемъ, чтобы умно говорить. Что сказалъ бы свѣтъ, узнавъ, что мы обѣдали у великаго Фридриха и не были остроумны“. Изображая церковное шествіе въ Гастейнѣ Менцель не преминулъ ввести въ нее комическую фигуру скучающаго туриста: онъ въ потѣ лица своего прибѣжалъ посмотрѣть на зрѣлище, а теперь съ высокомѣрной пренебрежительностью и скукой отворачивается отъ сельскаго празднества. Въ суетливую толкотню на Piazza d'Erbe непременно попадаетъ английская семья; несмотря на раскрытый кошелекъ она не можетъ удовлетворить всѣмъ требованіямъ и предложеніямъ ярмарочныхъ бродягъ, и стоитъ совершенно растерянная. Настоящіе англичане, изящные, спокойные, опытные

туристы, всегда сохраняющие душевное равновѣсіе, приносятся здѣсь въ жертву ради комическаго эффекта, театральному англичанину, который 30 лѣтъ назадъ былъ типичной фигурой въ „Fliegende Blätter“; это нагроможденіе искусственно остроумныхъ подробностей лишаетъ картины Менцеля всякой правдивости. Иронія замѣнена наивностью. У него слишкомъ богатый запасъ остроумныхъ вымысловъ, личныхъ наблюденій; онъ накопляетъ слишкомъ много мелочей, превращаетъ искусство въ показываніе фокусовъ, старается озадачить, выдвигая неожиданныя побочныя обстоятельства, нарушающія рѣзко общее содержаніе картины. Онъ реалистъ, потому что ничего не исключаетъ изъ изображенія природы за отсутствіе красоты и не пишетъ условными тонами. Но манера его менѣе правдива, чѣмъ у старыхъ реалистовъ, потому что онъ не передаетъ правду всей полностью, а произвольно накопляетъ обрывки правды. Онъ не былъ рассказчикомъ и моралистомъ, какъ прежніе жанристы, но слишкомъ занимался подведеніемъ итоговъ. Ему недоставало простоты.

Вильгельмъ Лейбль обладалъ той простотой, которой не достаетъ Менцелю и прерафаэлитамъ; его манера не сатирическая, а non plus ultra реалистическаго воспроизведенія дѣйствительности; и отъ Курбе, Рибо и Ленбаха его отдѣляетъ меньшая зависимость колорита отъ старинной живописи. Въ началѣ онъ тоже подражалъ старымъ мастерамъ, но потомъ, отказавшись отъ виртуозности, выработалъ въ себѣ наивную самобытность, старался созерцать жизнь и природу съ полной непосредственностью, писать только то, что видѣлъ самъ, совершенно точно, штрихъ за штрихомъ списывая природу. Онъ садился прямо противъ натуры, и отъ его беспощаднаго взора не ускользала ни одна морщинка, ни одинъ волосокъ. На платьѣ его крестьянки, сдѣланномъ изъ бумажной матеріи въ черныхъ и синихъ узорахъ, можно различить каждую клѣточку, на курткахъ крестьянъ, читающихъ газету, виденъ каждый волосокъ матеріи; всѣ морщины, всѣ мозоли тщательно обозначены. При своей изумительной техникѣ онъ могъ съ никѣмъ не превзойденной правдивостью изображать поверхность твердыхъ предметовъ, ткани и морщинистыя лица. Его столы, изразцовыя печи, полы, церковныя скамьи, бутылки съ водкой, пивные стаканы производятъ иллюзію настоящихъ, а крестьяне его—двойники живыхъ людей. То, что онъ писалъ, вполне соотвѣтствуетъ дѣйствительности, и въ его картинахъ осуществлена та „истинная правда“, о которой говорилъ Курбе. И все же картины Лейбля несовершенны. Добросовѣстность, съ которой онъ медленно доводилъ ихъ до полной законченности, придаетъ имъ большую сухость и жесткость. Въ картинахъ его нѣтъ трепетанія жизни. Крестьяне сидятъ неподвижно, какъ восковыя фигуры, какъ передъ фотографомъ, который имъ только-что сказалъ: теперь не двигайтесь. Даже когда двое людей разговариваютъ, то не чувствуется, чтобы одинъ говорилъ, а другой слушалъ, оба, напротивъ того, молчатъ и позируютъ. Чувствовалось, что впечатлѣніе живой дѣйствительности получится лишь тогда, когда будетъ дано и нѣсколько болѣе, и нѣсколько менѣе, чѣмъ даетъ Лейбль. Онъ слишкомъ усердствовалъ въ воспроизведеніи внѣшняго вида твердыхъ субстанцій. Такое безконечное обиліе частныхъ подавляло картины; а для передачи окружающей атмосферы онъ сдѣлалъ слишкомъ мало. Въ картинахъ его не чувствуется запаха земли, атмосферы комнаты, деревенскаго воздуха. Лейбль изображалъ только самые предметы и людей, а не окружающую ихъ среду; онъ видѣлъ во всемъ пластичность, а не окутывающій фигуры воздухъ. Въ своемъ стремленіи возсоздать дѣйствительность посредствомъ тщательнаго аккуратнаго списыванія, онъ, какъ и Курбе, писалъ только твердыя субстанціи, только то, на что онъ могъ

положить свою тяжелую руку. Онъ возсоздавалъ матерьяльную сущность вещей, лишая ихъ аромата.

Въ томъ же положеніи была и пейзажная живопись, прежде чѣмъ выступили художники барбизонской школы. Когда пейзажисты захотѣли освободиться отъ классическихъ традицій, они тоже пытались съ крайней тщательностью передавать малѣйшія подробности вещей, и съ математической точностью воспроизводили всѣ мельчайшія черточки,—но эта выписанность деталей нарушала общее впечатлѣніе, уничтожала „настроеніе“ въ картинахъ. Фигурная живопись стояла теперь передъ такой же задачей, какъ пейзажная во времена Констэбля и Коро. Стало совершенно яснымъ, что задача живописи заключается не въ томъ, чтобы совершенно сухо списывать дѣйствительность; подобно музыкѣ и поэзіи, она должна передавать ощущенія, которыя внѣшній міръ будитъ въ душѣ художника созерцающаго каждый по своему. Возникло стремленіе совершенно точно воспроизводить впечатлѣніе, произведенное какимъ-нибудь видомъ въ природѣ, не останавливаясь на подробностяхъ, открывающихся только анализирующему глазу. Хотѣли научиться схватывать самое существенное, трепетаніе жизни, сущность вещей, для того, чтобы на картинѣ проявилась таинственная основа, чтобы чувствовалось биеніе пульса, свидѣтельствующее о жизни природы. Какъ природа открывается наивному взору, простая, безыскусственная, непосредственная, стихійная, такой она должна и оживать въ картинѣ, какъ будто она въ ней дышетъ. вмѣсто того, чтобы кропотливо воспроизводить кусокъ дѣйствительности, художники хотѣли дѣйствовать „суггестивно“ немногимъ; изображеніе подробностей должно было замѣниться „*expression par l'ensemble*“.

Но какъ и гдѣ начинать? въ искусствѣ, какъ въ политикѣ и природѣ, бываютъ грозовыя настроенія. Весь міръ живетъ въ одинаковой атмосферѣ, всѣмъ душно. Кажется, что большая толпа заперта въ тѣсномъ пространствѣ; и только тогда освѣжится воздухъ, когда кто-нибудь догадается пробить отверстие въ стѣнѣ. Такое тяжелое настроеніе переходнаго времени замѣчается во всемъ европейскомъ искусствѣ около 1870-го года. Каждый думалъ вмѣстѣ съ Ибсеномъ: „Новое откровеніе должно придти“, — и оно явилось европейскимъ художникамъ съ Востока.



XXXII.

Я П О Н Ц Ы.

Въ томъ же году, когда на выставкѣ Салона появился „Вѣяльщикъ“ Милле, а Курбе писалъ своихъ „Каменотесовъ“, далеко на востокъ умеръ человекъ по имени Гокусаи — послѣдній великій представитель тысячелѣтней живописи, которая не имѣла своихъ Рафаэлей, Корреджіо или Тиціановъ и все же была искусствомъ въ высшемъ смыслѣ этого слова. Уже Марко Поло, великій средневѣковый путешественникъ, рассказывалъ о замѣчательной странѣ „на Востокѣ“, куда ему не удалось проникнуть. Въ XVIII-омъ вѣкѣ произошелъ полный переворотъ въ пониманіи искусства, когда дрезденскимъ и парижскимъ дворами были получены первыя японскія издѣлія изъ фарфора и лакированного дерева. Еще Людовикъ XIV-ый восхищался идолами, пагодами и „матеріями, затканными цвѣтами“. Японскія художественныя произведенія вскорѣ стали составлять значительную часть лучшихъ художественныхъ коллекцій и вызвали реакцію противъ тираніи застывшаго пышнаго стиля Лебрена. Съ японцами проникло въ Европу болѣе непринужденное и свободное пониманіе красоты, любовь къ не симметричному, капризному, подвижному, — ко всему, чѣмъ отличается очаровательный стиль Louis XV отъ скучнаго академичнаго Louis XIV. Въ 60-хъ годахъ XIX-го вѣка Японія вторично произвела переворотъ въ ходѣ развитія европейской живописи. И если прежде японскія произведенія искусства считались курьезами, годными для коллекцій игрушками, въ которыхъ гораздо болѣе цѣнится искусство исполненія, чѣмъ художественныя достоинства, то въ наше время стали наконецъ понимать истинное художественное значеніе японскаго искусства.

Тѣмъ, чѣмъ для Греціи былъ Египетъ или Малая Азія, для Японіи былъ Китай.

Преданіе гласитъ, что уже во второмъ вѣкѣ христіанской эры въ Японіи поселились китайскіе художники и познакомили японцевъ съ древнимъ китайскимъ искусствомъ. Подъ ихъ руководствомъ были основаны многочисленныя



Утамаро: Ночной праздник.



Кюнага: Катанье на лодкѣ.

школы. Архитектура, рѣзьба на металлѣ и на деревѣ, вышиваніе быстро развивались въ Японіи, и китайскіе образцы были скоро превзойдены. Китай положилъ также и начало японской живописи, но и она стала скоро самостоятельной; старые историки по крайней мѣрѣ прославляютъ апостола буддизма, Кобо-Дайши, какъ художника, который совершенно освободился отъ подражанія китайскому стилю. Душа Азіи воплотилась въ новомъ образѣ, великое художественное наслѣдіе Китая перешло къ маленькой японской націи, которая съ благоговѣніемъ приняла драгоценный даръ, какъ сумму историческихъ традицій и религиозныхъ ученій. Художники начали съ воспроизведенія идеаловъ замкнутой цивилизаціи,

но уже въ то время, какъ они шли по стопамъ китайскихъ художниковъ, инстинктъ направлялъ ихъ по пути самобытнаго духовнаго развитія. Уже въ IX-мъ вѣкѣ въ японскихъ храмахъ и дворцахъ было множество замѣчательныхъ картинъ мѣстнаго и китайскаго происхожденія. Изъ иностранцевъ самымъ высокочтимымъ былъ Вутаотце; онъ пользовался славой величайшаго живописца своей родины. Къ нему примыкалъ Канаока, лучшій японскій живописецъ IX-го вѣка; въ немъ воплотилось великое, религиозно строгое искусство японскаго средне-вѣковья. То, чѣмъ для византійскихъ художниковъ былъ Христосъ, для японцевъ былъ Будда. Тамъ изможденный, одухотворенный страданіемъ распятый Учитель показываетъ свои раны. Здѣсь Будда, погруженный въ глубокое раздумье сидитъ въ храмѣ Нера на гигантскомъ лотусѣ, отрѣшенный отъ всего, что можетъ нарушить покой души. Будда Канаоки, который находится теперь въ Луврѣ, превосходитъ своимъ строгимъ величіемъ знаменитѣйшія древне-христіанскія мозаики. Кромѣ того, онъ писалъ портреты великихъ мудрецовъ, а въ одномъ изъ храмовъ въ Нуинаи написалъ лошадей, столь живыхъ, что онѣ,—по преданію, напоминающему разсказъ о виноградѣ Зевкса,—въ полночный часъ выходили изъ рамъ и бѣшено мчались по полямъ“.

По этому пути японское искусство шло до XIV-го вѣка. Большинство художниковъ напоминаютъ европейскихъ монаховъ. Ихъ творчество постепенно застывало, какъ и живопись западныхъ художниковъ, въ схоластическихъ формулахъ. И подобно тому, какъ старая религиозная живопись, прежде чѣмъ смѣниться болѣе свѣтской манерой Маззачіо, еще разъ проявила весь свой мистицизмъ въ Фра-Анжелико, такъ и высокій идеализмъ японскаго средневѣковья сказался чрезвычайно полно и ярко въ произведеніяхъ Хо-Денса. И въ жизни его есть много общихъ чертъ съ благочестивымъ итальянскимъ монахомъ. Онъ тоже былъ, какъ и Фра-Анжелико глубоко религиозенъ, чуждъ человѣческихъ страстей, и работалъ не для собственной славы, а для прославленія имени Господа —



Харунобу. Зима.

его начальники должны были насильно заставлятъ его ставить свое имя на картины. Путешественники, которые видѣли его произведенія въ Японіи, считаютъ его наряду съ Канаока самымъ благочестивымъ и торжественнымъ изъ японскихъ мастеровъ. Онъ умѣлъ придавать своимъ фигурамъ неземное выраженіе, отрѣшенность отъ міра. Одна его картина, находящаяся въ британскомъ музеѣ, свидѣтельствуетъ о справедливости этихъ похвалъ. Но, менѣе счастливый, чѣмъ Фра-Анжелико, онъ не нашелъ никакого Гоццоли, который продолжалъ бы идти его путемъ. Послѣ его смерти въ 1427-мъ году, религиозная живопись впала въ рутину, въ то время какъ внѣ монастырей расцвѣтало свѣтское искусство школы Тоза и Кано.

Эпизоды изъ жизни мудрецовъ, героевъ и японскихъ жрецовъ, легенды и романы, танцы, празднества и церемоніи царскаго двора, стилизованные пейзажи, животныя и растенія — вотъ что вдохновляло съ этихъ поръ живописцевъ. Искусство расширило поле своихъ наблюденій, стало изображать людей, нравы, ремесла, промышленность, сцены общественной и домашней жизни. Главой этого движенія, которое обозначаетъ въ исторіи японской живописи такой же подъемъ творческаго духа, какъ эпоха Возрожденія въ Европѣ, былъ Иваза Матабе. И чѣмъ далѣе слѣдить за ходомъ развитія японскаго искусства, тѣмъ болѣе поражаетъ сходство его съ исторіей европейскаго искусства. Какъ и въ Европѣ, такъ и въ Японіи, искусство первыхъ вѣковъ было религиознымъ и одухотвореннымъ, какъ и въ Европѣ XV-й вѣкъ былъ эпохой Возрожденія и



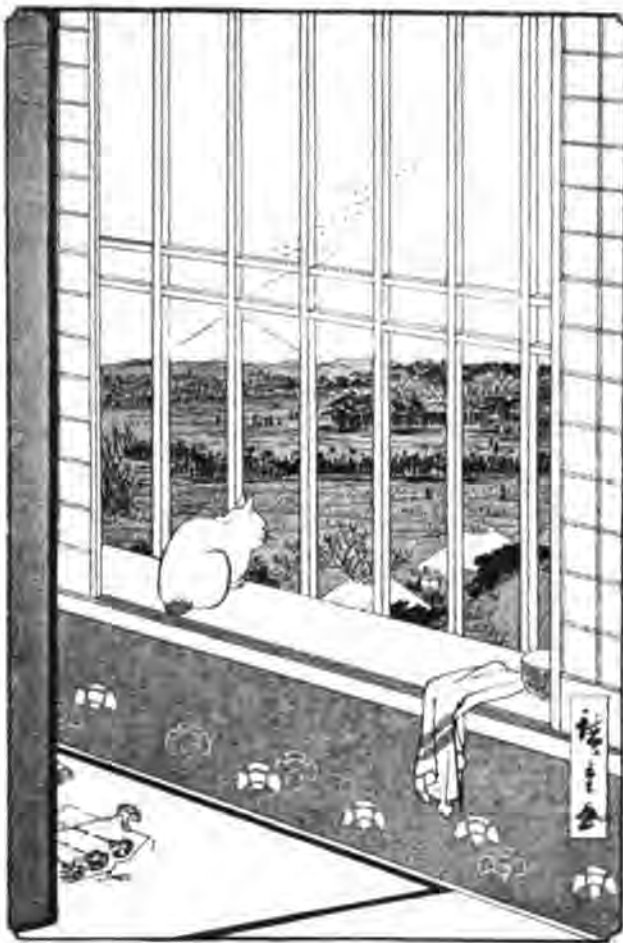
Тойокуни. Обѣдъ на стѣноскость.

возникновенія новаго, болѣе реалистическаго стиля, и XVII-й вѣкъ привелъ къ подобнымъ же результатамъ. Великая эпоха Генроко была для Японіи вѣкомъ Людовика XIV-го. Живописцы еще оставались вѣрны традиціямъ Возрожденія, но все болѣе стремились къ благородству, изяществу, впадая иногда въ напыщенность. Колоритъ сталъ болѣе торжественнымъ, композиція болѣе величественной и рутинной. Въ лицѣ Корина Японія XVII-го вѣка имѣла своего Караваджіо. Это былъ стихійный страстный человѣкъ; онъ велъ бурную жизнь и проявлялъ во всемъ могучую смѣлость. Картины его написаны съ дикой браваурностью и рѣзкимъ реализмомъ. Тогда же, параллельно голландскому искусству, наступило высшее развитіе пейзажной живописи. Пейзажи и звѣри, которые до того входили въ составъ фигурныхъ картинъ, теперь впервые являются самостоятельными мотивами въ искусствѣ. Ходъ искусства очевидно одинъ и тотъ же повсюду. Первые картины посвящены богамъ и героямъ, а затѣмъ уже художники изображали сначала людей, потомъ звѣрей и пейзажи. Мастера XVII-го вѣка создали расцвѣтъ японской пейзажной живописи, сдѣлали ее невыразимо обаятельной. Въ то время какъ китайцы любили сочинять фантастическіе невозможные пейзажи, и сочетали въ нихъ самымъ неестественнымъ образомъ водопады, утесы, дома и деревья, японскіе пейзажи всегда совершенно просты. Озеро, рѣка, оживленная парусными судами, морской берегъ, окруженный лѣсистыми горами, долина съ зелеными рисовыми полями, деревушка, на половину скрытая среди деревьевъ, лѣсистый холмъ, на которомъ изъ зеленой чащи съ любопытствомъ выглядываютъ пестрые храмы—вотъ обычная декорация японскихъ картинъ. Иногда представлена только равнина, на которой возвышаются лишь нѣсколько былиннокъ, или же на едва намѣченной водѣ виднѣется одинокій парусъ. Чѣмъ проще мотивъ, тѣмъ изумительнѣе живописная прелесть картины, сила



Тоёокуми: Мечты ночью.

настроения, созданного нѣсколькими простыми мазками кисти. Нѣсколькими линиями японскіе художники возсоздаютъ тихое спокойствіе ясныхъ лѣтнихъ вечеровъ, спящія подѣ снѣжнымъ покровомъ долины, нѣжную грусть тумана, который лежитъ на холмахъ, какъ волшебное покрывало. Таніу писалъ низкія голубоватыя долины, утренніе туманы, вершины деревьевъ и закутанныя туманомъ горы. Наонабу—нѣжные снѣжные пейзажи въ бѣлыхъ и зеленыхъ тонахъ. У Мотонобу воздухъ пропитанъ лучами свѣта, и утесы просвѣчиваются расплывающимися туманными очертаніями. Ясунобу развертываетъ безконечныя перспективы, широкія панорамы съ летящими вдали птицами, изображаетъ восходъ луны, которая льетъ свой мягкій свѣтъ трепещущими волнами на рисовыя поля и холмы на горизонтѣ. Кейшоки, передаетъ впечатлѣніе пара, который виситъ, какъ туманное озеро, между холмовъ; или же на картинахъ его одинокіе всадники ѣдутъ по безмолвнымъ полямъ, гдѣ торчатъ, какъ призракъ, скелеты дерева. Тсунонобу писалъ густой воздухъ, низкое небо, землю, гдѣ замолкли всѣ звуки, холодную и нѣмую природу, среди которой болотная птица стоитъ на одной ногѣ въ туманѣ. Гуеани безъ усталости писалъ всѣ четыре времени года, весеннія деревья въ цвѣту и вѣчную зиму ледяныхъ утесовъ. Соами, его сынъ, нѣжный мечтатель, изображаетъ крыши домовъ, выдѣляющіяся изъ легкаго покрова тумановъ, кончики вѣтвей, воздвигаетъ кіоски изъ тумана, пишетъ рѣки, бурно вырывающіяся изъ расщелинъ скалъ. Только Шентрейль и Коро, величайшіе европейскіе поэты въ живописи, умѣли передавать съ подобной нѣжностью и грустью впечатлѣнія, которыя будитъ въ душѣ созерцаніе природы. Только барбизонская школа можетъ сравниться съ простой и глубоко прочувствованной поэзіей японскихъ пейзажей. И подобно тому какъ голланд-



Хирошиге: Видъ изъ окна чайнаго дома на предместьѣ Аза-Куза.

ская живопись достигла своего высшаго совершенства въ изображеніи цвѣтовъ, плодовъ и животныхъ, такъ и послѣднимъ лучшимъ представителемъ японской живописи былъ около 1750 года великій живописецъ цвѣтовъ и деревьевъ, Окіо. Его журавли, рыбы, маленькія собаки, олени и обезьяны приводятъ въ восторгъ всѣхъ коллекционеровъ.

Послѣ мощнаго художественнаго творчества XVII-го вѣка, послѣдовала въ XVIII-мъ величайшая утонченность, японское рококо. Главные его представители: Суkenoбу, Шуншо и Утамаро; ихъ художественное значеніе, сходство и различіе ихъ манеры могутъ быть поняты лишь путемъ сравненія съ Ланкре, Буше, Эйзеномъ и Фрагонаромъ. Въ ихъ рукахъ фигурная живопись, тяжелая и слишкомъ яркая до того, стала утонченной, капризной, вкрадчивой и нѣжной. Они внесли въ нее

ту легкость и грацію, тѣ нѣжныя свѣтлыя гармоніи, которыя съ тѣхъ поръ и остались въ ней.

Живопись масляными красками, какъ извѣстно, не существуетъ ни въ Китаѣ, ни въ Японіи. Подобно тому какъ и для своихъ построекъ японцы выбирали самый легкій матеріалъ, такъ и въ ихъ живописи все носитъ отпечатокъ величайшей легкости. Японскія картины, „какемоны“, пишутся тушью или акварелью на бѣломъ шелку, вставленномъ въ раму, или на бумагѣ, которая превосходитъ европейскую своею прочностью, изумительной мягкостью и гибкостью, матовымъ шелковистымъ блескомъ; она похожа на тончайшій пергаментъ. Картины держатъ свернутыми въ свитки, и только иногда вывѣшиваютъ ихъ въ „токанама“, маленькомъ кабинетѣ около зала, при чемъ соблюдаются точно установленныя правила: вывѣшиваются только нѣсколько какемоновъ заразъ, и только подходящіе одинъ къ другому. Если ожидаютъ гостей, то, при выборѣ картинъ, соображаются съ ихъ вкусомъ. Свѣжіе пестрые цвѣты и вѣтви, которыя ставятся рядомъ въ вазахъ, должны соотвѣтствовать колориту картины.



Хирошиге: Пейзажъ.

Японскіе живописцы пишутъ исключительно мягкими волосяными кистями, которыя легко и свободно кладутъ краски. Карандаши, мѣлъ или перо, все твердое, оказывающее сопротивленіе, признается негоднымъ. Содержаніе картинъ изумительно богатое, и для пониманія его требуется знакомство съ японской литературой. Въ распоряженіи художниковъ огромная сокровищница сказокъ, въ которыхъ живутъ и движутся людодѣды и мальчики съ пальчики, какъ въ нѣмецкихъ сказкахъ. Историческія событія изъ жизни легендарныхъ національныхъ героевъ, духи и привидѣнія, полу-люди, полу-птицы чередуются съ простыми пейзажами или сценами изъ будничной жизни. И всѣ картины, какъ фантастичныя, такъ и простыя изображенія дѣйствительности, привлекаютъ одинаковой остротой наблюденія, тонкостью вкуса, въ высшей степени утонченной живописностью. Послѣ того какъ японцы давно уже признаны первыми декораторами, послѣ того какъ во всѣхъ областяхъ художественной промышленности, въ издѣліяхъ изъ лака и бронзы, въ тканяхъ, вышивкахъ и керамикѣ, за ними признаны величайшія заслуги, ихъ въ настоящее время считаютъ самыми искусными рисовальщиками въ мірѣ.

Въ Японіи жизнь художниковъ ближе къ природѣ, чѣмъ въ какой-либо другой странѣ. Жизнь на воздухѣ создала первобытную простоту нравовъ въ духѣ Руссо: земля, вода и небо столь же близки тамъ людямъ, какъ существа, которыя въ нихъ живутъ и движутся. При каждой квартирѣ, даже въ центрѣ городовъ, есть садъ, чрезвычайно искусно распланированный, гдѣ соединены разныя строенія почвы, прекрасныя цвѣты, деревья и водопады. Высота деревьевъ, форма и окраска цвѣтовъ, волнистость листьевъ, сверкающая броня насѣкомыхъ такъ врѣзываются въ память художника, что его фантазія всегда можетъ себѣ представить ихъ, не нуждаясь въ новыхъ наблюденіяхъ. Самые



Гокусай: Зимній пейзажъ.

изумительная изощренность памяти даютъ японскимъ художникамъ возможность достигать самыми простыми средствами самыхъ изумительныхъ эффектовъ. Когда японецъ рисуетъ фигуру, то раса, возрастъ, положеніе, занятіе, индивидуальность схвачены въ его рисунокѣ съ необычайной быстротой и характерныя черты переданы съ величайшей точностью. Нагія тѣла такъ же, какъ и одежды, головы, какъ и конечности, живая, какъ и мертвая природа возсозданы такими, каковы они въ дѣйствительности. Но если никогда не могъ восторжествовать взглядъ, что нужно подчинять природу извѣстнымъ правиламъ для созиданія художественныхъ произведеній, то, съ другой стороны, и тривіальный реализмъ никогда не главенствовалъ въ искусствѣ.

Любовь къ природѣ врождена японцу, но фотографическое воспроизведеніе, плоское списываніе дѣйствительности, никогда не было цѣлью японскаго искусства. Жофруа очень тонко подмѣтилъ сходство, которое существуетъ въ этомъ отношеніи между японскими поэтами и художниками. Поэты никогда не описываютъ, они хотятъ передать душевное ощущеніе, закрѣпить воспоминаніе, то веселое о радости наслажденія, то грустное объ исчезнувшемъ счастьи. Они воспѣваютъ туманъ, который проходитъ надъ вершинами горъ, рыбацкія лодки, камыши у моря, плескъ волнъ, бѣгушія по небу облака, заходящее солнце, которое озаряетъ багровымъ свѣтомъ усталый міръ. Та же ограниченность средствъ, та же твердость въ выборѣ характерныхъ чертъ, то же быстрое улавливаніе основного тона свойственны и живописцамъ. Они тоже исполняютъ свои замыслы самыми ограниченными средствами, боятся сказать слишкомъ много, стараются уловить мгновенное, вѣрное впечатлѣніе цѣлаго и предоставляютъ фантазіи восполнять подробности. Тяжесть матеріи побѣждена, а къ ненужной иллюзіи дѣйствительности они никогда не стремились. Подобно французамъ XVIII-го вѣка, японцы пишутъ граціозной легкой кистью, которая скользитъ по предметамъ, схватывая только ихъ сущность и аромать, и пользуясь ими, какъ матерьяломъ для самостоятельныхъ капризовъ вкуса. Они обладали изумительной способностью обобщать, синтезировать впечатлѣнія, не лишая фигуры или ландшафты индивидуальнаго характера, избѣгая всего лишняго и тяжелаго. Они передаютъ точное впечатлѣніе цѣлаго, но только въ большихъ объединяющихъ линіяхъ, и подчиняютъ всякую подробность свѣту, который ее освѣщаетъ, тѣни, которая ее окружаетъ. Они пишутъ точно и широко, граціозно и капризно: сколько въ ихъ женщинахъ небрежной граціи, усталости, пи-

мимолетные моменты въ жизни природы такъ же твердо запечатлѣны въ памяти, какъ вѣчная форма утесовъ и гигантскихъ деревьевъ, осѣняющихъ храмы на островѣ Нипонѣ. Каждый художникъ работаетъ съ полною непосредственностью и орлинымъ взоромъ сына природы. Въ полетѣ птицъ его острый взглядъ усматриваетъ повороты и движенія, которыя намъ открыла впервые моментальная фотографія. Эта острота зрѣнія и

кантности и кокетства. И это достигается нѣсколькими твердыми штрихами. Имъ достаточно одного искуснаго мазка для моделировки, для передачи бархатной мягкости тѣла, упругости стана. Или же они пишутъ бурныя волны, пѣнящіеся водопады. Съ какимъ высокимъ мастерствомъ, съ какимъ пониманіемъ дѣла представленъ водоворотъ, и какими малыми средствами это сдѣлано. До чего сохранена во всемъ свѣжесть жизни, до чего въ простыхъ и рѣшительныхъ линіяхъ передано почти непередаваемое движеніе въ природѣ. Нѣсколько пятенъ тушью, нѣсколько сильныхъ штриховъ соединяются и образуютъ горную дорогу, горный потокъ, который съ ревомъ мчится по деревьямъ и утесамъ. Или же на картинѣ представленъ носъ корабля. Воды не видно, и все же чувствуется, какъ волны качаютъ корабль. Волна вздувается, поднимается и падаетъ, напоминая о далекомъ морѣ, о ритмичномъ движеніи вселенной. Линіи, которыми нарисованы эти мотивы, передаютъ только сущность вещей. Но къ этому стремленію къ упрощенности формъ присоединяется инстинктивное пониманіе пространства,



Гохусай. Набросокъ.

которое какъ бы само собой все распредѣляетъ на картинахъ и создаетъ иллюзію отдаленія. Японцы—мастера въ умѣннн вмѣщать въ тѣсныя рамки картинъ далекія пространства и обозначать нѣсколькими штрихами пространство между переднимъ планомъ и горизонтомъ. Иногда ничего или почти ничего нѣтъ на всемъ далекомъ протяженіи, но близкое и далекое приведены въ такое вѣрное соотношеніе, что все геологическое построеніе становится яснымъ, легкій воздухъ наполняетъ пространство, и глазу открывается безконечная перспектива. Выступъ горы, берегъ рѣки, вырѣзь между двумя горами—этого достаточно, чтобы взоръ обозрѣвалъ безконечную даль. Передъ картинами японцевъ еще можно мечтать, представлять себѣ безграничные горизонты. Благодаря ихъ смѣлымъ упрощеніямъ, дѣйствительность утрачиваетъ свой земной характеръ и превращается въ сновидѣніе. Въ этихъ затуманенныхъ и все же точныхъ картинахъ живетъ душа предметовъ, ихъ улыбка, ихъ почти неуловимый ароматъ.

Этому впечатлѣнію способствуетъ въ значительной степени и гениальная неправильность японскихъ картинъ: въ нихъ нѣтъ неподвижности симметричныхъ построений. Нѣтъ въ нихъ „композиціи“ въ нашемъ смыслѣ; онѣ похожи скорѣе на моментальныя фотографическіе снимки. Рисунокъ кажется схваченнымъ на лету моментомъ. Мелькаетъ въ воздухѣ пролетѣвшая птица—уже едва видимая; группа деревьевъ подобна уголку лѣса, промелькнувшему въ окно мча-

шагося поѣзда. Или же легко и свѣжо написанная вѣтка дерева съ сидящей на ней птичкой выдѣляется на картинѣ, которая вся заполнена кускомъ голубаго неба. Цвѣтушая вѣтка яблони, поставленная въ вазу, лягушка и бабочка — этого для нихъ достаточно, чтобы создать совершенно легко цѣлыя поэмы, необычайно граціозныя и свѣжія. Они играютъ жуками, саранчей, черепахами, краббами и рыбами, какъ художники времянь возрожденія ангелами и амурами.

Во все это японцы вносятъ и чрезвычайное благородство колорита. Въ пониманіи красокъ чувство мѣры какъ-бы врождено у японскихъ художниковъ. Той великой гармоніи, о которой говорилъ Теодоръ Руссо, и въ которой заключалась цѣль его жизни, японскіе художники достигали почти инстинктивно. Самыя яркія красочныя сочетанія, красныя и зеленыя деревья, желтыя дорожки, синее небо гармонично переданы на ихъ картинахъ такъ же, какъ и самыя утонченныя свѣтовые эффекты: освѣщенные мосты, темное небо, бѣлый серпъ луны, сверкающія звѣзды, деревья, цвѣтушая весной бѣлыми или розовыми цвѣтами, яркій снѣгъ, осыпающій нарядныя садики; во всемъ этомъ нѣтъ никогда диссонанса. Какимъ пестрымъ и тяжелымъ кажется колоритъ нашихъ картинъ сравнительно съ этими обаятельными аккордами, которые при всей смѣлости сочетаній звучать такъ гармонично. Значитъ ли это, что нашъ глазъ грубѣе отъ природы? Или же преимущество японцевъ въ ихъ болѣе разумномъ воспитаніи? У насъ нѣтъ такой силы и сосредоточенности воспріятій, такой инстинктивности и чувственности колорита. Ихъ краски отрада для глазъ, волшебный напитокъ. Ни одинъ рѣзкій, а тѣмъ болѣе грубый тонъ не оскорбляетъ глаза. Все тонко размѣрено, нѣжно намѣчено, полно мягкаго блеска, которымъ чаруетъ и японская эмаль. Самые простые аккорды красокъ иногда наиболѣе выразительны; ничего не можетъ быть прекраснѣе нѣжнаго сочетанія сѣраго и золотистаго тоновъ. И всѣми этими тонкостями одинаково отличаются самая дешевая гравюра, какъ и самый драгоценный какемоно. Даже обращаясь къ менѣ развитому вкусу, японское искусство никогда не становится вульгарнымъ и держится на такой высотѣ, что мы, западные варвары, со всѣми нашими олеографіями и академіями, можемъ только съ завистью смотрѣть на эту націю знатоковъ искусства.

И гравированіе развивалось въ Японіи приблизительно такъ же, какъ въ Европѣ. До 1610-го года появлялись только отдѣльныя гравюры на деревѣ; нѣкоторыя изъ нихъ считаются болѣе древними, чѣмъ первыя европейскія гравюры на деревѣ. Въ 1610-мъ году появилась первая иллюстрированная книга, и простые ремесленники, которые до того занимались изготовленіемъ гравюръ съ религиозныхъ картинъ старыхъ мастеровъ, уступили мѣсто, какъ во времена Вольгемута и Дюрера, великимъ живописцамъ-граверамъ. Гравюры перестали воспроизводить то, что создавалось въ иныхъ областяхъ искусства, а сдѣлались самостоятельными художественными произведеніями; онѣ играютъ въ исторіи японской живописи такую же роль, какъ гравюры на деревѣ XVI-го вѣка въ исторіи нѣмецкой живописи. Гравюра на деревѣ стала для японскихъ живописцевъ тѣмъ, чѣмъ она была для Дюрера и малыхъ мастеровъ—въ этой области они чувствовали себя совершенно свободными; они вкладывали въ гравюры всѣ глубокія мысли или веселыя выдумки, которыя имъ приходили въ голову. И подобно тому какъ нѣмецкіе мастера того времени болѣе всего любили clair-obscur, такъ и въ Японіи, послѣ того какъ тамъ сначала раскрашивали гравюры отъ руки, зародилась около 1720-го года цвѣтная гравюра — въ то же самое время, когда въ Англии и Франціи процвѣтала цвѣтная гравюра на мѣди. Въ теченіе цѣлаго вѣка послѣ того создавался при сотрудничествѣ лучшихъ живо-



Гохусаи: Актеры, видимые со сцены.

писцевъ цѣлый рядъ иллюстрированныхъ книгъ; въ нихъ содержится лучшее изъ всего, когда-либо напечатаннаго въ краскахъ.

Старѣйшимъ изъ гравировъ на деревѣ былъ Матагеи, онъ жилъ въ началѣ XVII-го вѣка и рисовалъ сцены изъ японской семейной, уличной и театральной жизни. Къ концу XVII-го вѣка относятся Ихо и Моронобу, изъ которыхъ одинъ былъ искуснымъ карикатуристомъ, а другой художникомъ совершенно въ стилѣ барокко; въ немъ много благородной классической сдержанности. Благодаря мастерамъ XVIII-го вѣка, какъ въ Европѣ благодаря Эйзену, Фрагонару и Буше, наступилъ новый расцвѣтъ гравюры. Прелестныя молодая женщины Суkenобу съ ихъ тонкими круглыми личиками, изящныя, одѣтыя въ драгоценныя костюмы, красавицы Гаруноба, длинныя женскія фигуры изумительнаго Утамаро съ ихъ вызывающей граціей, живыя народныя сцены великаго колориста Шуншо—все обаяніе этихъ произведеній можетъ передать въ словахъ только Эдмонъ де Гонкуръ.

Утамаро, воспѣвавшій женщину, былъ Ватто японскаго highlife'a. Онъ, какъ никто, изучилъ жизнь японки, ея домашнія занятія, ея прогулки и ея очарованіе, ея тщеславіе и любовныя интриги. Ему хорошо знакома была природа, которую она созерцаетъ, улицы, по которымъ она проходитъ, берега, по которымъ она бродитъ, слегка покачиваясь на ходу. Его женщины—стройныя существа, которыя, какъ идолы, стоятъ обособленно, неподвижно въ торжественныхъ позахъ; это эстетическія созданія, которыя блѣднѣютъ и падаютъ въ обморокъ отъ страшныхъ сновидѣній; похожія на вянущія цвѣты, онѣ устало бродятъ вдоль пустыннаго морскаго берега, или пугливо мелькаютъ, какъ летучія мыши, въ мягкомъ свѣтѣ ночныхъ иллюминацій. Уничтожая на своихъ картинахъ все плотское, все физическое, дѣлая лица мечтательными и про-

зрачными, руки и жесты изысканными, онъ въ тоже время смягчаетъ краски и блескъ одеждъ; ему нравятся замирающіе аккорды, мрачный черный свѣтъ, нѣжныя бѣлыя краски, тонкіе, стертые розовые и лиловые оттѣнки. Всѣ его ученики писали каждый по своему хроникѣ highlife'a. Тоюгами писалъ ночные праздники, Тоюширу—оживленную толпу народа, Тоюкуми—театральныя сцены, Кунисада—женщинъ на прогулкѣ, Куніюши—пышныя мелодраматическія представленія съ фантастическими пейзажами.

Въ XIX вѣкѣ началась широкая популяризація искусства, соотвѣтствующая движенію „въ народъ“, какъ въ Германіи называли начало современной жанровой живописи и современной иллюстраціи. Благородные сыны Нипона относятся съ нѣкоторымъ презрѣніемъ къ этимъ послѣднимъ произведеніямъ японской олеографіи; они предпочитаютъ прежнихъ обаятельныхъ граціозныхъ мастеровъ; въ новѣйшихъ же имъ не нравится отсутствіе аристократическаго cachet — подобно тому какъ европейскіе знатоки не помѣстятъ гравюръ Гранвиля или Дорэ въ одну коллекцію съ произведеніями Эйзена и Фрагонара. И все-таки среди этихъ рисовальщиковъ въ народномъ духѣ есть по крайней мѣрѣ одинъ великій геній, одинъ изъ самыхъ выдающихся японскихъ художниковъ, болѣе извѣстный въ Европѣ, чѣмъ всѣ другіе его соотечественники. Это Гокусаи.

Въ немъ соединились, какъ въ фокусѣ, всѣ качества японскаго искусства. Его творчество японская энциклопедія, и по своему техническому умѣнью онъ равняется величайшимъ европейскимъ художникамъ. Онъ чрезвычайно внимательный наблюдатель, бытописатель, какихъ мало, очень строго обо всемъ судить, расчленяетъ малѣйшія движенія. Онъ рисуетъ укрѣпленія на землѣ, несокрушимые утесы, и слѣдитъ за ихъ мѣняющимся отъ свѣта и тѣней видомъ. Онъ довелъ до высшаго совершенства чисто японское умѣнье осязательно передавать движенія вещей и существъ. Люди на его картинахъ жестикулируютъ, звѣри ходятъ, птицы летаютъ, пресмыкающіеся ползутъ, рыбы плаваютъ, листья на деревьяхъ, вода въ рѣкахъ и въ морѣ и облака на небѣ медленно движутся. Онъ замѣчательный пейзажистъ, и воспѣваетъ всѣ времена года, отъ начала весны до зимняго оцѣпененія, онъ рисуетъ географическую карту фруктовыхъ садовъ, лѣса и поля, слѣдитъ за изгибами рѣкъ, показываетъ, какъ тонкій туманъ подымается съ моря, какъ бушуютъ волны, набѣгаютъ на утесы и сбѣгаютъ журчащими ручейками въ песокъ. Но онъ вмѣстѣ съ тѣмъ философъ, вдохновенный поэтъ, и предпринимаетъ самыя смѣлыя путешествія въ страну мечтаній. Его фантазія уносится отъ будничной дѣйствительности, летитъ на крыльяхъ химеры, творитъ новую жизнь, создаетъ чудовищъ, рассказываетъ страшныя поэтичныя видѣнія. Въ немъ возродились глубокія настроенія первобытныхъ мастеровъ; изумительный мистицизмъ сказывается въ его изображеніи небесно-веселыхъ богинь или того стараго буддиста, изгнаннаго изъ Японіи, который, по преданію, каждый день переправлялся черезъ море, чтобы снова увидеть священную гору Фуи.

Гокусаи родился въ 1760-мъ году, въ тихомъ уголкѣ города Іеддо, среди цвѣтущихъ садовъ, 14 лѣтъ послѣ Гойи, 12 лѣтъ послѣ Давида. Отецъ его былъ придворнымъ поставщикомъ металлическихъ зеркалъ. Онъ учился у одного иллюстратора, но повидимому до 40 или даже 50 лѣтъ не пользовался извѣстностью. Только въ 1810-мъ году онъ основалъ художественно промышленную школу, въ которую поступало множество учениковъ. Чтобы дать имъ руководство по рисованію, онъ издалъ въ 1810-мъ году первый томъ своей „Mangwa“. Съ этихъ поръ онъ былъ признанъ главой школы. Когда его слава начала распространяться, онъ сталъ мѣнять каждый мѣсяцъ свое мѣстожитель-



Гокусаи: Пейзажъ.

ство, чтобы спастись отъ назойливыхъ посѣтителей. Столь же часто онъ мѣнялъ свое имя, и то, подъ которымъ онъ прославился въ Европѣ, было, какъ имя Гаварни, только псевдонимомъ,—однимъ изъ его многихъ noms de guerre. Этого имени онъ держался долѣе всего, и оно осталось за нимъ навсегда.

Живописью онъ занимался только въ юности. Главныя его произведенія не картины, а необозримый рядъ иллюстрированныхъ книгъ; по общему количеству произведній онъ превосходитъ всѣхъ своихъ соотечественниковъ. Ему дано было, какъ Тиціану и Коро, прожить до глубокой старости и все-таки никогда не чувствовать себя старикомъ. „Съ шести лѣтъ“, писалъ онъ самъ въ предисловіи къ одной изъ своихъ книгъ, „у меня была настоящая манія срисовывать все, что я видѣлъ. Когда мнѣ исполнилось 50 лѣтъ, я издалъ безконечное количество рисунковъ; но я не доволенъ всѣмъ, что сдѣлалъ до 70-ти лѣтъ. Въ 73 года я сталъ болѣе или менѣе вѣрно понимать истинную природу и видъ птицъ, рыбъ и растений. Къ 80-ти годамъ я надѣюсь сдѣлать дальнѣйшіе успѣхи, а въ 90 лѣтъ пойму сущность вещей. Въ 100 лѣтъ я поднимусь къ еще болѣе высокимъ, не познаннымъ сферамъ, а въ 110 лѣтъ каждый штрихъ, каждая точка, все, созданное моей рукой, будетъ совершенно живымъ“. Такого возраста Гокусаи, однако, не достигъ. Онъ умеръ 89-ти лѣтъ, 13-го апрѣля 1849-го года, и похороненъ въ храмъ въ Іеддо. Въ періодъ времени отъ 1815—1845-й годы, онъ издалъ около 80-ти большихъ сочиненій, въ общемъ около 500 томовъ. „Я поднялся съ моего мѣста у окна, гдѣ цѣлый день предавался лѣни... сначала медленно, медленно — потомъ всталъ и ушелъ. Безчисленные зеленые листья дрожатъ въ густо обросшихъ верхушкахъ деревьевъ. Я слѣжу за пушистыми облаками на синемъ небѣ: они причудливо

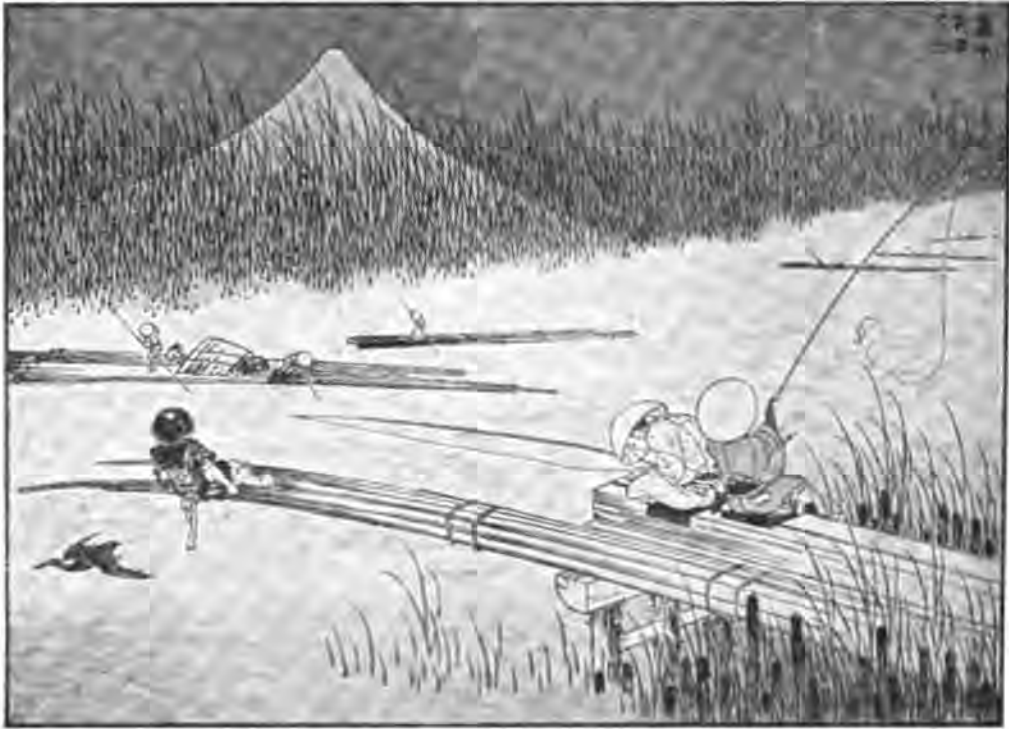
сгущаются въ многообразно разорванныя формы. Я иду то сюда, то туда, безопасно, безвольно и безцѣльно. Вотъ я перехожу черезъ обезьяній мостъ, и слышу, какъ эхо повторяетъ крикъ дикихъ журавлей... Вотъ я очутился въ священныхъ рощахъ Овари... Сквозь туманы, которые тянутся по берегу Михо, я вижу знаменитыя сосновые лѣса Суминойе... Теперь я стою съ трепетомъ на мосту Камейи и съ изумленіемъ гляжу внизъ, на гигантскія растенія фуки. Ревъ головокружительнаго водопада доходитъ до моего слуха... Ужасъ охватываетъ меня... Все это былъ сонъ, который мнѣ приснился, когда я лежалъ недалеко отъ окна, съ книгой великаго мастера подъ головой*.

Этими словами одинъ японскій ученый пересказываетъ безконечно богатое содержаніе сочиненій Гокусаи. Онъ болѣе всего любилъ изображать мастерскія ремесленниковъ, рѣзчиковъ по дереву, кузнецовъ, красильщиковъ, вышивальщиковъ, ткачѣй. Рисоваль онъ также развлеченія знатнаго общества, аристократически сдержаннаго и величаваго, сельское населеніе среди будничныхъ занятій и веселой суеты праздниковъ, фантастическія фигуры сказочныхъ животныхъ и демоновъ, играющихъ столь важную роль въ жизни доблестныхъ японскихъ національныхъ героевъ, призраки, пьяницъ, борцовъ, всевозможныя уличныя фигуры, мнѣическихкихъ пресмыкающихся, покрытыя снѣгомъ вершины горъ, волнующіяся рисовыя поля, которыя обдуваетъ вѣтеръ, лѣсныя ущелья, водопады, странныя тѣснины, далекіе виды на воды и покрытыя соснами утесы.

Самое знаменитое его произведеніе, заключающее въ себѣ исключительно одни пейзажи,—три тома, изданныхъ въ 1834—36-мъ году: 100 видовъ Фуи, огромной огнедышащей горы. Она высится у самаго Іеддо, и съ древнихъ поръ японскіе пейзажисты изображали ее на своихъ картинахъ. Въ книгѣ Гокусаи вершина горы то ясно выдѣляется на безоблачномъ небѣ, то окружена облаками различной формы. Красивый ея силуэтъ свѣтитъ сквозь петли рыбацѣй сѣти, сквозь большія хлопья снѣжной бури, или сквозь завѣсу отвѣсно струящагося дождя. Она высится надъ влажными долинами, освѣщенная лучами вечерняго солнца, или, скрытая сама отъ взоровъ, отражается на гладкой поверхности озера; на берегу, въ камышахъ гогочутъ дикіе гуси. Или же облитая луннымъ сіяніемъ, она выдѣляется призрачными очертаніями на ночномъ небѣ. По ней проходятъ лѣтнія облака и зимнія бури, ее осыпаетъ градомъ, вѣтеръ обдуваетъ ее, или же нѣжныя хлопья снѣга падаютъ на нее. Весной въ воздухъ носятся цвѣты персиковыхъ и сливовыхъ деревьевъ, какъ рои бѣлыхъ и розовыхъ бабочекъ. Только голодные волки или драконы, которыхъ народное повѣрье соединяетъ съ представленіемъ о горѣ Фуи, оживляютъ иногда величественную пустынную пейзажа.

„Никогда“, говоритъ Гонсъ, „болѣе искусная рука не касалась бумаги. Нельзя безъ волненія созерцать эти листы; въ нихъ осуществлено высшее совершенство, лучшее, что создало японское искусство по блеску, свѣжести, жизненности и оригинальности“. Способность Гокусаи передавать однимъ движеніемъ пера впечатлѣніе красокъ и пластичности, можетъ сравниться только съ искусствомъ Рембрандта, Гойи и Кало. Люди, звѣри, пейзажи—все это сведено въ его рисунокѣ къ самому простому выраженію. Двигутся группы людей, процессіи священниковъ, солдаты идутъ — иногда однимъ штрихомъ обрисована индивидуальность челоуѣка, возсоздана жизнь и движеніе. Каждый рисунокъ — образцовый политипажъ въ краскахъ, очаровательный по своему экзотическому колориту, по обаятельному глубокому созвучію трехъ цвѣтовъ—золотисто-желтаго, выцвѣтшаго зеленаго и пламенно-краснаго, къ которымъ присоединяются иногда еще золотые, серебряныя и иные металлическіе тона.

Парижъ подпалъ гипнозу японскаго искусства съ самаго начала 60-хъ



Гокусаи: Видъ на гору Фуѣ черезъ высокій камышъ.

годовъ. На художниковъ барбизонской школы повліяли англичане, на Делакруа венеціанцы, на Курбе и Рибо неаполитанскіе мастера; новѣйшая же французская живопись, ведущая свое начало отъ Манэ, въ значительной степени создана вліяніемъ японцевъ. Съ паденіемъ феодальнаго строя въ Японіи исчезла и ея обособленность; Парижъ былъ наводненъ великолѣпными произведеніями японскаго искусства. Одинъ художникъ открылъ среди другихъ полученныхъ изъ Японіи предметовъ также альбомы, олеографіи и картины. Рисунокъ, колоритъ и композиціи рѣзко отличались отъ всего, что до того называлось искусствомъ, но все же художественность этихъ произведеній была такъ велика, что нельзя было высмѣивать ихъ, какъ курьезы. Открылъ ли японцевъ Альфредъ Стевенсъ или Діазъ, Фортуні, Джемсъ Тиссо или Альфонсъ Легро—неизвѣстно, но во всякомъ случаѣ увлеченіе японцами охватило всѣ мастерскія. Художники восхищались безъ конца капризной граціей и искусствомъ композицій, изумительной силой рисунка, утонченностью тона, оригинальностью живописныхъ эффектовъ и утонченной простотой средствъ, которыми достигались эти результаты. Японское искусство производило сильное впечатлѣніе своей нѣжностью и свѣжестью, богатствомъ вымысла, тонкостью и легкостью наблюденія. Все оно было проникнуто созерцательностью, непосредственностью, никогда не измѣняющимъ художникамъ чувствомъ мѣры, природнымъ благородствомъ. Чувствовалось, что все это создано художественной націей, которая соединяетъ съ непосредственностью наивныхъ людей, утонченный вкусъ высокой древней культуры. Олеографіи, которыя теперь можно купить на всякомъ базарѣ за нѣсколько франковъ, оплачивались очень дорого. Каждая новая присылка ожидалась съ нетерпѣніемъ. Старинная слоновая кость, эмаль, фаянсъ и фарфоръ, бронза,

лаковыя и деревянныя издѣлія, ткани, вышивки на шелку, альбомы, книги съ гравюрами, игрушки тотчасъ же по полученіи въ магазинахъ переходили въ мастерскія художниковъ, въ кабинеты ученыхъ. Въ скоромъ времени образовались большія коллекціи японскихъ издѣлій у художниковъ Манэ, Джемса Тиссо, Уистлера, Фантэнъ Латура, Дегаза, Каролюса Дюрана, Монэ, гравера Бракмона и Жюля Жакмара, у писателей Эдмонда и Жюля де Гонкура, Шанфлери, Филиппа Бюрти, Золя, у фабрикантовъ Барбедіена и Кристофля.

Всемирная выставка 1867-го года еще болѣе ввела въ моду Японію и съ тѣхъ поръ собственно востокъ сталъ вліять на западъ, и, въ свою очередь, западъ на востокъ. Японцы стали пріѣзжать въ Европу и учиться въ европейскихъ университетахъ, технологическихъ институтахъ и военныхъ академіяхъ. Европейцы же стали учениками японцевъ въ искусствѣ. Еще во время выставки группа художниковъ и критиковъ основала японское общество „Jinglar“, которое собиралось еженедѣльно въ Севрѣ у Солона, директора Севрскаго завода. Все, кромѣ салфетокъ, сигаръ и пепельницъ было японское. Обѣденный сервизъ въ японскомъ стилѣ сдѣланъ былъ по рисункамъ Бракмона. Одинъ изъ членовъ кружка д-ръ Захарій Аструкъ, напечаталъ въ Etendard рядъ сенсаціонныхъ статей о „странѣ восходящаго солнца“. Вскорѣ парижскіе театры стали ставить японскія фееріи и балеты, Эрнестъ д'Эрвильи написалъ японскую пьесу „La belle Sainara“, которую Лемеръ напечаталъ по образцу японскихъ книгъ, съ обозначеніемъ страницъ съ права на лѣво и въ желтой, нарисованной Бракмономъ, обложкѣ. Поставленъ былъ японскій балетъ въ оперѣ, и даже въ дамскихъ туалетахъ сказалось вліяніе Японіи.

Для живописцевъ японское искусство стало откровеніемъ. Въ немъ они нашли то, что у многихъ было на устахъ, но что никто не рѣшался высказать. Какъ эскизно и въ тоже время точно, съ какой несравненной легкостью и граціей написаны японскія картины. Сколько непосредственности и вдохновенія, фантазіи и остроумія было въ этомъ странномъ искусствѣ, какая масса неожиданнаго и какая безконечная легкость исполненія. Какое сочетаніе труда и капризнаго вкуса, небрежности съ исканіемъ высокой законченности. Сколько художественности въ отсутствіи симметріи, въ пикантной манерѣ вставлять въ картину то цвѣтокъ, то насѣкомое, лягушку или птицу, только какъ живописное красочное пятно. Съ самыми маленькими средствами японцы умѣли давать очень много, въ то время какъ европейцы же съ чрезвычайнымъ обиліемъ средствъ давали очень мало.

Было бы, конечно, совершенно неправильно стремиться къ прямому подражанію японскимъ художникамъ. Японское искусство—произведеніе народа, живущаго чувствами, европейское искусство создано народомъ мысли. Европейское искусство болѣе строгое, болѣе высокое и благородное, и достигаетъ по своей выразительности высоту, недостигаемыхъ для японскихъ художниковъ съ ихъ страшными гримасами, съ ихъ припадками болѣзненной веселости и грусти. Наша фантазія не имѣетъ ничего общаго съ фантазіей этихъ первобытныхъ впечатлительныхъ людей, которые трепещутъ и дрожатъ отъ радости, пугаютъ другъ друга своими масками, переходятъ отъ судорожнаго смѣха къ внезапному испугу, отъ ужаса галлюцинацій къ экстазу страсти. Грубое подражаніе японцамъ привело бы къ гримасничанью.

Отдѣльныя особенности японской поэтики не соотвѣтствовали, конечно, требованіямъ европейцевъ, но нѣкоторые основные законы ея гораздо болѣе подходили къ духу современнаго искусства, чѣмъ законы греческой поэтики. Всѣ искусства, музыка и поэзія, стремились въ то время къ освобожденію отъ тираніи простыхъ ритмовъ. Сложнымъ нервнымъ ощущеніямъ современ-



Гокусаи: Одинъ изъ 36 видовъ горы Фуи.

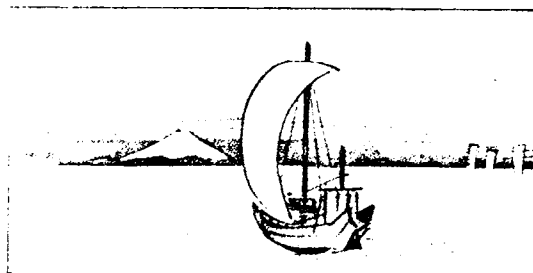
ности уже не удовлетворяло постоянное отбиваніе однихъ и тѣхъ же желѣзныхъ тактовъ. Живопись тоже всѣми силами старалась разбить старую клѣтку, искала стилия для трактованія сюжетовъ изъ современной жизни, которую до того нужно было насиловать, чтобы умѣстить ее на прокрустовомъ ложѣ традиціонныхъ правилъ. Тогда явились японцы съ ихъ изумительно живописными моментальными снимками и научили изображать дѣйствительность новымъ способомъ. Симметричная размѣренность линій, заимствованная у художниковъ Возрожденія, начинала уже утомлять своимъ однообразіемъ; японцы же показали примѣръ болѣе свободной, прерываемой очаровательными капризами, архитектуры формъ. Въ европейской живописи все сводилось къ ритму, неподвижности, ясности, спокойствію и величію, у нихъ же все проникнуто нервной свободой, искусной небрежностью, жизнью и очарованіемъ. Искусная техника незамѣтна, ее заслоняетъ фантастичность легкихъ конструкцій, которыя кажутся импровизацией самой природы. Умѣніе нарушать геометричность линій, произвольность несимметричнаго построенія, замѣнившая правильность и размѣренность, — всѣмъ этимъ качествамъ композиціи европейцы научились у японцевъ.

Въ тоже время благодаря японцамъ выяснилось, что въ реализмъ Курбе было еще много плоскаго и тривиальнаго. Эти остроумные разказчики никогда не рассказывали ничего ради повѣствовательнаго интереса; ихъ цѣлью никогда не было прозаическое воспроизведеніе дѣйствительности. Они показали, что всѣ зрѣлища жизни и природы могутъ быть сюжетами поэтическихъ и прекрасныхъ картинъ, но что таковыя создаются лишь тогда, когда художники отрываются отъ всякаго систематическаго приукрашиванія въ духъ прежнихъ мастеровъ, и когда они не стремятся къ фотографической точности, подобно Курбе. Японцы доказали, что въ искусствѣ главное *субъективность*, а не дидактичность, объективность и документальность. Они освободили европейскую живопись отъ тяжести матеріи, сдѣлали ее нѣжной, утонченной. Они научили

столь выразительному искусству недосказыванія, методу сокращеннаго рисунка, тайнѣ передачи далекихъ пространствъ при помощи особыхъ изгибовъ линій, эскизности, неожиданности, научили усиливать эффекты незаконченностью мотивовъ, намѣчать цѣлое отдѣльными обрывками. У нихъ европейскіе художники заимствовали новую манеру рисовать и моделировать, передавать впечатлѣнія цѣлаго, не развивая всего до конца, а намѣчая лишь то, о чемъ дается представленіе въ картинѣ. Они внесли въ живопись любовь къ сочнымъ, передающимъ лишь самое существенное эскизамъ, научили понимать какъ много бѣглое очертаніе можетъ заключать въ себѣ жизни, фантазіи и реальной правды. Они создали любовь къ перспективамъ съ высоты птичьяго полета, научили представлять группы и толпу людей еще болѣе далекими и живыми при помощи невѣроятной на первый взглядъ, (но подтверждаемой фотографіей) выпуклости передняго плана.

Вліяніе Японіи сказалось съ такой же несомнѣнностью въ колоритѣ, какъ въ рисункѣ и композиціи. Картины Курбе изъ рабочаго быта достаточно ясно доказали, что принципы болонской школы съ ея бурнымъ соусомъ и красными тѣнями не годятся для изображенія предметовъ на воздухѣ. Нужно было создать для изображенія современныхъ сюжетовъ новое пониманіе колорита, которое бы освободило живопись масляными красками отъ масляности, и дало бы больше простора воздуху и свѣту. Произведенія японскихъ живописцевъ показали, что нѣтъ никакой необходимости писать непременно коричневыми тонами для того, чтобы быть живописцемъ. Они научили новому пониманію вещей, а главное капризной игрѣ свѣтовыхъ явленій, мимолетность и разнообразіе которыхъ казались до того непередаваемыми кистью. Мягкость свѣтлыхъ и звучныхъ гармоній понята была художниками и перенесена ими въ современную европейскую живопись.

Вотъ то, чѣмъ японское искусство произвело переворотъ въ европейскомъ. Каждый изъ художниковъ, бывшихъ членами союза Jingle, испыталъ на себѣ въ большей или меньшей степени вліяніе японцевъ. Альфредъ Стевенсъ обязанъ имъ нѣжностью колорита, Уистлеръ — утонченностью тона и своей капризной мастерской манерой въ пейзажной живописи, Дегазъ-фантастичностью композиціи и непревзойденной смѣлостью группировокъ. Героемъ новой живописи сталъ Манэ, и Луи Гонзъ рассказываетъ очень характерную подробность о первой выставкѣ картинъ главы импрессионистской школы. Онъ явился туда въ сопровожденіи одного японца; оба они посѣтили какъ разъ передъ тѣмъ академической салонъ. Въ то время какъ французская публика считала свѣтлый свѣжій колоритъ картинъ Манэ неестественнымъ и варварскимъ, японецъ, привыкшій съ юности видѣть природу въ свѣтлыхъ и воздушныхъ тонахъ, безъ желтаго покрова лака, сказалъ: „тамъ я былъ на выставкѣ картинъ масляными красками, здѣсь я какъ будто вступаю въ цвѣтушій садъ. Меня поражаетъ полнота жизни этихъ картинъ—этого чувства я никогда не испыталъ на вашихъ выставкахъ.“



XXXIII.

Да будетъ свѣтъ.

Schwindet ihr dunkeln
Wölbungen droben,
Reizender schau
Freundlich der blaue
Aether herein.

Слово „импрессионизмъ“ впервые произнесено было по поводу выставки у Надара въ Парижѣ, въ 1871-мъ году. Въ каталогѣ рѣчь шла только о „впечатлѣнiяхъ“. Были напр. такія названія: „Impression de mon pot au feu“, „Impression d' un chat qui se promène и т. д. Кларей обобщилъ въ своемъ отчетѣ всѣ эти впечатлѣнiя и назвалъ выставку „салономъ импрессионистовъ“.

Начало движенія относится однако уже къ половинѣ 60-хъ годовъ; Зола первый выступилъ съ большой рѣзкостью въ защиту новаторовъ. Въ 1866-мъ году онъ напечаталъ за подписью Клода, позднѣйшаго своего героя, „Mon Salon“ — ту статью въ „Evenement“, послѣ которой редакція была завалена негодующими письмами; подписка настолько упала, что владѣлецъ газеты, умный и добрый де-Вильмессанъ, счелъ необходимымъ противопоставить натуралистическому критику антинатуралиста въ лицѣ Пелокэ. Въ этихъ отчетахъ о салонѣ, которые появились въ 1879-мъ году отдѣльной книгой, „Mes Haines“, и въ очеркѣ о „Реалистѣ художникѣ Курбэ“, общепризнанномъ уже тогда „Орнанскомъ мастерѣ“, изложены тѣ самыя теорiи, которыя впослѣдствiи Лантье и его друзья провозгласили въ „L'oeuvre“. Тамъ архитекторъ Дюбюшъ, одинъ изъ представителей молодой богемы, пророчески провозглашаетъ идеалъ новой архитектуры: „Его страстнымъ настойчивымъ желанiемъ было найти формулу для архитектуры демократической эпохи. Ему казалось, что должны быть созданы типъ каменнаго строенія, соответствующаго духу современности, подобающее ей жилище, нѣчто величественное и сильное, простое и грандіозное—то, что намѣчается въ нашихъ рынкахъ и вокзалахъ, въ могуще-



Эдуардъ Манэ.

мученикомъ новаго стиля. Надъ нимъ смѣются, его презирають, сторонятся, отвергаютъ его. Лучшая его картина принята на выставку изъ жалости, при посредствѣ одного изъ членовъ жюри, друга Клода. Но черезъ 10 лѣтъ это новое ученіе стало носиться въ воздухѣ, и проникло во всѣ парижскія и во всѣ европейскія мастерскія.

Художественные принципы Клода Лантье Зола заимствовалъ у своего друга, живописца *Эдуарда Манэ* (Edouard Manet), отца импрессионизма и тѣмъ самымъ творца новѣйшаго искусства. Манэ выступилъ впервые въ 1862-мъ году. Въ 1865-мъ году, когда жюри салона предоставило „отверженнымъ“ (refusés) нѣсколько боковыхъ залъ, тамъ выставлены были его первыя, возбудившія общее вниманіе картины: „Бичеваніе Христа“ и „Отдыхающая дѣвушка съ кошкой“. Около этихъ картинъ постоянно толпились издѣвающіеся зрители. За сорокъ лѣтъ до того такое же негодование возбуждали первыя произведенія романтиковъ, которыхъ тоже обвиняли въ безвкуси. Ихъ принципы тоже высмѣивались противниками формулой „le laid c'est le beau“. Потомъ смѣялись надъ „Похоронами въ Орнанѣ“, а теперь такой же смѣхъ возбуждалъ Манэ, завершившій то, что началъ Курбэ. Публикѣ казалось, что художникъ надъ ней смѣется, что картины его неслыханное глумленье. Если бы тогда кто-нибудь сказалъ, что эти картины создадутъ революцію въ искусствѣ, всѣ были бы увѣрены, что это шутка. Критика отнеслась къ Манэ — по словамъ Зола — „какъ къ шутнику, который высовываетъ языкъ на потѣху уличнымъ мальчишкамъ“. „Бичеваніе Христа“ вызывало такое возмущеніе, что нужно было при-

ственномъ изяществѣ ихъ желѣзнаго скелета, но болѣе просвѣтленное, доведенное до красоты, возвѣщающее о величїи нашихъ завоеваній“. Прошло нѣсколько лѣтъ, и парижская столѣтняя выставка осуществила этотъ идеаль—но не изъ камня. Огромныя зданія были построены изъ стекла и желѣза; ихъ предвозвѣстниками были гигантскіе вокзалы. Галлерей машинъ, вмѣщающая тысячи людей и Эйфелева башня—образцы этого новаго архитектурнаго стиля. И подобно тому, какъ Дюбушъ провозгласилъ идеаль новой архитектуры, Клодъ сталъ пророкомъ новой живописи. „Намъ нужно солнце, воздухъ, свѣтлая и молодая живопись. Впустите солнце, и передавайте предметы такими, каковы они при свѣтломъ дневномъ освѣщенїи“. Клодъ Лантье представленъ въ романѣ Зола

бѣгнуть къ особымъ мѣрамъ, чтобы оградить картину отъ палокъ и зонтиковъ. Дѣло приняло нѣсколько другой оборотъ, когда пять лѣтъ спустя выставлены были въ мастерской Манэ 20—30 его позднѣйшихъ картинъ вмѣстѣ. Выяснились ли самому художнику къ тому времени его цѣли, или же его картины выиграли отъ отсутствія другихъ рядомъ съ ними, но несомнѣнно, что онѣ произвели сильное впечатлѣнiе, хотя въ нихъ не рассказывалось ничего сенсационнаго, не изображалось никакого приключенiя: большiе, въ естественную величину люди, свѣтлые, почти безъ тѣней, ѣдутъ въ лодкахъ по голубой водѣ, вывѣшиваютъ бѣлое бѣлье, поливаютъ зеленыя растенiя въ горшкахъ, стоятъ прислонившись къ сѣрымъ стѣнамъ. Привыкшему къ свѣтотѣни глазу свѣтлыя краски Манэ казались странно обособленными, ничѣмъ не связанными между собой. Зрѣнiе



Манэ: Швеецъ Форѣ въ роли Гамлета.

имѣеть свои привычки, какъ и умъ; природа кажется ему такой, какой ее изображаютъ въ живописи; оно раздражалось изысканными *valeurs* Манэ, которыя казались совершенно произвольными, его аккордами, которые казались диссонансами. Но ясность картинъ все-таки поражала, и солнце Манэ врѣзывалось въ память. Публика еще смѣялась, но уже не такъ громко, и всѣ вмѣняли Манэ въ заслугу смѣлость, съ которой онъ отстаивалъ свои убѣжденiя. „Нужно отмѣтить странный случай. Молодой живописецъ, совершенно наивно передавая свои личныя впечатлѣнiя, написалъ нѣсколько картинъ, которыя нарушаютъ правила, преподаваемые въ школахъ. Картины его съ непривычки производятъ неприятное впечатлѣнiе. Но вмѣсто того, чтобы бранить молодого живописца, слѣдуетъ прежде всего выяснитъ себѣ, почему нашъ взоръ оскорбленъ и имѣемъ ли мы право возмущаться“. Эти слова положили начало серьезному отношенiю критики къ Манэ. Шарль Эфрусси и Дюранти были, кромѣ Зола, первыми заступниками Манэ въ печати. „Манэ очень смѣлъ“, говорили въ публикѣ. Импрессионисты завоевали салонъ. Свѣтлое, яркое солнце Манэ затмило бурый соусъ болонцевъ. Казалось будто чья-то мощная сила внезапно перевернула взгляды на искусство, и побѣда Манэ была также благотворна для французскаго искусства, какъ за 40 лѣтъ до того побѣда Делакруа, а за 10—побѣда



Манэ: Флейтистъ.

Курбэ. Manet et manebit. Делакруа, Курбэ и Манэ—вотъ три величайшихъ имени въ современной французской живописи, имена людей, которые оказали наиболѣе рѣшительное вліяніе на ея судьбу.

Эдуардъ Манэ, maitre—impressioniste, родился въ 1832-мъ году, на Rue Bonaparte, противъ Ecole des Beaux Arts. Онъ прожилъ жизнь очень тихо и просто, безъ волнений и страстей, безъ чрезвычайныхъ происшествій и тяжелой борьбы. Шестнадцати лѣтъ онъ вышелъ изъ Collège Rollin, вступилъ съ позволенія родителей на морскую службу, и совершилъ плаваніе въ Рио Де Жанейро—безъ всякихъ приключеній, безъ кораблекрушеній. Веселый и безмятежный юноша созерцалъ безконечную даль моря, насыщалъ взоръ дивной картиной волнъ—и навсегда запомнилъ эти впечатлѣнія. Сіяющее небо разстилалось передъ нимъ, громадный океанъ окружалъ его, лаская и нѣжа его, и открывалъ ему краски, совершенно непохожія на тѣ, которыя онъ видѣлъ на выставкахъ въ Салонѣ. Вернувшись на родину, онъ всецѣло

заялся живописью. Съ 1851-го года онъ учился, почти одновременно съ Фейербахомъ, у Кутюра, и былъ тогда стройнымъ, блѣднымъ нѣжнымъ молодымъ человекомъ аристократической наружности. Онъ пробылъ у Кутюра около шести лѣтъ, не имѣя еще понятія о томъ, какимъ путемъ онъ пойдетъ въ искусствѣ. И послѣ того, какъ онъ ушелъ отъ Кутюра, его еще долго преслѣдовала тѣнь его учителя. Онъ работалъ, самъ не зная, чего искать. Потомъ онъ путешествовалъ, побывалъ въ Германіи, въ Касселѣ, Дрезденѣ, Прагѣ, Вѣнѣ и Мюнхенѣ, гдѣ копировалъ въ пинакотекѣ портретъ Рембрандта, въ Флоренціи, Римѣ, Венеціи. Талантъ его окрѣпъ подъ вліяніемъ неаполитанцевъ и фламандцевъ—учителей Рибо, Курбэ и Стевенса. Первая его картина, „Ребенокъ съ вишнями“, 1859-го года, указываетъ на вліяніе Броуэра. Въ 1861-мъ году появилась на выставкѣ его первая картина—портретъ его родителей; онъ получилъ за него почетный отзывъ, хотя, или можетъ быть именно потому, что картина написана была въ духѣ старинной болонской школы. Картины эти сами по себѣ мало интересны; но по нимъ видно, что Манэ подъ руководствомъ старыхъ мастеровъ чрезвычайно быстро научился техникѣ своего дѣла, и съ твердой энергіей сразу

прикнулъ къ исходившему отъ Курбэ реалистическому теченію. Въ „Застигнутой въ распахъ нимфѣ“ 1862-го года сказывается еще вліяніе Іорданса, Тинторетто и Делакруа. Его „Старый музыкантъ“, тщательно исполненная и тривально-реалистическая картина, имѣетъ видъ посредственнаго произведенія Курбэ. Но все измѣнилось въ его творчествѣ, когда онъ открылъ— не въ Мадридѣ сначала, куда онъ поѣхалъ гораздо позже, а въ Луврѣ—другого стараго мастера, котораго Курбэ не изучилъ во всей его оригинальности.

На большой манчестерской выставкѣ 1857-го года англичане первые постигли значеніе Веласкеза, а въ началѣ 60-хъ годовъ его открыли и поняли французы. Біографія Веласкеза, написанная Вильямомъ Стерлингомъ, переведена была на французскій языкъ Г. Брюнэ въ 1863 году, а В. Бюргеръ прибавилъ къ ней объяснительный каталогъ. Появились книги Шарля Блана, Теофиля Готье и Поля Лефора, и вскорѣ Веласкезъ, неизвѣстный до того нигдѣ, кромѣ Мадрида, сталъ очень популяренъ въ парижскихъ художественныхъ кружкахъ; имъ стали интересоваться не только историки искусства, но и художники. Еще Кутюръ говорилъ своимъ ученикамъ, что Веласкезъ не силенъ въ оркестровкѣ тоновъ, что у него была пагубная склонность къ одноцвѣтности, и что онъ не понималъ духа красокъ. Съ начала 60-хъ годовъ Франція увлеклась строгимъ колоритомъ великаго испанца, и Манэ сталъ его первымъ восторженнымъ послѣдователемъ.

Нѣсколько отдѣльныхъ фигуръ на жемчужно-сѣромъ фонѣ — мальчикъ, играющій на флейтѣ, испанецъ съ гитарой и пораженный на смерть тореадоръ—знаменательныя картины, въ которыхъ Манэ съ изумительнымъ талантомъ слѣдовалъ Веласкезу. В. Бюргеръ считалъ Веласкеза „le peintre le plus peintre qui fut jamais“. Тоже самое можно сказать про Манэ, говоря о живописи XIX-го вѣка. Только Францъ Гальсъ и Веласкезъ были такими же истинными живописцами. Въ черномъ бархатномъ нарядѣ тореадора, въ его бѣломъ шелковомъ шарфѣ и красномъ знамени, сказывается большое чувство красоты, и тонкое пониманіе великаго испанца. Въ своемъ „Христѣ съ ангелами“ онъ, какъ и Веласкезъ въ „Богоявленіи“, не вложилъ ничего небеснаго въ выраженіе лица, но по живописи это одна изъ лучшихъ религіозныхъ картинъ XIX-го вѣка. Его „Вопъ Воск“ — портретъ гравера Бэло, веселаго толстяка, который сидитъ за пивомъ и курить трубку — одинъ изъ тѣхъ портретовъ, которые врѣзываются въ память, какъ Гилле Боббъ Франца Гальса. Пѣвецъ Форъ въ роли Гамлета написанъ на пустомъ свѣтло-сѣромъ фонѣ—какъ Труханъ Паб-



Манэ: Гитарреро.



Манэ: За стаканомъ пива.

лилось Веласкеза. Камзолъ и плащъ сдѣланы изъ чернаго бархата, плащъ подбитъ розовымъ шелкомъ, широкая шляпа съ огромнымъ чернымъ перомъ довершаетъ его костюмъ. Кажется, что онъ выступилъ на самый край авансцены и стоитъ, разставивъ ноги, перебросивъ плащъ черезъ лѣвую руку, вытянувъ полураскрытую правую руку. Холодная гармонія чернаго, бѣлаго, сѣраго и розоваго тоновъ выдержана въ очень благородномъ вкусѣ. Богатымъ запасомъ художественныхъ приемовъ Веласкеза Манэ обладалъ такъ, какъ одинъ развѣ Рѣборнъ. Последняя картина этой серіи, „Enfant à l'épée“, могла бы безъ всякаго кощунства быть подписана именемъ великаго испанскаго мастера. Въ началѣ 60-хъ годовъ Манэ устроилъ

отдѣльную выставку своихъ картинъ, и говорятъ, что Курбэ воскликнулъ, входя въ залу: „Все испанцы да испанцы“!

Уже своимъ сближеніемъ съ испанцами, Манэ возвысился надъ Курбэ. Онъ этимъ освободился отъ бурога соуса и сталъ ближе къ правдѣ. Веласкезъ, какъ и Францъ Гальсъ, съ которымъ въ этомъ отношеніи у него много общаго, изъ всѣхъ старыхъ мастеровъ наиболѣе простъ и естественъ въ своемъ колоритѣ. Они не идеализировали краски, какъ Тиціанъ, Веронезе и Рубенсъ, и не стремились къ выработкѣ тона, какъ голландскіе малые мастера и Шарденъ. Они писали свои фигуры въ широкомъ, простомъ дневномъ свѣтѣ. Ихъ румянецъ болѣе соотвѣтствуетъ дѣйствительности, чѣмъ сочный колоритъ венеціанцевъ и пламенный багрянецъ Рубенса съ его сіяющими рефлексамъ. Рядомъ съ Веласкезомъ, какъ говоритъ Юсти, колоритъ Тиціана кажется условнымъ, Рембрантъ фантастичнымъ, а Рубенсъ нѣсколько неестественнымъ. Или, какъ говорилъ одинъ современникъ Веласкеза, все остальное, старое и новое, живопись, а одинъ только Веласкезъ—правда.

Разница между юношескими произведеніями Манэ и работами его предшественника Курбэ такая же, какъ между Веласкезомъ и Караваджіо. И въ первыхъ работахъ Манэ встрѣчаются еще широкія, тупыя краснобурья плоскости, которыя составляютъ характерное отличіе болонскихъ и неаполитанскихъ живописцевъ. Теперь же теплый рыжій соусъ этихъ живописцевъ замѣнился холоднымъ серебристымъ тономъ, безтѣннымъ и серебристымъ. Манэ заимствовалъ у Веласкеза его бѣлый и строгій, холодный розовый тонъ, его прославленный тонкій сѣрый цвѣтъ, на которомъ каждый налетъ краски выступаетъ ясно и опредѣленно, а также знаменитые черные тона испанскаго мастера; легкіе и прозрачные, они никогда не становятся тяжелыми и тусклыми. Свѣтлое выдѣляется на свѣтломъ, блѣдно-золотистыя краски на сере-



Манэ: Олимпія.

бристо-сѣромъ фонѣ. Совершенство моделировки и пластичность достигаются безъ помощи сильныхъ тѣневыхъ контрастовъ. Манэ закончилъ періодъ своего подражанія старымъ мастерамъ тѣмъ, что пошелъ по пути самаго правдиваго изъ старыхъ мастеровъ.

Это стало исходнымъ пунктомъ для дальнѣйшаго развитія Манэ. Изученіе Веласкеза не только отвлекло его отъ бурога соуса, но и заставило его заняться задачами свѣтописи. Онъ прошелъ такой же путь развитія, какъ и самъ великій испанскій художникъ. Когда тотъ написалъ свою первую народную картину, Вакха, онъ еще находился подъ вліяніемъ *tenebrosi* и представилъ сцену, происходящую на воздухѣ, въ комнатномъ освѣщеніи. Церемонія происходитъ при полномъ дневномъ свѣтѣ, но можно подумать, что всѣ эти люди сидятъ въ темной пещерѣ, озаренной свѣтомъ, падающимъ слѣва въ окно мастерской. Когда десять лѣтъ спустя написана была „Кузница Вулкана“, Веласкезъ уже совершенно освободился отъ болонской манеры, которую самъ съ тѣхъ поръ называлъ „темнымъ ужаснымъ стилемъ“. Глубокія, рѣзко наложенныя тѣни исчезли, дневной свѣтъ побѣдилъ погребное освѣщеніе. По поводу его позднѣйшихъ большихъ портретовъ всадниковъ уже сто лѣтъ тому назадъ Менгсъ сказалъ, что Веласкезъ первый умѣлъ изображать „*ambiente*“—воздухъ между предметами. И въ концѣ своей жизни, въ „Пряхахъ“ онъ разрѣшилъ послѣднюю задачу: въ Вакхѣ сцена на воздухѣ написана бурнымъ соусомъ, въ Пряхахъ—сверканіе и движеніе свѣта представлены въ замкнутомъ стѣнами пространствѣ. Солнце дрожитъ на шелковыхъ тканяхъ, ласкаетъ ослѣпительныя шеи женщинъ, играетъ въ черныхъ, какъ уголь, кастильскихъ кудряхъ, придаетъ выпуклость отдѣльнымъ частямъ картины, оставляетъ другія въ живописной туманности, одухотворяетъ матерію—и въ этомъ свѣтѣ изобра-

женіе предметовъ и фигуръ на плоскости пріобрѣтаетъ округленность живой дѣйствительности. Ясные свѣтлые контуры окружаютъ головы работающихъ дѣвушекъ. Тѣни холодно синія, а не коричнево теплыя; цвѣтные отблески свѣта перебѣгаютъ съ предмета на предметъ.

Двѣ очень замѣчательныя картины 1863-го и 1865-го года свидѣлствуютъ о томъ, что Манэ понималъ эту задачу, и ошущью искалъ ея разрѣшенія. На одной, „Dejeuner sur l'herbe“, 1863-го года представлена зелень, нѣсколько деревьевъ, и на заднемъ планѣ рѣка, гдѣ весело плещется въ водѣ женщина въ одной рубашкѣ. Впереди сидятъ двое молодыхъ людей въ изящныхъ сюртукахъ, а противъ нихъ другая женщина, которая только-что вышла изъ воды и одѣвается. Жюри салона, состоявшее изъ Энгра, Леона Конье, Роберъ Флери и Ипполита Фландрена, конечно отвергло неслыханную, по ихъ мнѣнію, картину. Одинъ только Эжень Делакруа защищалъ Манэ. Картина попала такимъ образомъ въ салонъ „отверженныхъ“, гдѣ рядомъ съ ней висѣли произведенія Бракмона, Легро, Уистлера и Арпиньи, Эта выставка тоже помѣщалась въ Palais d'Industrie, нужно было только пройти черезъ маленькую узкую дверь съ одной выставки на другую. Полъ Парижа было смущено, встревожено произведеніями „отверженныхъ“; даже Наполеонъ III и Императрица Евгенія, посѣтивъ салонъ, демонстративно повернулись спиной къ картинѣ Манэ. Голая женщина возмущала всѣхъ своимъ неприличіемъ. Какое безстыдство! Совершенно голая женщина въ обществѣ двухъ корректно одѣтыхъ мужчинъ. Никто не думалъ о томъ, что въ Луврѣ висѣло около пятидесяти венеціанскихъ картинъ подобнаго же содержанія. Въ каждомъ руководствѣ по исторіи искусства отмѣчена такъ называемая „Семья“ и „Возрасты“ Джорджіоне, гдѣ одѣтыя и нагія фигуры очень наивно помѣщены рядомъ среди природы. Но что бы и современный живописецъ позволилъ себѣ нѣчто подобное, писалъ бы только изъ любви къ чисто живописному, казалось чѣмъ-то неслыханнымъ. Въ картинѣ искали намѣренной непристойности и находили ее—между тѣмъ, какъ для Манэ все это было только техническимъ опытомъ: голая женщина на переднемъ планѣ нужна была живописцу для изображенія игры солнца и рефлексовъ зелени на голомъ тѣлѣ. Женщина въ рубашкѣ обязана была своимъ существованіемъ только тому обстоятельству, что ея очаровательный силуэтъ представлялъ красивое бѣлое пятно на зеленомъ лугу. Манэ взялся въ первый разъ за разрѣшеніе задачи, которую за десять лѣтъ до того Мадоксъ Браунъ поставилъ въ своемъ „Work“, но попытка Манэ не удалась ему на первый разъ: солнечные лучи хотя и прыгаютъ всюду, но еще очень тяжелы и непрозрачны, небо свѣтлое, но воздуху еще нѣтъ. Въ картинѣ еще не проявился истинный Манэ, тотъ, который принадлежитъ исторіи.

Къ тому же періоду его развитія принадлежитъ и знаменитая, находящаяся теперь въ люксембургскомъ музеѣ „Олимпія“ 1865-го года—безкровное, нервное существо, блѣдная болѣзненная женщина; она лежитъ въ своей жалкой наготѣ на бѣлой постели, и около нея умѣстилась мурлыкающая кошка; негрятка въ красномъ платьѣ раздвигаетъ драпировку и передаетъ ей букетъ. Съ этой картины начались—неизвѣстно почему—битвы импрессионизма. Критики, которые упрекали Манэ въ непристойности, поступали непослѣдовательно; вѣдь Тиціановскія Венеры со служанкой, съ собачкой и молодымъ челоувѣкомъ, сидящимъ на краю постели, никогда не считались непристойными. Но съ другой стороны, трудно усмотрѣть въ этомъ плоскомъ тѣлѣ съ твердыми черными контурами тѣ художественныя качества, которыя Зола находитъ въ картинѣ.

Въ „Олимпіи“ нѣтъ ничего Тиціановскаго; она напоминаетъ скорѣе Кра-



Манэ: За буфетомъ въ Фолли-Бержеръ.

наха. Какъ „Завтракъ“, такъ и „Олимпія“ представляютъ только историческій интересъ — это первыя работы художника, въ которыхъ онъ сталъ довѣрять собственному глазу, отказавшись отъ чужихъ очковъ. Чувствуя, что онъ ничего не достигнетъ, пока будетъ созерцать природу глазами какого-нибудь стараго мастера, онъ пытался изобразить то, что видѣлъ самъ въ дѣйствительности, а не въ зеркалѣ старыхъ картинъ. Онъ постарался забыть то, что изучалъ въ музеяхъ, художественные приемы, преподаанные ему Кутюромъ, знаменитыя картины, которыя прежде видалъ. Въ его прежнихъ работахъ была еще искусственная нѣжность и утонченность въ духѣ старыхъ картинъ, а „Завтракъ“ и „Олимпія“ написаны проще и самостоятельнѣе. Въ нихъ онъ уже былъ импрессионистомъ, слѣдовалъ своимъ личнымъ впечатлѣніямъ; но то новое слово, которое было у него на устахъ, онъ еще не сумѣлъ вполне высказать. Онъ пытался освободиться какъ отъ бурога соуса Курбэ, такъ и отъ тона слоновой кости Бугро, и передавалъ, довѣряясь простымъ самостоятельнымъ наблюдениямъ, мѣстную окраску предметовъ въ природѣ. Въ его „Завтракъ“ деревья зеленыя, земля желтоватая, небо сѣрое; въ „Олимпіи“ постель бѣлая, а у женщины цвѣтъ тѣла такой, какъ въ дѣйствительности. Но ему такъ же мало удалось, какъ и прерафаэлитамъ объединить локальные тона отдѣльныхъ предметовъ въ гармоничное цѣлое. Вотъ въ чемъ Манэ пошелъ дальше прерафаэлитовъ: послѣ того какъ онъ освободился отъ условнаго бурога соуса и отъ тона слоновой кости, и подобно прерафаэлитамъ писалъ нѣсколько времени вполне правдиво, но жестко, онъ достигъ гармоніи, которая до того или искусственно создавалась, или совсѣмъ отсутствовала. Она явилась у него совершенно естественно, благодаря изученію той среды, которая



Манэ: На лодкѣ.

создаетъ гармонію въ самой природѣ, т. е.—свѣта. Воздухъ, окружающій предметы, вноситъ гармонію и утонченность колорита въ самую природу.—и отнынѣ воздухъ сталъ и для художника средствомъ для достиженія той великой гармоніи, которая составляетъ конечную цѣль живописи, и до того достигалась лишь искусственно.

Знаменательный для исторіи искусства моментъ, когда Манэ открылъ значеніе солнца и воздуха для живописи, относится приблизительно къ 1870-му году. Незадолго до объявленія войны Манэ гостилъ въ окрестностяхъ Парижа, у своего друга де-Ниттиса и работалъ у него, какъ у себя дома, съ той только разницей, что мастерской его былъ паркъ. Однажды онъ усѣлся на солнцѣ, помѣстивъ свои модели между цвѣтами на лугу и началъ работать. Такъ написана была картина „Садъ“, которая до сихъ поръ находится во владѣніи г-жи де-Ниттисъ. Молодая жена итальянскаго художника сидитъ въ креслѣ; мужъ ея лежитъ около нея на травѣ, а ребенокъ спитъ рядомъ въ колыбели. Каждый цвѣтокъ выдѣляется свѣжо и ярко на фонѣ душистаго луга. Зеленъ сверкаетъ, все окутано мягкой, свѣтлой атмосферой. Листья деревьевъ отбрасываютъ синія тѣни на дорожку, посыпанную пескомъ. „Plein-air“ воцарился въ живописи.

Въ 1870 году Манэ пришлось прервать свою дѣятельность. Онъ вступилъ въ отрядъ волонтеровъ, состоявшій преимущественно изъ художниковъ и литераторовъ, и въ декабрѣ произведенъ былъ въ лейтенанты генеральнаго штаба національной гвардіи. Его начальникомъ былъ Мейссонье. Картины, въ которыхъ онъ сталъ настоящимъ Манэ, относятся исключительно ко времени послѣ 1870 года.

Его главной задачей стало съ этихъ поръ изображеніе солнца, знойнаго дневнаго свѣта, дрожанія воздуха надъ пропитанной солнечнымъ тепломъ землей.

Онъ сталъ естествоиспытателемъ, безъ конца изучалъ свѣтъ и старался съ наблюдательностью ученаго показать, какъ атмосфера измѣняетъ окраску предметовъ.

Въ совершенно дѣвственныхъ, никогда до того невиданныхъ, мягкихъ сѣрозолотистыхъ тонахъ онъ представилъ въ 14-ти картинахъ, выставленныхъ въ одномъ магазинѣ, роскошь и изящество Парижа, свѣтлые лѣтніе дни, вечера, озаренные газовымъ свѣтомъ, поблекшія черты падшей дѣвушки и изысканный блескъ свѣтской дамы. На этой выставкѣ появилась „Нана“—изумительная по смѣлому изяществу картина. Молодая блондинка затянута въ голубой шелковый корсетъ; на ней только тонкая кисейная сорочка, на ногахъ жемчужно-сѣрые чулки. Она стоитъ передъ зеркаломъ и красить себѣ губы, равнодушно слушая господина, который сидитъ на диванѣ позади нея. Другія картины изображали сцены на балконѣ, моментальные снимки Skatingring'a, сцены въ кафе-шантанахъ и Bal de l'Opera, завтракъ у Père Lathuille, буфетъ въ Folies Bergeres. Вездѣ задача Манэ сводится къ проникновенному изученію то дневного свѣта, то искусственнаго освѣщенія лампы. На картинѣ „Музыка въ Тюльери“ представлена движущаяся народная толпа на открытомъ, озаренномъ солнцемъ пространствѣ. Всякая фигура составляетъ красочное пятно, и эти пятна живутъ, эта толпа говоритъ. Одна изъ лучшихъ картинъ—„En bateau“: часть лодки отрѣзана рамой по образцу японскихъ картинъ; въ лодкѣ сидятъ молодая дама въ свѣтло-голубомъ платьѣ и господинъ, одѣтый въ бѣлое. Ихъ нѣжные силуэты мягко выдѣляются на блѣдной сѣрости воды; ихъ окружаетъ влажный воздухъ.

Кромѣ этихъ картинъ на выставкѣ были великолѣпныя марины и прелестные пикантные портреты.

Манэ любилъ свѣтскую жизнь. У него была стройная фигура, изящная внѣшность, свѣтлая, пепельнаго цвѣта борода, сине-огненные молодые глаза, тонкое умное лицо, аристократическія руки, изысканныя манеры. Онъ бывалъ вмѣстѣ со своей женой, чрезвычайно образованной, дочерью одного голландскаго музыканта, въ лучшихъ кругахъ парижскаго общества, и вездѣ его чрезвычайно цѣнили за блестящій умъ и мѣткія сужденія. Онъ былъ въ разговорѣ очень оживленъ и насмѣшливъ, и славился своимъ остроуміемъ à la Гаварни. Ему нравился нѣжный аромат салоновъ, сіяніе свѣчей на вечерахъ, онъ восторгался модернизмомъ, пикантнымъ frou-frou туалетовъ—и первый отдался изученію свѣтской жизни, которая другимъ еще казалась такой не художественной. Уже во внѣшней жизни трехъ создателей современнаго искусства видно, сколько новыхъ областей завоевала себѣ новѣйшая живопись. Милле изображенъ



Манэ: Бой Кирсажа съ Алабамой.



Манэ: Питье.

на своемъ портретѣ въ деревянныхъ башмакахъ, Курбэ безъ сюртука, Манэ въ цилиндрѣ и модномъ платьѣ. Милле, крестьянинъ, писалъ крестьянъ; Курбэ, провинціалъ и демократъ, изображалъ рабочихъ, но не забывалъ провинцію и буржуазію. Утонченность и аристократичность его отталкивали—онъ искалъ во всемъ только силу и рѣзкость выраженія. Манэ, парижанинъ и свѣтскій человѣкъ, внесъ въ живопись изящество современной жизни.

Въ 1879 году онъ предложилъ парижскому муниципальному совѣту написать на стѣнахъ залы засѣданій городского совѣта весь *Ventre de Paris*: рынки, вокзалы, пристани, корсо, общественные сады, а подъ плафономъ галерею знаменитыхъ современниковъ. Его письмо оставлено было безъ

отвѣта, но его мысль осуществилась послѣ того въ большихъ картинахъ изъ современной жизни, украсившихъ впослѣдствіи стѣны общественныхъ зданій въ Парижѣ и въ провинціи. Въ 1880 году онъ получилъ, по ходатайству своего друга, Антонина Пру, вторую медаль—единственную въ своей жизни. Продавецъ картинъ Дюрэ началъ покупать у него картины, а за нимъ Дюранъ-Рюэль и пѣвецъ Форъ, у котораго одного есть 35 картинъ Манэ. Бѣдный художникъ недолго могъ радоваться своимъ успѣхамъ. 30-го апрѣля 1883 года, въ день открытія салона, онъ умеръ отъ зараженія крови и послѣдствій ампутаціи ноги.

Но сѣмена, которыя онъ посѣялъ, уже пустили корни, когда онъ умеръ. Ему пришлось бороться цѣлые годы, чтобы попасть въ салонъ, а теперь имя его красуется, напечатанное золотыми буквами, на фасадѣ *Ecole des Beaux Arts*; его прославляютъ за то, что онъ завершилъ великую освободительную борьбу современнаго искусства. Можно подумать, что онъ только внесъ незначительныя перемѣны въ технику живописи, на самомъ же дѣлѣ онъ научилъ и глядѣть и думать по иному.

До тѣхъ поръ пейзажисты освободились отъ подражанія тону музейныхъ картинъ; но открытія Коро въ пейзажной живописи должны были необходимо повліять и на фигурную живопись, потому что человѣкъ, какъ и дерево, окруженъ воздухомъ. Художники барбизонской школы доказали своими картинами, какъ велико различіе между свѣтомъ подъ открытымъ небомъ и комнатнымъ освѣщеніемъ; фигурные живописцы должны были тоже, поскольку они стремились къ правдивости, перестать писать натуру въ мастерской, когда на картинѣ изображаются происшествія подъ открытымъ небомъ. Но даже самые смѣлые новаторы не могли освободиться отъ гнета традицій. Въ выборѣ сюжетовъ и въ композиціяхъ они стали самостоятельны, но въ пониманіи колорита оста-

вались рабами старых мастеров. Одни подражали испанцамъ, забывая о томъ, что Рибейра писалъ свои картины въ маленькой темной мастерской, и что поэтому погребной свѣтъ, которымъ онъ ихъ освѣщалъ, совершенно соответствовалъ дѣйствительности; но онъ не годился для картинъ изъ современной жизни, для свѣтлыхъ intérieurs XIX-го вѣка. Другіе изображали событія подъ открытымъ небомъ такъ, какъ будто они происходили въ комнатѣ нижняго этажа; они старались при помощи занавѣсей и ставень создать освѣщеніе, соответствующее колориту старыхъ мастеровъ, ихъ потемнѣвшимъ картинамъ. Или же художники писали по общимъ рецептамъ, совершенно не справляясь съ тѣмъ, что видѣлъ глазъ. Очень характеренъ одинъ эпизодъ изъ юности Пю-



Манэ: Весна.

вись де-Шавана. Молодой художникъ написалъ этюдъ тѣла въ сѣрый туманный день. Тѣло казалось окутаннымъ нѣжнымъ свѣтомъ, точно свѣтлымъ серебрянымъ сіяніемъ. „Какое непониманіе природы!“, гнѣвно заворчалъ Кутюръ, поправляя его работу. Онъ смѣшалъ бѣлую краску, ультрамариную, неаполитанскую желтую и вермильонъ, и превратилъ по академическому рецепту сѣрый этюдъ Пювиса въ яркую, освѣщенную теплымъ свѣтомъ фигуру; ее могъ бы при другихъ условіяхъ освѣщенія написать кто-нибудь изъ старыхъ мастеровъ. Своей формулой „Fiat lux“ Манэ произнесъ освободительное слово, которое было у многихъ на устахъ. Съ этихъ поръ и колоритъ освободился отъ гнета музеевъ; послѣдній остатокъ ненужной зависимости отъ великихъ мертвецовъ исчезъ и фигурная живопись достигла той цѣли, къ которой пришли пейзажисты за тридцать лѣтъ до того. Реализмъ, правдивый и свободный въ трактованіи формъ, оставался фальшивымъ и несамостоятельнымъ въ пониманіи красокъ. Теперь, наконецъ, стремленіе къ правдѣ сказывалось не только въ рисунокѣ, но и въ колоритѣ. Натурализмъ—тотъ же реализмъ, расширенный изученіемъ окружающей предметы среды.

Да, быть можетъ будущія поколѣнія признаютъ, что Манэ по тонкости и тщательному анализу свѣта превзошелъ даже старыхъ мастеровъ, и его открытіе valeurs'овъ будетъ считаться главнымъ завоеваніемъ XIX-го вѣка въ



Дешазъ: Балерина.

живописи—такимъ, какого не было сдѣлано со времени Эйковъ и Мазаччіо, со времени основанія ученія о перспективѣ. Гуго Магнусъ показалъ въ одномъ своемъ интересномъ очеркѣ, какъ въ различные періоды всемірной исторіи пониманіе красокъ все болѣе увеличивалось; съ появленіемъ импрессионистовъ развитіе стало еще болѣе усиливаться. Въ изученіе *valeurs* овъ никогда до того не вкладывалось такой научной точности, а что касается правдивой передачи воздуха, то положительно кажется, что глазъ видитъ и чувствуетъ теперь многое, чего не замѣчали наши отцы. И въ живописи прежнихъ вѣковъ поднимался вопросъ о „писаніи правды“. Итальянскіе живописцы XV-го вѣка достигали въ фрескахъ и картинахъ *tempera* естественности освѣщенія не только своими красками. Они занимались

этимъ вопросомъ и теоретически. По старо-итальянскому правилу живописецъ долженъ работать въ огороженномъ мѣстѣ, подъ прикрытіемъ навѣса, натура же его должна находиться подъ открытымъ небомъ. Пьеро-дела-Франческо болѣе другихъ инстинктивно подошелъ къ задачѣ *plein air* а въ своихъ фрескахъ 1452 года въ Ареццо. Но развитіе техническихъ средствъ создало возможность писать красивыми сверкающими красками, и создало пристрастіе къ нимъ; художники поэтому вскорѣ перестали соблюдать соотношенія между освѣщеніемъ и красочными тонами. Въ живописи масляными красками итальянскіе художники стали послѣ Леонардо стремиться къ рѣзкимъ контрастамъ. И даже голландскіе пейзажисты XVII-го вѣка, несмотря на вліяніе Альберта Кейпа, обращали вниманіе на линіи и формы, а не на окраску предметовъ въ оболочкѣ свѣта и воздуха. Только XIX вѣкъ серьезно подступилъ къ задачѣ, которую художники прежней школы,—за исключеніемъ одного Веласкеза—только выдвигали, но рѣшить не могли.

То, что барбизонскіе мастера создавали только своимъ гениальнымъ инстинктомъ, стало для импрессионистовъ предметомъ научныхъ изысканій. Новая школа высказала слѣдующее положеніе: воздухъ измѣняетъ окраску предметовъ, такъ что напр. дерево, написанное въ комнатѣ, имѣетъ совершенно другой силуэтъ и цвѣтъ, чѣмъ дерево, написанное прямо съ натуры на воздухѣ. Отъ художниковъ стали требовать непремѣннаго согласованія всякаго изображеннаго на картинѣ происшествія съ мѣстомъ, временемъ и освѣщеніемъ его въ дѣй-

ствительности. Сцену подь открытымъ небомъ слѣдуетъ поэтому непременно писать не въ четырехъ стѣнахъ мастерской, а на воздухѣ, въ освѣщеніи утра, дня, вечера или ночи. Взявшись за тщательную и подробную разработку задачъ освѣщенія, художники научились понимать гораздо тоньше и проникновеннѣе, чѣмъ старые мастера дрожанье жизни, окруженной свѣтомъ и воздухомъ. Тѣ еще писали плоско падающій на предметы свѣтъ, а не сіяющій. Масляныя краски считались плотными, не прозрачными, краска становилась матеріей, и ея тяжесть уничтожала сіяніе окрашеннаго свѣта. Еще Курбэ изображалъ только самые предметы, все представлялось ему пластичнымъ, а не погруженнымъ въ воздухъ.

Люди на его картинахъ живутъ въ маслѣ, въ буромъ соусѣ, а не въ той стихіи, въ которой они только и могутъ жить—въ воздухѣ. Все, что онъ писалъ, онъ сначала обособлялъ, не принимая во вниманіе воздушную среду. Теперь произошла полная перемена ролей; стали писать не тѣла и краски, а движущую силу свѣта, подь влияніемъ которой все ежеминутно мѣняетъ форму и цвѣтъ. Прежніе живописцы сосредоточивали свѣтъ на поверхности, новые же вѣрили въ его вседѣсущность, видѣли въ немъ творца жизни и всего разнообразія явленій, въ томъ числѣ и красокъ. Они не передавали краски и формы при помощи свѣта и тѣней, отбрасываемыхъ одними предметами на другіе, а писали всепроникающій свѣтъ, который изливается на формы и краски, впитывается ими и отбрасывается. Они видѣли не отдѣльныя подробности, а цѣлое, не плоскій свѣтъ и тѣни предметовъ, а гармонию и живописность каждаго момента въ природѣ какъ такового. Съ усердіемъ, доходившимъ иногда до странности, они стали вникать въ явленія свѣта. Они поняли, что солнечный свѣтъ не золотитъ, а серебрить предметы и стремились расчленять множественность этихъ тонкихъ переходовъ до самыхъ воздушныхъ оттѣнковъ. Они научились передавать дрожь широко разливающихся, трепещущихъ солнечныхъ лучей, были лирическими поэтами солнечнаго свѣта, и возвеличивали его часто даже насчетъ того, что онъ оживляетъ. Они обогатили искусство новыми утонченными живописными оттѣнками, въ которыхъ проявляется развитіе кра-



Дегазъ: Балерина на сценѣ.



Дегазъ: Балетъ въ Робертъ-Дьяволъ.

сочнаго чутья и воспримчивости человѣческаго глаза. Въ ихъ творчествѣ обнаружилось, что свѣтъ—движеніе, и что вся жизнь движеніе. Курбэ былъ изумительнымъ изобразителемъ ровныхъ плоскостей въ живописи. Когда ему нужно было написать стѣну, онъ поднималъ ее, такъ сказать, на свои могучіе плечи, и переносилъ ее на полотно такъ, что даже каменщикъ могъ бы принять ее за настоящую.

Что бы онъ ни писалъ—утесъ, женское тѣло или морскія волны, онъ прежде всего густо смѣшивалъ краски, переносилъ на полотно красочную массу и распредѣлялъ ее ножомъ. Работая шпателемъ, онъ съ неподражаемой вѣрностью воспроизводилъ поверхность твердыхъ субстанцій. Утесы, берега, стѣны имѣютъ видъ настоящихъ, но все движущееся, неопредѣленное ему не удавалось. Его пейзажи написаны жирно, широко и сочно, но земля его не живая, въ ней не бьется пульсъ жизни. Курбэ забылъ о птицахъ въ своихъ пейзажахъ. Его марины задуманы широко, великолѣпно нарисованы, но рыбы тамъ не могутъ жить. Подъ твердой рукой мастера море остановилось и превратилось въ утесъ. Люди на его картинахъ неподвижны, какъ восковыя куклы. Выраженіе лица или тѣло кажутся гальванизированными. Импрессионисты считали главною своею цѣлью передачу непосредственныхъ художественныхъ впечатлѣній; они первые поэтому стали воспроизводить оттѣнки выра-



Ренуаръ: Въ ложь.

женія и движенія, имѣвшаго у прежнихъ художниковъ совершенно застывшій видъ. Изображая проѣзжающую коляску, они передавали сверканіе спиць, а не видъ колесъ въ покоѣ—и точно также, изображая человѣческія фигуры, они представляли расплывающіеся контуры, для передачи движенія и большей жизненности. Краски стали единственнымъ, всевластнымъ орудіемъ живописцевъ и настолько поглотили рисунокъ, что даже линіи ожили и стали элементомъ живописи. Въ изображеніи голаго тѣла исчезъ восковой оттѣнокъ кожи, который прежде считался вѣрнымъ воспроизведеніемъ дѣйствительности, и тысячи нѣжно различенныхъ тонкихъ оттѣнковъ оживили тѣло. Болѣе легкая и нервная техника дала возможность глубже и тоньше понимать характеръ. Въ произведеніяхъ прежнихъ жанровыхъ живописцевъ, люди никогда не были тѣмъ, что они должны были представлять изъ себя. Изъ-за изящныхъ костюмовъ выглядывали нанятые натурщики изъ простонародья; художники нуждались въ нихъ, чтобы медленно совершенствовать свои картины. Здѣсь же представлены настоящіе люди, въ которыхъ все характерно: лицо, поза и движенія. Даже въ портретной живописи пригвожденныя къ полотну куклы замѣнились людьми, захваченными живописцемъ въ минуту полной непринужденности. Стремленіе закрѣплять на полотнѣ самыя естественныя

положенія и движенія, передавать самые мимолетные оттѣнки выражений, привело къ непосредственности и жизненности, отдѣленной цѣлою пропастью отъ позъ и официальныхъ выражений прежнихъ диванныхъ портретовъ.

Вокругъ Манэ съ самаго начала сгруппировался цѣлый рядъ молодыхъ художниковъ; они собирались два раза въ недѣлю въ одномъ кафэ стараго предмѣстья Батиньоль, въ самомъ началѣ Avenue de Clichy. Туда приходили иногда Бюрти, Антоненъ Пру, Энеръ и Стевенсъ. Постоянными посѣтителеми были Легро, Уистлеръ, Фантенъ-Латуръ, Дюранти и Зола. Дегазъ, Ренуаръ, Писсаро, Сизлэ, Монэ, Гогенъ и Зандомеги составляли штабъ импрессионизма. Изгнанные изъ официального Салона они выставяли свои картины обыкновенно у Надара, у Рейхсгофена или въ другомъ какомъ-нибудь магазинѣ. Всѣ эти живописцы, идя по слѣдамъ Манэ, первые занялись разработкой новыхъ задачъ живописи.

Дегазъ (Degas), утонченный колористъ и изумительный рисовальщикъ, воспѣвалъ танцовщицъ, оперные фойе и газовыя юбочки; это самый оригинальный и смѣлый изъ художниковъ, примкнувшихъ съ самаго начала къ новому движенію. Все что онъ писалъ—полная противоположность красоты и банальности; онъ величайшій денди современной Франціи. Его произведенія слишкомъ изысканны для толпы, но истинная отрада для тонкихъ цѣнителей, которые умѣютъ наслаждаться возвышенной красотой уродливаго.

Дегазъ старше Манэ. Все развитіе французскаго искусства, начиная съ Энгра, отразилось въ его творчествѣ. Его первыя картины, „Спартанскіе юноши“ и „Семирамида, воздвигающая стѣны Вавилона“, могли бы быть написаны самимъ Энгромъ, котораго онъ до сихъ поръ считаетъ звѣздой первой величины на горизонтѣ французской живописи. Потомъ онъ нѣсколько времени находился подъ обаяніемъ возвышенной сердечной интимности и мягкой спокойной гармоніи Шардена. Онъ восторгался также и Делакруа—не столько павосомъ его колорита, какъ высокимъ стилемъ жестовъ и движеній великаго романтика и старался перенести ихъ въ страстную мимику танцевъ. У Манэ онъ заимствовалъ мягкость и гибкость лѣпки. Къ этому присоединилось еще вліяніе японцевъ, разбросанность ихъ композиціи, манера изображать сцену такой, какой она представляется, если глядѣть сверху внизъ, или снизу вверхъ, ихъ фантастичная декоративность, умѣнье выдвигать что-нибудь одно, пропускать другое, и вносить въ картины неожиданныя, иногда произвольныя детали. Изъ оригинальнаго капризнаго сочетанія всѣхъ этихъ элементовъ онъ создалъ свой изысканный, въ высшей степени своеобразный стиль, который трудно описать словами: его можно опредѣлить—и то приблизительно только—сравненіемъ съ Бенаромъ, напоминающимъ Дегаза въ трактованіи свѣта. Живопись Дегаза имѣетъ нѣчто подобное себѣ только въ одномъ *литературномъ* явленіи. Если возможно сравненіе между ними, то слѣдовало бы сказать, что стиль Дегаза во многихъ отношеніяхъ напоминаетъ стиль Гонкуровъ. Какъ тѣ обогатили языкъ новымъ словаремъ выражений, опредѣляющихъ новыя ощущенія, такъ и Дегазъ выработалъ себѣ новую технику. Никто, кромѣ Манэ, не былъ столь исключительно живописцемъ, какъ Дегазъ. Пренебрегая всякой красотью и анекдотичностью, онъ достигаетъ своихъ цѣлей только тонкостями рисунка и *valeurs'овъ*—какъ Гонкуры сочетаніемъ словъ. Онъ бралъ слова изъ всѣхъ лексиконовъ живописи, соединялъ въ своихъ произведеніяхъ технику живописи масляными красками, акварели и пастели, и принадлежитъ къ самымъ изысканнымъ, утонченнымъ художественнымъ явленіямъ XIX-го вѣка.

Область его сюжетовъ ограничена только въ *одномъ* отношеніи: онъ глубоко презираетъ банальность, повтореніе другихъ и самого себя. Въ тракто-

ваніе каждаго сюжета онъ вводитъ новыя, еще не использованныя модели; каждый сюжетъ служить ему предлогомъ для экспериментовъ въ области колорита и освѣщенія. Его исходный пунктъ— грація и красивыя движенія женщинъ. Хорошенькія парижскія прачки въ чистенькихъ передникахъ, приказщицы въ магазинахъ, изящная худощавость скаковыхъ лошадей, гибкіе жокеи и среди всего этого изумительные портреты, какъ напр. портретъ Дюранти, женщины послѣ купанья, движенія работницы такъ же, какъ роскошный туалетъ и négligé свѣтской дамы, будуары, сцены въ судѣ и ложи въ театрахъ—все это онъ изображалъ съ изумительной правдивостью и жизненностью. Какъ хорошо эти фигуры выдѣляются на



Ренуаръ: На терасѣ.

воздухѣ, какъ онѣ вѣрны себѣ. Циркъ и опера сдѣлались вскорѣ его излюбленной спеціальностью. Въ мірѣ балетныхъ танцовщицъ онъ нашелъ для живописи болѣе дѣвственную почву, чѣмъ въ мірѣ античныхъ богинь и нимфъ. Къ тому же для разработки подобныхъ сюжетовъ нужно быть великолѣпнымъ живописцемъ, рисовальщикомъ и психологомъ. Изъ всѣхъ современныхъ художниковъ Дегазъ самый чуткій толкователь искусственнаго освѣщенія, свѣта рампы, у которой движутся декольтированныя танцовщицы въ своихъ газовыхъ юбочкахъ. Всѣ онѣ—настоящія танцовщицы, каждая въ своемъ родѣ, каждая полна жизни. Нервность балерины по призванію рѣзко отличается отъ флегматичности той, которая только зарабатываетъ себѣ пропитаніе танцами. Какъ хороши его дебютантки на репетиціи, съ ихъ увядшими, утомленными хорошенькими личиками, когда онѣ должны плавно поклониться и дѣлаютъ это такъ неловко въ своей граціозной застѣнчивости.

Съ какимъ изумительнымъ искусствомъ закрѣпленъ мимолетный прелестный моментъ. Съ какой искусной небрежностью онъ группируетъ весь этотъ мірокъ, окутанный бѣлой кисеей и пестрыми шарфами. Подобно японцамъ, онъ оставляетъ за собой право передавать лишь то, что ему кажется характернымъ, только „живые пункты“—по словамъ Гокусаи; онъ считаетъ совершенно лишнимъ добавлять еще мертвый кусокъ полотна ради округленности композиціи. Въ картинахъ, гдѣ онъ хочетъ изобразить различныя формы ногъ своихъ танцовщицъ, онъ пишетъ только верхъ оркестра и нижнюю часть сцены, т. е. внизу

головы и руки съ музыкальными инструментами, а наверху танцующія ноги. Столь же беспощадно онъ поступаетъ въ своихъ уличныхъ сценахъ и въ изображеніяхъ скачекъ. Иногда лошади его видны только сзади, и отъ жокея видна только спина. Этому искусному разрѣзыванію картинъ по серединѣ и самовластному обращенію съ правилами композиціи произведенія Дегаза обязаны своей жизненностью и пикантностью. Уже Дюреръ въ своихъ апокалипсическихъ всадникахъ не заканчивалъ композицію, а нарочно оставлялъ ее въ эскизномъ видѣ, для того чтобы получилось впечатлѣніе дикой скачки.

Среди балетныхъ картинъ Дегаза особую группу составляютъ картины обученія балеринъ; художникъ показываетъ, какой тяжелый искусъ должна пройти гусеница, прежде чѣмъ она становится бабочкой. Странная, фантастичная анатомія балеринъ Дегаза сравнима только съ акробатскими выворачиваніями членовъ на японскихъ картинахъ. Въ развитіи Дегаза эти картины играютъ большую роль. Въ поискѣ за расплывающимися линіями и выраженіями, онъ пересталъ замѣчать въ живой дѣйствительности ея граціозныя привлекательныя стороны; его занимаетъ въ жизни только все вырождающееся. Ему хотѣлось закрѣпить на полотнѣ большой силуэтъ современной женщины, которую панцырь туалета дѣлаетъ искусственнымъ созданіемъ, представить ее даже въ самые неграціозные моменты. Онъ писалъ женщину когда она наединѣ съ собой, какъ бы подглядѣвъ ее сквозь отверстіе въ драпировкѣ или черезъ замочную скважину, и дѣлающей иногда даже отвратительныя, уродливыя движенія. Онъ сталъ неумолимымъ наблюдателемъ существъ, которыхъ общество превратило ради своего удовольствія въ машины—для танцевъ, скачекъ и любви. Онъ съ большой жестокостью изображалъ тѣхъ женщинъ, которыхъ Зола описываетъ въ „Нана“—съ лицами, лишенными всякаго выраженія, съ потухшими глазами, женщинъ-животныхъ, неподвижныхъ, какъ индійскіе идола. Его изображенія этой среды—естественная исторія проституціи, реальная до ужаса, большая поэма о плоти,—какъ произведенія Тиціана и Рубенса, съ той только разницей, что тамъ содержаніемъ вдохновенныхъ строфъ была цвѣтущая красота, а здѣсь морщинистая кожа, увядающая юность, искусственный блескъ эмалированныхъ лицъ. Онъ изслѣдовалъ всѣ ужасы ночнаго Парижа, и останавливался на всемъ чудовищномъ, порочномъ; вырождающемся—поскольку оно живописно. Аристократическое отвращеніе къ жизни, пресыщенный вкусъ свѣтскаго человѣка, для котораго все здоровое и нормальное слишкомъ банально, и только въ уродливомъ есть еще возбуждающая пикантность—все это сказывается въ ужасающемъ пессимизмѣ его послѣднихъ произведеній. „A vous autres il faut la vie naturelle, a moi la vie factice“.

Пресыщенность сказывается и въ гордомъ презрѣніи, съ какимъ Дегазъ относится къ выставкамъ, къ публикѣ и критикѣ. Кто не посѣщаетъ постоянно выставокъ у Дюрана-Рюэля, рѣдко имѣетъ случай видѣть картины Дегаза. Слава его не интересуетъ. Спокойный и самоувѣренный, онъ пишетъ такъ, какъ ему нравится, не заботясь о томъ, соответствуетъ ли это требованіямъ публики и традиціямъ школы. На выставки салона онъ уже много лѣтъ ничего не посылалъ; говорятъ даже, что онъ вообще никогда ничего не выставялъ. Столь же далекъ Дегазъ и отъ парижскаго общества. Прежде, когда Манэ, Писсаро и Дюранти сходились въ Café Nouvelle Athènes, онъ являлся иногда послѣ десяти часовъ и почти не принималъ участія въ разговорѣ, иногда только вставляя короткія язвительныя замѣчанія. Послѣ смерти Манэ онъ перекочевалъ въ Café Larocheoucaud и молодые художники стали ходить туда ради него. Всѣ чтятъ въ немъ его независимость, его презрѣніе ко вся-



Монэ: Липы.

кимъ выставочнымъ жюри и видятъ въ немъ великаго художника, духъ котораго паритъ надъ всякой выставкой.

Огюсть Ренуаръ (Auguste Renoir), изысканный *charmeur*, внесъ много новаго, главнымъ образомъ въ портретную живопись. Его специальность—портреты молодыхъ женщинъ. Онъ умѣетъ съ огромнымъ мастерствомъ передавать ихъ изящество, нѣжную бархатную кожу. Портреты Бонна большія *natures-mortes*. Люди сидятъ, какъ пригвожденные къ полотну, тѣло какъ бы изъ жести, платье изъ стали. Каролюсь Дюранъ превратилъ портретную живопись въ изображеніе драпировокъ. Большинство его портретовъ даютъ только представленіе о цѣнѣ туалетовъ. Обиліе шелка и тяжелыхъ занавѣсей дѣлаетъ ихъ иногда вдохновенными, но чаще всего грубыми симфоніями, разъигранными на бархатѣ и атласѣ. Шелестъ платья, ослѣпительный или кричащій блескъ яркихъ матерій доставляетъ ему больше наслажденія, чѣмъ блескъ кожи или душевныя свойства моделей. Ренуаръ стремится закрѣпить незамѣтныя, мимолетныя движенія лица и фигуры. Яркій дневной свѣтъ озаряетъ со всѣхъ сторонъ его модели и онъ передаетъ, какъ пейзажистъ, воздушную среду во всѣхъ ея проявленіяхъ. Свѣтъ—единственное, содержаніе картинъ Ренуара. Опрокинутый стволъ дерева, на которомъ преломленный солнечный свѣтъ играетъ желтыми зеленоватыми рефлексами и тѣло дѣвушки, и голова ея подчинены одинаковымъ законамъ. Они одинаково покрываются желтовато-зелеными пятнами свѣта, причѣмъ утрачиваются формы, и тѣло становится частью природы. Съ этимъ из-



Монз: Церковь Варангвилль.

ученіемъ рефлексовъ и эффектовъ освѣщенія. Ренуаръ соединяетъ изумительную увѣренность въ анализъ внезапно появляющихся на лицѣ выраженій. Начинающійся и прерывающійся смѣхъ, моментъ между смѣхомъ и плачемъ, появляющійся на минуту блескъ въ глазахъ, мимолетное движеніе губъ, все, что пробѣгаетъ по лицу какъ молнія и также быстро исчезаетъ, всѣ оттѣнки выраженій, которые казались прежде неуловимыми, Ренуаръ закрѣпляетъ во всей ихъ непосредственности. Въ портретахъ Бонна и Каролюса Дюрана представлены люди, которые „позировали“ передъ художникомъ; здѣсь же—люди, у которыхъ живописецъ вывѣдалъ тайну ихъ существа и закрѣпилъ ее въ тотъ моментъ, когда они не позировали. Задумчивыя блондинки глядятъ вдаль большими голубыми глазами; какъ легкіе душистые цвѣтки, онѣ прислонились къ розовому кусту, сквозь который свѣтятся лучи заходящаго солнца. Кокетливыя дѣвочки подростки то улыбаются, то дуются, то веселы, то сердятся, то полны очаровательнаго гнѣва. Свѣтскія дамы на картинахъ Ренуара изысканно изящны, стройны и гибки. У нихъ маленькія руки и ноги, матово-блѣдный цвѣтъ лица, глаза съ длиннымъ разрѣзомъ, подмѣчающіе каждый обращенный на нихъ взглядъ; влажныя яркія губы, мягкія и нѣжныя, свидѣтельствуютъ объ утонченной чувственности. Дѣти лучше всего удаются Ренуару. Это дѣти воспріимчивой подвижной расы: одни, съ непробудившимся еще сознаниемъ, грезятъ безъ мыслей, другія уже оживленныя, выдержанныя въ манерахъ, граціозныя и понятливыя. Чрезвычайно изысканны и полны новой наивной правды три дѣвочки, сгруппированныя на портретѣ „Mesdemoiselles M.“ вокругъ рояля: одна аккомпанируетъ другой, играющей на скрипкѣ, а самая младшая внимательно



Мокз: Църковь Вернонь.

слушаетъ, опершись на рояль. Позы совершенно естественны; мебель, желтые букеты цвѣтовъ, воздушныя весеннія платья и шелковые чулки переданы свѣтлыми, изысканными красками. Но нѣжныя поэмы изъ міра дѣтей и подростковъ составляютъ лишь часть произведеній Ренуара. Въ его „Dîner à Chaton“ цѣлое общество, мужчины и дамы, сидятъ за обѣденнымъ столомъ; шампанское искрится въ бокалахъ, поданъ десертъ, и всѣ благодушно настроены. Въ „Moulin de la Galette“ представлено возбужденіе, вызванное танцами: кружащіяся пары, взволнованныя лица, усталыя позы; все обито солнцемъ и покрыто пылью. Въ изученіи различныхъ эффектовъ, мѣняющихся краски на лицѣ, главнымъ образомъ, и состоитъ искусство Ренуара.

Камилль Писсаро (Camille Pissaro) освободилъ живопись отъ изнѣженнаго народничанія Бретона. Онъ вернулся къ энергичной манерѣ Милле, а также усовершенствовалъ нѣкоторые техническіе его приемы. Когда началось импрессионистское движеніе, Писсаро былъ уже извѣстнымъ художникомъ, признаннымъ пейзажистомъ норманской равнины. Онъ искренно и просто изображалъ крестьянскій бытъ, огороды, которые тянутся вокругъ крестьянскихъ домовъ. Ни одинъ художникъ со времени Милле не входилъ въ такое близкое общеніе съ жизнью земли и воздѣланной природы. Въ творчествѣ Писсаро преобладаетъ утонченный анализъ, и нѣтъ въ немъ эпического величія Милле, его религиознаго мистицизма. Но онъ былъ въ душѣ, какъ и тотъ, челоувѣкомъ деревни, нормандцемъ, сыномъ страны виноградниковъ, большихъ дворовъ, зеленыхъ луговъ, нѣжныхъ тополей и большихъ, обогранныхъ солнцемъ горизонтовъ. Талантъ его здоровый, интимный и нѣжный; его радуетъ тучность

и сладостные переливы волнующихся нивъ; онъ очень искусно передавалъ природу въ ея будничномъ видѣ. Критика прославляла его, какъ законнаго преемника Милле, и онъ могъ бы удовольствоваться этими вполне заслуженными успѣхами. Онъ достигъ возраста, въ которомъ обыкновенно люди перестаютъ дѣлать опыты и уже только пожинаютъ то, что посеяли въ юности; въ эти годы многіе триумфаторы довольствуются механическимъ воспроизведеніемъ своихъ собственныхъ прежнихъ работъ. Но для Писсаро импрессионизмъ сталъ исходнымъ пунктомъ новыхъ начинаній.

Онъ сталъ стремиться къ еще болѣе ясному, сосредоточенному и прозрачному свѣту, къ болѣе глубокому изученію явленій, болѣе точному анализу воздушной среды. Онъ сталъ воспрѣвать вѣчный, неизмѣнный свѣтъ, окутывающій міръ. Болѣе всего онъ любилъ его въ ясные дни, когда онъ играетъ на свѣтло-зеленыхъ, окаймленныхъ нѣжными деревьями лугахъ и у подошвы низкихъ холмовъ. Онъ искалъ его на горахъ, по которымъ онъ нѣжно струится внизъ, въ долинахъ, откуда онъ поднимается вверхъ, какъ легкое газовое покрывало. Онъ изучалъ нѣжную игру свѣта на смуглой кожѣ рабочихъ, на шерсти животныхъ, на листьяхъ и древесныхъ плодахъ. Онъ опредѣлялъ на картинахъ время года, часъ и минуту, съ добросовѣстностью крестьянина, который внимательно слѣдитъ за направлениемъ вѣтра и положениемъ солнца. Пронизывающій холодъ осенняго дня, ясность сверкающаго зимняго неба, золотистая нѣга весенняго утра, тяжелый зной лѣта, пышно цвѣтущая или засохшая земля, молодая здоровая зелень или увяданіе природы, теряющей свой лѣтній уборъ—все это Писсаро писалъ спокойно, величественно и просто. Онъ бродитъ по полямъ, видитъ, какъ пастухъ выгоняетъ свое стадо, какъ возы тянутся по неровной дорогѣ, видитъ спокойныя равномерныя движенія собирателей колосьевъ, граціозную походку жницъ, которыя возвращаются вечеромъ домой съ граблями за плечами; за деревней крестьяне снимаютъ яблоки въ садахъ и дѣвушки стоятъ около стада гусей. Онъ всесторонне изучаетъ жизнь крестьянъ и воспроизводитъ ее вѣрнѣе и непосредственнѣе, чѣмъ Милле, стремившійся къ широкому синтезу. Милле отличался классическимъ спокойствіемъ и тягучей тяжеловѣсностью колорита, а Писсаро воспроизводилъ трепетаніе, прозрачность и свѣжесть жизни. Ему представлялась деревня въ свѣтлыхъ, веселыхъ тонахъ; бѣлизна головныхъ платковъ, блѣдно-розовые или блѣдно-голубые корсажи его крестьянокъ вносятъ въ его картины веселыя нѣжныя краски. Его дѣвушки похожи на свѣжіе полевые цвѣты, вызванные къ жизни лучами іюнскаго солнца. Есть что-то сосредоточенное и нѣжное, сильное и изысканное, правдивое и вмѣстѣ съ тѣмъ ритмичное въ нѣжныхъ сельскихъ поэмахъ Писсаро.

И въ пейзажной живописи, когда еще казалось невозможнымъ превзойти Руссо и Коро, увеличилось число талантливыхъ, но не имѣющихъ самобытнаго значенія картинъ. Пейзажисты, смѣнившіе великихъ новаторовъ, любили природу за то, что лѣтомъ среди нея прохладно. Тамъ, гдѣ классики школы Фонтенебло мечтали и писали картины, ихъ преемники строили удобныя виллы, и устраивались въ нихъ съ чувствомъ собственника. Земля распредѣлялась на участки и каждый выбиралъ частицу для себя, изображая то, что видѣлъ, хорошо или дурно, но не возбуждая новыхъ ощущений. Импрессионизмъ создалъ твердую почву для пейзажной живописи, которой грозила опасность раздробленія на спеціальности; онъ обогатилъ ее новой увлекательной областью наблюденій. Передавать впечатлѣнія безъ всякихъ искусственныхъ комбинацій такими, какъ онѣ внезапно возникаютъ въ душѣ, вносить въ картины еще большую, чѣмъ прежде, живость и убѣдительность перваго впечатлѣнія—вотъ ве-



Монэ: Скалы въ Портъ-Калонъ.

ликая задача, которую внесъ импрессионизмъ въ пейзажную живопись. Живописцы школы Фонтенебло не передавали ни оцѣпенѣнія и суровости зимы, ни палящаго зноя и удушливости лѣта—они писали мастерскія, благородныя кабинетныя картины. Импрессионисты же трактовали свои сюжеты, не только какъ поэты, но и какъ естествоиспытатели. Пейзажи—бывшіе въ творчествѣ Коро, Милле, Діаза, Руссо, Добиньи и Ионкинда поэмами на случай, превратились въ ихъ рукахъ въ портреты природы при опредѣленномъ освѣщеніи. Они воспринимали впечатлѣнія природы съ еще болѣе утонченной нервностью и почти большей чуткостью и подмѣчали въ симфоніяхъ смѣняющихся часовъ новые звуки, мягкія прозрачныя тѣни, вибрацію атомовъ свѣта, разбивающихъ линіи и то дрожаніе атмосферы, которое и образуетъ дыханіе пейзажа. И на этотъ разъ дѣло обошлось не безъ вліянія Англіи. Подобно тому, какъ въ 1830 году вдохновителями Коро и Руссо были Констэбль и Бонигтонъ, такъ Монэ и Сислэ вернулись изъ Лондона, ослѣпленные свѣтомъ великаго Тернера. Очарованные, какъ и онъ, чудесами бытія, золотистымъ обаяніемъ солнечныхъ лучей, они сумѣли, не смотря на недостаточность нашихъ химическихъ средствъ, закрѣпить на полотнѣ свѣтъ.

Альфреда Сислэ (Alfred Sisley) можно сравнить съ Добиньи. Онъ поселился въ окрестностяхъ Морэ, на берегахъ Луана, и былъ самымъ нѣжнымъ и мягкимъ изъ импрессионистовъ. Онъ любилъ, подобно Добиньи, блескъ молодой весны съ ея почками, ростками и назрѣвающей жизнью. Онъ изображалъ влажные берега тихихъ рѣкъ, цвѣтушіе буки и зеленѣющія поля ржи,

луга, покрытые пестрыми цвѣтами, ясное небо, дамъ, гулящихъ въ свѣтлыхъ весеннихъ платьяхъ, игру свѣта на распускающейся зелени. У него есть картины нѣжнаго розоватаго утра, когда сверкаетъ голубоватымъ свѣтомъ тростникъ, влажныхъ водяныхъ рясокъ, сѣрыхъ облаковъ, отраженныхъ въ прудахъ, тополевыхъ аллей, крестьянскихъ избъ, холмовъ и береговъ, мягко расплывающихся въ теплому воздуху. Его картины производятъ, какъ и картины художника съ береговъ Уазы, впечатлѣніе молодости и свѣжести, тихаго счастья или меланхолической улыбки.

Клодъ Монэ (Claude Monet) могъ бы подписать нѣкоторыя изъ своихъ пронизанныхъ свѣтомъ картинъ именемъ Тернера, и ему бы повѣрили. Въ своихъ неровныхъ, но всегда гениальныхъ, смѣлыхъ произведеніяхъ онъ закрѣпилъ неуловимое. Никто, кромѣ Тернера, не заходилъ такъ далеко въ изученіи эффектовъ свѣта, переходовъ и рефлексовъ солнечныхъ лучей, мимолетныхъ моментовъ освѣщенія, никто не достигалъ большей утонченности и силы въ передачѣ впечатлѣній. Для Монэ нѣтъ человѣка, а есть только земля и свѣтъ. Онъ любитъ изрѣзанные утесы Бель-Иля и дикіе берега Крѣзы, когда надъ ними виситъ удушливое лѣтнее солнце. Онъ писалъ явленія столь же мимолетныя, какъ смѣна выражений на лицахъ Ренуара. Міръ представлялся ему въ солнечномъ блескѣ, въ который онъ погружается только минутами, потому что ослѣпилъ бы взоръ, если бы пришлось постоянно видѣть его. Природа на его картинахъ — негостепримный домъ, въ которомъ нельзя ни мечтать, ни жить. Иногда ждешь отъ Монэ интимнаго слова—но тщетно. Монэ весь ушелъ въ зрѣніе. Оргіи солнечнаго свѣта и воздуха составляютъ исключительное содержаніе его картинъ. Тѣмъ, кто ищетъ въ пейзажѣ души человѣка, Монэ ничего не даетъ. Онъ, какъ и Дегазъ, исключительно занятъ техникой искусства и стремится главнымъ образомъ къ тому, чтобы обогатить область живописи, хотя бы насильственно, новыми ощущеніями и эффектами. Есть у него морскіе виды при вечернемъ освѣщеніи: море, красное, какъ мѣдъ, сливается съ блескомъ неба въ огромное сияющее море безконечности; есть картины вечерней грозы: мрачныя облака несутся надъ безпокойными верхушками деревьевъ въ багровому небу и теряютъ, убѣгая, маленькіе обрывки облаковъ; узкія полоски облаковъ пропитаны знойнымъ краснымъ цвѣтомъ. Или же онъ пишетъ весенніе луга съ благоухающими цвѣтами и пламеньюющія горы, озаренныя солнцемъ. Мчатся поѣзда и бѣлый дымъ блеститъ на солнцѣ, желтые паруса несутся по сверкающему морю, волны блестятъ синимъ, краснымъ и золотистымъ свѣтомъ, горятъ корабли и по мачтамъ ихъ пробѣгаютъ языки пламени, окаймленные сіяніемъ вечерней зари. Клодъ Монэ изучалъ эффекты свѣта всюду: въ Голландіи, въ Нормандіи, на югѣ Франціи, въ Бель-Илѣ, въ деревняхъ на берегахъ Сены, въ Лондонѣ, Алжирѣ и Бретани. Онъ восторгался природой Швеціи и Норвегіи, французскими соборами, которые поднимаются къ небу, высокіе и прекрасные, какъ вершины большихъ горъ. Онъ изображалъ шумъ городовъ, движеніе волнъ, величественное одиночество неба. Но онъ знаетъ также, что художникъ можетъ прожить всю жизнь въ одномъ и томъ же уголкѣ земли, писать годами одно и то же,—и все же зрѣлище природы, которое развертывается передъ нимъ, не будетъ исчерпано. Свѣтъ, окружающій предметы, всегда различенъ. Монэ стоялъ однажды вечеромъ въ двухъ шагахъ отъ своего домика въ саду, среди пламеннаго моря пунцовыхъ цвѣтовъ. Бѣлыя лѣтнія облачка носились по небу, два луча заходящаго солнца упали на двѣ скирды, одиноко стоящія въ пустомъ полѣ. Клодъ Монэ сталъ ихъ писать, на слѣдующій день опять вернулся къ нимъ, потомъ опять и опять, въ теченіе всей осени и зимы. Въ циклѣ пятнадцати картинъ, „Скирды хлѣба“,

онъ изобразилъ, какъ Гокусаи въ своихъ ста видахъ горы Фуи, безконечныя переменны вѣчнаго лица природы подъ вліяніемъ чередующихся дней и часовъ. Одинокое поле является какъ бы зеркаломъ, отражающимъ атмосферу, движеніе воздуха, мимолетные эффекты свѣта. Скирды мягко сверкаютъ въ ясные веселые дни, рѣзко и ясно выдѣляются на холодномъ утреннемъ небѣ, вырастаютъ, какъ призраки, изъ тумана ноябрьскаго вечера, или сверкаютъ, какъ драгоценныя камни подъ лаской восходящаго солнца. Онѣ пламенѣютъ, какъ раскаленныя печи, когда впитываютъ въ себя свѣтъ заходящаго осенняго солнца, озарены розоватымъ сіяніемъ, когда солнце утромъ выходитъ клинообразно изъ моря густого тумана. Онѣ выдѣляются, покрытыя розоватымъ сверкающимъ снѣгомъ на безоблачномъ небѣ, отбрасываютъ чистыя синія тѣни на бѣлый молчаливый зимній пейзажъ, или выдѣляются призрачными очертаніями, облитыя серебрянымъ сіяніемъ луны. Не передвигая мольберта, Монэ воспроизвелъ тишину зимы и пышныя печальныя краски осени, писалъ сумерки и дождь, снѣгъ, морозъ и солнце. Онъ внималъ вечернимъ голосамъ и ликованію утра, изобразилъ вѣчное движеніе свѣта вокругъ однихъ и тѣхъ же предметовъ и различныя впечатлѣнія, которыя производитъ одинъ и тотъ же видъ природы при различномъ освѣщеніи. Повторяя одинъ и тотъ же пейзажъ, онъ воспѣлъ поэзію вселенной и даже если бы онъ всю свою жизнь писалъ только эти скирды, онъ былъ бы всеобъемлющимъ пантеистическимъ художникомъ.

Этимъ заканчивается освободительная борьба современнаго искусства. *Libertas artibus restituta*. Живописцы XIX-го вѣка уже не подражатели, а создатели новаго, расширившіе владѣнія искусства. Пророческія слова Филиппа Отто Рунге, сказавшаго, что „свѣтъ, воздухъ и движеніе“ станутъ великою задачею, великимъ завоеваніемъ современнаго искусства, осуществились послѣ смѣны двухъ поколѣній. Импрессионисты обогатили искусство цѣлой массой новыхъ эстетическихъ ощущеній, живопись отвоевала себѣ новую, ей одной принадлежащую область. Шагъ, который они совершили, былъ послѣднимъ и самымъ рѣшительнымъ въ искусствѣ XIX-го вѣка: если позднѣйшіе художники достигли бѣльшей гармоничности и законченности, то за *indépendants* все же остается та слава, что они были смѣлыми воинами авангарда, якобинцами великой революціи, которая свершилась съ тѣхъ поръ въ европейскомъ искусствѣ.

Л и т е р а т у р а.

ВВЕДЕНИЕ.

Р у н г е.

Alfred Lichtwark, Hermann Kaufmann und die Kunst in Hamburg von 1800 bis 1830. München, 1893.

ГЛАВА XVII.

Леопольдъ Больи.

Jules Houdoy, L'Art 1877, IV, 63, 81.

Общая литература по исторіи карикатуры.

J. P. Malcolm, An Historical Sketch of the Art of Caricaturing, London, 1813.
Arsène Alexandre, L'Art du rire, Paris, 1892.

Литература объ англійскихъ карикатуристахъ.

Victor Champier, La Caricature anglaise contemporaine, L'Art 1875, I, 29, 293, II 300, III, 277 et 296.
Ernest Chesneau, Les livres à caricatures en Angleterre. Le Livre, Nov, 1881.
Augustin Filon, La Caricature en Angleterre. W. Hogarth. Revue des deux Mondes. 15 Janvier, 1885.
Graham Everitt, English Caricaturists and Graphic Humourists of the Nineteenth Century. How they illustrated and interpreted their times. With 67 Ill., London 1886.

Р о л а н д с о н ъ.

C. M. Westmacott. The Spirit of the Public Journals, 3 тома, 1825—1826.
Joseph Grego, Thomas Rowlandson, the caricaturist. A selection from his works with anecdotal descriptions of his famous Caricatures and a scetch of his Life. Times and Contemporaries. Съ 400 иллюстр. 2 тома. Лондонъ, 1880.
F. G. Stephens, Thomas Rowlandson the Humourist. Portfolio, 1891, 141.

Крукшанкъ.

- Cruikshankiana, Engravings by Richard Dighton. London, 1835.
 F. G. Stephens, G. Cruikshank, Portfolio, 1872 p. 77.
 Reid, Complete catalogue of the engraved works of G. C. London, 1873.
 G. A. Sala, George Cruikshank, a life memory. «Gentlemaus Magazine», 1878.
 William Bates, George Cruikshank, the artist, the humorist and the man. Съ иллюстр.
 и портретомъ. Лондонъ-Бирмингамъ. 1878.
 Frederick Wedmore, Cruikshank. «Temple Bar» April, 1878.
 W. B. Jerrold, The life of George Cruikshank. 2 тома. 1832.
 H. Thornber, The early Work of G. Cr., 1887.
 Frederick George Stephens, A. Memoir of George Cr., London, 1891.

Джонъ Личъ.

- Ernest Chesneau, Un humoriste anglais—Gazette des Beaux Arts, 1875, I, p. 532.
 John Brown, John Leech and other papers, Edinburgh, 1882.

Жоржъ Дюморье.

- L'Art 1876. IV p. 279. Ср. также English Society at Home. London, 1880.

Чарльзъ Кинъ.

- Claude Phillips, Charles Keene, Gazette des Beaux Arts, 1891, I 327.

Литература о нѣмецкихъ рисовальщикахъ.

- Очерки по исторіи карикатуры. Zeitschrift für Museologie, 1881.
 J. Grand-Carteret, Les moeurs et la caricature en Allemagne, en Autriche, en Suisse.
 Paris, 1835.
 R. v. Seydlitz, Die moderne Caricatur in Deutschland, «Zur guten Stunde». Mai, 1891.

Юганнъ Христіанъ Эргардъ.

- Alois Apell, Das Werk von Johann Cristian Erhard. Dresden, 1866.

I. Адамъ Клейнъ.

- F. M. Verzeichniss der von Johann Adam Klein gezeichneten und radirten Blätter, Stuttgart, 1853.
 C. John, Das Werk von Joh. Ad. Klein. München, 1863.

Людвигъ Рихтеръ.

- Richter-Album, 2 тома. Лейпцигъ, 1861.
 O. Jahn въ «Richteralbum» и въ «Biographischen Aufsätzen». Лейпцигъ, 1867.
 W. Heinrichson, Ueber Richters Holzschnitte, Carlsruhe, 1870.
 Joh. F. Hoff, Adrian Ludwig Richter, Maler und Radirer. Перечень и описаніе его произведеній съ биогр. очеркомъ Г. Штейнфельда. Дрезденъ, 1871.
 L. Richters Landschaften. Текстъ Г. Люке. Лейпцигъ, 1875.
 «Aus der Jugendzeit». Leipzig, 1875. Ernst und Scherz, изд. Георга Шерера. Лейпцигъ, 1875.
 «Deutsche Art und Sitte», изд. Г. Шерера. Лейпцигъ, 1876.
 Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19 Jahrhunderts. I. Nördlingen, 1877, p. 57.
 A. Springer, Zum 80 Geburtstag Ludwig Richter's. Zeitschrift für bildende Kunst, 1883, p. 377—86.
 J. E. Wessely, Adrian Ludwig Richter zum 80 Geburtstag. Ein Lebensbild. Graphische Künste, 1884, VI, 1.
 Некрологи — Allg. Zeitung, 1884, 175. Allg. Kunst-Chronik, 1884, 26, G. Weisse, Deutsches Künstlerblatt, III, 1.

- Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, Selbstbiographie von Ludwig Richter, изд. Гейнрихомъ Рихтеромъ. Франкфуртъ на М., 1886.
 Robert Waldmüller, Ludwig Richter's religiöse Entwicklung, Gegenwart 37, p. 198, 218.
 Veit Valentin, Kunst, Künstler und Kunstwerke, 1889.
 Rich. Meister, Land und Leute in Ludwig Richter's Holzschnitt—Bildern. Leipzig, 1889.
 Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, изд. С. ф. Лютцовымъ. томъ 1. Вѣна, 1890.
 H. Gerlach, L. Richters Leben, dem deutschen Volke erzählt. Dresden, 1891.

Альбертъ Геншель.

- J. E. Wessely, Aus Albert Hendschels Bildermappe, Vom Fels zum Meer. III, 1883, 3.
 Некрологъ въ «Le Portefeuille» 1884, 30.
 F. Luthmer, A. H., Vom Fels zum Meer, Dezember, 1884.

В. Бушъ.

- Paul Lindau, Nord und Süd, 1878, IV, 257.
 Eduard Daelen, W. Busch, Kunst für Alle. 1887, II, 217.
 Vgl. Busch-Album, Humoristischer Hausschatz, Sammlung des 12 beliebtesten Schriften mit 1400 Bildern. München, 1885.

Ад. Оберлендеръ.

- Adolf Bayersdorfer, Adolf Oberlander, Kunst für Alle IV, 1888, p. 49.
 Robert Stiassny, Zur Geschichte der deutschen Caricatur, Neue Freie Presse, 20.
 Aug. 1889.
 Vgl. Oberländer-Album. München, Braun und Schneider, 1881—89, 7 B-de.

Французскіе рисовальщики.

- Champfleury, Histoire générale de la caricature. Paris, 1856—80, 5 томовъ.
 J. Grand-Carteret, Les moeurs et la caricature en France. Paris, 1888.
 Armand Dayot, Les Maîtres de la caricature au XIX siècle. 115 facsimilés de grandes caricatures en noir, 5 facsimilés de litographies en couleurs. Paris, 1888.
 Henri Béraldi, Les graveurs du XIX siècle. Paris, 1885.
 Paul Mantz, La caricature moderne, Gazette des Beaux Arts. 1888, I, p. 286.
 Augustin de Buisseret, Les caricaturistes français, L'Art 1888, II p. 91.

М о р о.

- J. F. Mahérault, L'oeuvre de Moreau le jeune. Paris, 1800.
 Moreau, Les Moreau изъ сборника «Les artistes célèbres». (Печатается).
 Emanuel Bocher, Jean Michel Moreau le jeune. Paris, 1882.

Дебюкуръ.

- Roger Portalis et Henri Béraldi, Les graveurs du XVIII siècle. Paris, 1880.
 1-ый томъ.
 Henri Bouchot, Изъ сборника «Les artistes célèbres».

Карлъ Верне.

- Amédée Durande, Joseph, Carle et Horace V. Paris, 1865.
 A. Genevay, C. V., L'Art. 1877, I p. 73 et 96.

Анри Монье.

- Ph. Burty, L'Art 1877, II p. 177.
 Champfleury, Gazette des Beaux Arts 1877, I, p. 363.
 Champfleury, Henri Monnier, sa vie et son oeuvre. Paris, 1879.

Д о м ь е .

- Champfleury, L'œuvre de Daumier, Essai de catalogue, L'Art 1878, II, p. 217, 252, 294.
 Eugène Montrosier, La caricature politique, H. Daumier, L'Art 1878, II, p. 25.
 H. Billung, H. Daumier, Kunstchronik 24, 1879.
 Arsène Alexandre, Honoré Daumier, l'homme et son oeuvre. Paris, 1890.

Г ю и с ь .

- Baudelaire, Le peintre de la vie moderne, полное собрание сочинений Боделера, въ книгѣ о романтическомъ искусствѣ. Парижъ, 1869.

Г а в а р н и .

- Manières de voir et façons de penser par Gavarni, précédé d'une étude par Ch. Yriarte, Paris, 1869.
 Edmond et Jules de Goncourt, Gavarni, L'Homme et l'Oeuvre. Paris, 1873.
 Armelhaul et Bocher, Catalogue raisonné de l'Oeuvre de Gavarni. Paris, 1873.
 G. A. Simcox, Portfolio 1874, p. 56.
 Georges Duplessis, Gazette des Beaux Arts 1875, II, p. 152, 211.
 Georges Duplessis, Gavarni, Etude ornée de 14 dessins inédits. Paris, 1876.
 Ph. de Chennevières, Souvenirs d'un Directeur des Beaux Arts, III partie. Paris, 1876.
 Bruno Walden, Unsere Zeit 1891, II, 296.
 Eugène Forgues, Gavarni, сборникъ «Les artistes célèbres». Paris, 1887.
 См. также: Sainte Beuve, Nouveaux Lundis. Henri Béraldi, Graveurs XIX siècle. Oeuvre choisies de Gavarni, 4 тома. Парижъ, 1845—48.

Г у с т а в ь Д о р е .

- K. Delorme, Gustave Doré, peintre, sculpteur, dessinateur, graveur. Avec gr. et fotogr. hors texte. Paris. Baschet 1879.
 Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains, II Série. Paris, 1884, p. 105.
 Некрологи: Magaz. of Art, Mars 1884; Fernand Brouet, Revue artistique, Mars 1883; Dubufe, Nouvelle Revue, Mars et Avril 1883; A. Michel, Revue Alsacienne, Février 1883; Chronique des Arts 1883: p. 4 Zeitschrift für bildende Kunst 1883; B. 18, A. Hustin, L'Art 1883, p. 424.
 Van Deyssel, Gustave Doré, De Deutsche Warande IV p. 5.
 Blanche Roosevelt, Life and Reminiscences of Gustave Doré. London, 1835.
 Chaudé Phillips, Gustave Doré, Portofolio 1891, p. 249.

Ш а м ь .

- Marius Vachon, Gazette des Beaux Arts 1879, II, p. 443.
 Félix Ribeyre, Cham, sa vie et son oeuvre. Paris, 1884.
 Cham Album, 3 тома. Парижъ, 1891.

Г р е в е н ь .

- A. d. Racot, Portraits d'aujourd'hui. Paris, 1891.

ГЛАВА XVIII,**Б а р р и .**

- The Works of James Barry Esq—to wick is prefixed some account of the Life and the Writings of the author, 2 тома. Лондонъ, 1809.
 J. J. Hittorf, Notice historique et biographique de Sir J. Barry, 1860.

Alfred Barry, *The Life and Works of Sir J. Barry*. London, 1867.
 Sidney Colvin, James Barry. Portfolio 1873, p. 150.
 Wood (H Fruemann), *Pictures by James Barry at the Society of Arts*. London, 1880.

Бенжаменъ Вестъ.

John Galt, *The life, studies and works of B. W.* London, 1820, 2-ое издание 1826 г.
 Sidney Colvin, Portfolio 1873, p. 150.
 Ст. также Cornelius Gurlitt, *Die amerikanische Malerei in Europe*, «Die Kunst unserer Zeit», 1893.

Фузели.

Sidney Colvin, Henry Fuseli, Portfolio 1873, p. 50.

Стотгардъ.

Anna Eliza Bray, *Life of Thomas Stothard*. London, 1851.

Опи.

John J. Rogers, *Opie and his Works, being a Catalogue of 770 Pictures by John Opie R. A. Preceded by a biographical sketch*. London, 1878.
 Claude Phillips, John Opie. *Gazette des Beaux Arts* 1892, I, 299.

Нортскотъ.

John Thackray Bunce, James Northcote R. A. «Fortnightly Review», June, 1876.

Коплей.

A. T. Perkins, *A Sketch of the Life and a List of the Works of John Singleton Copley*. London, 1873.

Гейдонъ.

Life of B. R. Haydon, historical Painter, from his Autobiography ed. by Tom Taylor. London, 1853, 3 тома.

Маклизъ.

James Dafforne, *Pictures by Maclise*. London, 1871.
 James Dafforne, Leslie and Maclise. London, 1872.

Этти.

A. Gilchrist, *Life of W. Etty R. A.*, 2 тома. Лондонъ, 1874.
 P. G. Hamerton, Etty. Portfolio 1875, p. 88.
 W. C. Monkhouse, *Pictures by William Etty, with descriptions*. London, 1874.

Эдуардъ Армитеджъ.

J. Beavington-Atkinson, Portfolio, 1870, p. 49.

Ромней.

William Hadley, *The Life of George Romney*. London, 1809.
 Rev. John Romney (сынъ художника), *Memoirs of the Life and Writings of J. Romney*. London, 1830.
 P. Selvatico, *Arte ed artisti*, p. 143: Il pittore Sir Giorgio Romney ed Emma Lyon, Padova, 1863.
 Sidney Colvin, G. R., Portfolio 1873, p. 18 et 34.
 Lord Ronald Gower, *Romney and Lawrence*. London, 1882.

Томасъ Лауренсъ.

- D. E. Williams, *The Life and corresp. of Sir Thomas Lawrence*, 2 тома съ тремя портретами. Лондонъ, 1831.
 Fr. Lewis, *Imitations of Sir Thomas Lawrences finest drawings*. London, 1839. 1 томъ.
 A. Genevaу, *L'Art* 1875, III p. 385.
 Th. de Wузewa, *Thomas Lawrence et la société anglaise de son temps*, *Gazette des Beaux Arts* 1891, I p. 119, II, p. 112, 335.

Рэбернъ.

- Portraits by Sir Henry Raeburn photographed by Thomas Asman, with biographical sketches* Fol. Edinburgh o J.
 Exhibition of portraits by Sir Henri Raeburn, *Art Journal* 1876, p. 349.
 Alexander Fraser, *Henry Raeburn*, *Portfolio*, 1879, p. 200.
 Andrew William Raeburn, *Life of Sir Henry Raeburn, with 2 Portraits*. London, 1886.

Джоржъ Морландъ.

- John Hassell, *Life of the late G. Morland*. London, 1804.
 William Collins, *Memoirs of G. Morland*. London, 1806.
 F. W. Blagdon, *Authentic memoirs of the late G. M.* London, 1806.
 G. Dawe, *The Life of G. M.* London, 1809.
 Walter Armstrong, *George Morland*, *Portfolio*, 1835, p. 1.
 Some Notes on George Morland. *Portfolio*, 1886, p. 98.

Джемсъ Уордъ.

- F. G. Stephens, *Portfolio*, 1886, p. 8, 32, 45.

Ландсиръ.

- The early works of Edwin Landseer*, 16 photographs. London, 1869.
 F. G. Stephens, *Portfolio*, 1871, p. 165.
 James Dafforne, *Pictures by Sir Edwin Landseer R. A. With descriptions and a biographical sketch of the painter*. London, 1873.
 James Dafforne, *Studies and Sketches by Sir Edwin Landseer*, *Art Journal* 1875 passim.
Catalogue of the Works of Sir Edwin Landseer, *Art Journal* 1875, p. 317.
 J. Beavington-Atkinson, *Zeitschrift für bildende Kunst* 1875, p. 129 und 163.
 M. M. Heaton, *Academy* 1879, p. 378.
 Edw. Leonidas, *Sir Edwin Landseer. Nederlandsche Kunstbode* 1801, p. 50.
 Frederick George Stephens, *Sir Edwin Landseer*. London, 1881.
 Frederick George Stephens, *Landseer, The Dog painter*, *Portfolio* 1885, p. 32.

Англійскіе жанристы.

- Fred. Wedmore, *The masters of Genre Painting. With 16 Ill.*, London, 1880.

Вильки.

- Allan Cunningham, *Life of Wilkie*, 3 тома. Лондонъ, 1843.
 Mrs. C. Heaton, *The great works of Sir David Wilkie*, 26 photographs.. London-Cambridge, 1868.
 A. L. Simpson, *The Story of Sir David Wilkie*. London, 1879.
 J. W. Mollet, *Sir David Wilkie*. London, 1881.
 Feuillet de Conches, *Sir David Wilkie, «Artiste»*, Août, 1883.
 F. Rabbe, сборникъ «Les artistes célèbres».

Вилліамъ Коллинсъ.

- W. Wilkie Collins, (сынъ художника), *Memoirs of the Life of William Collins Esq*, 2 тома. Лондонъ, 1848.

Вилліамъ Поуелль Фритъ.

My Autobiography and Reminiscences. London, 1887.

М ю л ь р е д и.

Sir Henry Cole, Biography of William Mulready R. A. Notes of Pictures etc. o J.

F. G. Stephens, Memorials of Mulready, 14 Photographs. London, 1867.

James Dafforne, Pictures by Mulready. London, 1873.

F. G. Stephens, William Mulready. Portfolio, 1887, p. 85, 119.

R. Liebreich, Turner and Mulready. London, 1888.

Л е с л и.

James Dafforne, Pictures by Leslie, Plates. London, 1873.

ГЛАВА XIX.**Общая литература.**

Arsène Alexandre, Histoire de la peinture militaire en France. Paris, 1890.

Горасъ Вернэ.

L. Ruutz-Rees, Horace Vernet and Paul Delaroche. Illustr. London, 1879.

Amédée Durand, Joseph, Carle et Horace Vernet, Correspondance et Biographies. Paris, 1865.

Theoph. Silvestre, Les artistes français, p. 355.

Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains. Paris, 1873, p. 65.

Ш а р л э.

De la Combe, Charlet, sa vie et ses lettres. Paris, 1856.

Eugène Veron, L'Art 1875, I p. 193, 217.

F. L'homme въ сборникъ «Les artistes célèbres». Парижъ, 1893.

Р а ф ф э.

Auguste Bruy, Raffet, sa vie et ses oeuvres. Paris, 1874.]

Georges Duplessis, L'Art 1879, I 76.

Notes et croquis de Raffet, mis en ordre et publiés par Auguste Raffet fils. Paris, Amand-Durand, 1879.

Henri Bérauld, Raffet. Peintre National. Paris, 1891.

F. L'homme въ сборникъ «Les artistes célèbres».

Позднѣйшіе баталлисты.

Eug. Montrosier, Les Peintres militaires, contenant les biographies de: de Neuville, Detaille, Berne Bellecoix, Protals etc. Paris, 1881.

Jules Richard, En Compagne. Tableaux et dessins de Meissonier, Detaille, Neuville etc. Парижъ, 1889. 2 тома.

Белланжэ.

Francis Wey, Exposition des oeuvres d'Hipp. Bellangé, Etude biogr. Paris, 1887.

Jules Adeline, Hippolyte Bellangé et son oeuvre. Paris, 1880.

П р о т э.

Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains. Paris 1873, p. 150.

П и л ь .

L. Becq de Fouquières, *Isidore Pils, sa vie et ses oeuvres*. Paris, 1876.
 Roger Ballu, *L'oeuvre de Pils*. *L'Art* 1876, I p. 232—258.

Н е в и л ь .

Alfred de Lostalot, *Gazette des Beaux Arts* 1885, II p. 164.

Д е т а й л ь .

Jules Claretie, *L'art et les artistes français contemporains*. Paris 1876, p. 56.
 Jules Claretie, *Peintres et sculpteurs contemporains, II. Série*. Paris 1884, p. 249.
 G. Goetschy, *Les jeunes peintres militaires*. Paris, 1878.

Р е г а м э .

E. Chesneau, *Notice sur G. Regamey*. Paris, 1870.
 Eugène Montrosier, *L'Art*. 1879, II p. 25.

А л ь б р е х т ь А д а м ь .

Albrecht Adam, *Автобиография 1786—1862. Г. Голландомъ. Штутгартъ, 1886.*
Das Werk der Münchener Künstlerfamilie Adam. Reproduction nach den Originalen der Ma-
ler Albrecht, Benno, Emil, Eugen, Franz und Julius Adam, Hrsg. von S. Soldan.
 Text von H. Holland. Nürnberg, Soldan, 1890.

П . Г е с с ь .

H. Holland. P. v. Hess, München 1871, сначала было напечатано въ «Oberbayer» Ar-
 chiv», выпускъ 31.

Ф . К р ю г е р ь .

A. Rosenberg, *Aus dem alten Berlin, Franz Krüger-Ausstellung, Zeitschrift für bildende*
Kunst XVI, 1881, p. 337.

Ф р а н ц ь А д а м ь .

Friedrich Pecht, F. A., *Kunst für Alle* 1887. II. 120.

Т . Г о р ш е л ь т ь .

Ed. Ille, *Zur Erinnerung an den Schlachtenmaler Th. Horschelt*. München, 1871.
 H. Holland, *Th. Horschelt, sein Leben und seine Werke*. München, 1889.

Г е н р и х ь Л а н г ь .

H. E. von Berlepsch, *Zeitschrift für bildende Kunst*. 1892.

Н о в ѣ й ш и е д ю с с е л ь д о р ф с к и е х у д о ж н и к и .

Adolf Rosenberg, *Düsseldorfer Krieg und Militärmaler. Zeitschrift für bildende Kunst*
 1889, XXIV, p. 228.

Г Л А В А XX.**Л е о п о л ь д ь Р о б е р ь .**

E. J. Delécluze, *Notice sur la vie et les ouvrages de Leop. Robert*. Paris, 1838.
 Feuillet de Conches, *Leop. Robert sa vie, ses oeuvres et sa correspondance*. Paris, 1848.
 Charles Clément, *Leop. Robert d'après sa correspondance inédite*. Paris, 1875.

Р и д е л ь .

H. Holland, статья въ «Allgemeinen Deutschen Biographie», см. также поименованныя тамъ книги.

Общая литература о художникахъ Востока.

Ch. Gindriez, L'Algérie et les artistes. L'Art, 1875, III, p. 396; 1876, I, p. 133.

Hermann Helferich, Moderne Orientalmaler, Freie Bühne. 1892.

Д е к а м ь .

Marius Chaumelin, Decamps, sa vie et son oeuvre. Marseille, 1861.

Ernest Chesneau, Mouvement moderne en peinture: Decamps. Paris, 1861.

Ad. Moreau, Decamps et son oeuvre avec des gravures en fac-similé des planches originales les plus rares. Paris, 1889.

M. E. Im-Thurn, Scheffer et Decamps, Nimes 1876 (Extr. des Mém. de l'Académie du Gard, année, 1875).

Charles Clément, сборникъ «Les artistes célèbres». Парижъ, 1886.

М а р и л ь я .

G. Gonnet, Marilbat et son oeuvre, Clermont, 1884.

Ф романтенъ .

Jean Rousseau, L'Art 1877, I, p. 11, 25.

L. Gonze, Gazette des Beaux Arts 1878—1880. Отдѣльно подъ заглавіямъ: Eug. Fromentin, peintre et écrivain. Ouvrage augmenté d'un Voyage en Egypte et d'autres notes et morceaux inédits de Fromentin et illustré de 16 grav. hors texte et 45 dans le texte. Paris Quantin 1881.

Г и л ь о м э .

Paul Leroi, L'Art 1882, III, p. 228.

Exposition des oeuvres de Guillomet, préface par Roger Ballu. Paris, 1888.

Gust. Guillomet. Tableaux algériens. Précédé d'une notice sur la vie et les oeuvres de G. Paris, 1888.

Adolphe Badin, L'Art 1888, I, p. 3, 39, 53.

Ary Renan, Gazette des Beaux Arts, 1887, I, 404.

Вильгельмъ Генцъ .

L. v. Donop, Ausstellung der Werke von G. In der Berliner Nationalgalerie. Berlin, Mittler, 1890.

Некрологъ въ Chronique des Arts, 1890. 29.

Adolf Rosenberg, Zeitschrift für bildende Kunst, 1891, 3.

Адольфъ Шрейеръ .

Richard Graul, Zeitschrift für bildende Kunst, 1888, XXIII, 153.

Richard Graul, Graphische Künste, XII, 1889. 121; Velhagen und Klasing's «Monatshefte», 1893.

П а з и н и .

Virgilio Colombo, Profili biographici. Mailand, 1881.

ГЛАВА XXI.

Г. Б ю р н е л ь .

Zeitschrift für bildende Kunst V, 1870, p. 161.

Alfred Lichtwark, Hermann Kaufmann und die Kunst in Hamburg. München, 1893

Ш п и ц в е г ь .

C. A. Regnet, Münchener Künstler, 1871, II, 268—76.

Graf Schack, Meine Gemäldegalerie, 1881, p. 189—91.

O. Berggruen, Graphische Künste, 1833, V.

Fr. Pecht, прибавление къ «Allg. Zeitung», октябрь 1835 и «Geschichte der Münchener Kunst», 1888, p. 154.

Münchener Kunstvereinsbericht, 1885, p. 69.

C. A. Regnet, Zeitschrift für bildende Kunst, 1886, XXI, 77.

Spitzweg-Album, München, Haufstängl., 1890.

Spitzweg-Marke, съ предисловіемъ Ф. Пехта. Мюнхенъ. Браунъ и Шнейдеръ, 1890.

H. Holland, Allgemeine deutsche Biographie, 1893.

Германъ Кауфманъ.

Alfred Lichtwark, Herman Kauffmann und die Kunst in Hamburg. 1800—1850. München, 1893.

Эдуардъ Мейергеймъ.

Selbstbiographie des Meisters, ergänzt von P. Meyerheim, eingeleitet von L. Pietsch. Mit einem Vorwort von B. Auerbach und dem Bildnisse Ed. Meyerheims. Berlin Stilke, 1880.

A. Rosenberg, Zeitschrift für bildende Kunst, XVI, 1891, 1.

Ludwig Pietsch, Die Künstlerfamilie Meyerheim, Westermanns Monatshefte, 1889, p. 397.

Э н г у б е р ь .

Friedrich Pecht, Zeitschrift für bildende Kunst III, 1868, p. 53.

Вѣнскія жанровыя картины.

C. v. Lützow, Gesch. der k. k. Akademie der bildenden Künste. Wien, 1877.

R. v. Eitelberger, Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848, Zeitschrift für bildende Kunst, XII, 1877, p. 106, см. также Gesammelte kunsthistorische Studien того же автора, I стр. 66.

Dr. Cyriak Bodenstein, Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens, 1788—1888, Wien, 1888.

Albert Ilg., Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Oesterreich-Ungarn (Das 19 Jahrhundert von A. Nossig). Wien, 1893.

Д а н г а у з е р ь .

Albert Ilg., Raimund und Danhauser, in Kubdebos österr.-ungarischer Kunstchronik. Wien, 1880, III, p. 161.

В а л ь д м ю л л е р ь .

Zeitschrift für bildende Kunst, I, 1866, p. 33.

Oskar Berggruen, Graphische Künste, X, 57.

R. Eitelberger, J. Danhauser und Ferd. Waldmüller, in Kunst und Künstler Wiens, p. 73. (Bd. I der kunsthistorischen Schriften. Wien, 1879.

Г а у е р м а н ь .

R. Eitelberger, Fr. G. in Kunst und Künstlers Wiens, 1878, p. 92. Bd. 1 der kunsthistor. Schriften. Wien, 1879.

Шредеръ.

Некрологъ, написанный Kaulen'омъ въ «Deutschen Kunstblatt», 1834, 11 и 12.

Газенклеверъ.

A. Fahne, Hasenclevers Illustrationen zur Jobsiade. Bonn, 1852.

Рудольфъ Горданъ.

Friedrich Pecht, Kunst für Alle, 1887, II, 241.

Тидеманъ.

C. Dietrichson, A. T., han Liv. og hans Vaerker, Christiania, 1878—79. 2 тома.
A. T. utvalgte Vaerker, см. тамъ же 1878. 24 рисунка А. Г. Фишера.

М а д у.

Camille Lemonnier, Gazette des Beaux Arts, 1879.

Ферд. де Бренелеръ.

L. v. Keymeulen, E. d. B., Revue artistique, 1883, 170—171.

Б і а р ь.

L. Boivin, Notice sur M. Biard, ses aventures, son voyage en Japonie avec M-me Biard,
Examen critique de ses tableaux. Paris, 1842.
Некрологъ въ Zeitschrift für bildende Kunst, IX, 1874, прил. стр. 769.

ГЛАВА XXII.

Общая литература.

Emil Reich. Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Klassen. Leipzig, 1892.

Т а с с а р ь.

Bernard Prost. Gazette des Beaux Arts, 1836, I, 28.

Карль Гюбнеръ.

M. Blanckarts, Zeitschrift für bildende Kunst, XV, 1312.

В и р ц ь.

Louis Labarre, A. W., étude biographique. Bruxelles, 1866.
Zeitschrift für bildende Kunst, I, 1866, p. 275.

H. Grimm, Der Maler Wiertz, in «15 Essays», Neue Folge. Berlin, 1875, p. 1.

J. Beavington-Atkinson, Portfolio, 1875, p. 124, 133, 152.

C. E. Clement, Ant. Jos Wiertz. Americ. Art Review, 1881, 13.

Catalogue du Musée Wiertz précédé d'une notice biographique par Em. de Laveleye. Bruxelles, 1882.

L. Schulze Waldhausen, Anton Wiertz, Deutsches Kunstblatt, 1892, 5. 1893, 12.

W. Claessens, Wiertz, Bruxelles, L. Hochsteyn, 1883.

I. Dietrichson, Fra Kunstverden, Kopenhagen, 1885, p. 209: en abnorm Kunstner.

Max Nordau, Vom Kreml bis zur Alhambra. Leipzig, 1836, p. 201—250.

Robert Mielke, A. W., Das Atelier. 1893, Nr. 66.

ГЛАВА XXIII.

К н а у с ъ .

- Alfred de Lostalot, Louis K., Gazette des Beaux Arts, 1882, I, 269, 316.
 V. K. Schembera, L. K., Die Heimath. VII, 40.
 L. Pietsch, Ludwig Knaus, Photographien nach den Originalen des Meisters. Berlin, Photogr. Gesellschaft.
 Fr. Pecht, Zu Knaus 60 Geburtstag, Kunst für Alle, 1890, V, 65.
 G. Voss, Tägliche Rundschau, 1889, 233.

В о т ь е .

- Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19 Jahrhunderts. Dritte Reihe. Nördlingen, 1881, p. 351.
 E. Heilbuth, Knaus und Vautier. Text zum Behrens'schen Galeriewerk, abgedruckt in der Kunst für Alle, 1892, 2.

Д е ф р е г г е р ъ .

- P. K. Rosegger, Wie Defregger Maler wurde. Oesterr-ungarische Kunstchronik, 1879, III, 2.
 Fr. Pecht, Franz Defregger, sein Leben und Wirken. Vom Fels zum Meer III, 1.
 K. Raupp, Franz Defregger und seine Schule. Wartburg, VIII, 4, 5.
 Ludwig Pietsch, Franz Defregger, Westermanns Monatshefte, Februar, 1889.
 Ст. также: Karl Stieler und F. Defregger, Von Dahoam. München, 1888.

Р и ф с т а л ь .

- H. Holland, W. R. Altenburg, 1889. M. Haushoffer, Kunst für Alle, 1889, IV, 97.
 W. Lübke, Nord und Süd, 1890, 163.
 H. E. v. Berlepsch, Zeitschrift für bildende Kunst, 1890, 8.

Г р ю ц н е р ъ .

- G. Ramberg, Vom Fels zum Meer, 1890, 2.
 Fr. Pecht, Kunst für Alle, 1890, 12.
 J. Janitsch, Nord und Süd, 1892, 182.

Б о к е л ь м а н н ъ .

- Adolf Rosenberg, Zeitschrift für bildende Kunst, 1892

Г у с т а в ъ Б р ю н ъ .

- Paul Leroi, L'Art, 1878, I, 10.

Ж ю л ь Б р е т о н ъ .

- Автобиография, Парижъ, 1892.

Ш в е д с к и е ж а н р и с т ы .

- Georg Nordensvan, Svensk Konst och Svenska Konstnär i 19-de Arhundradet, Stockholm, 1892.

В е н г е р с к и е ж а н р и с т ы .

- A. Ipolyi, Die bildende Kunst in Ungarn. Ung. Revue, 1882, 5.
 Szana Tamaz, Magyar Művészek. Budapest, 1887.
 Heinrich Glucksmann, Die ungarische Kunst der Gegenwart, Kunst für Alle, 1892, VII, p. 129 und 145.

ГЛАВА XXIV.

Ж. А. Кохъ.

- David Friedrich Strauss. Kleine Schriften biographischen, literarischen und kunstgeschichtlichen Inhalts. Leipzig, 1862, p. 303.
 Th. Frimmel, сборникъ Дома «Kunst und Künstler der 19 Jahrhunderts», № 9.
 C. v. Lützw, Aus Kochs Jugendzeit, Zeitschrift für bildende Kunst, IX, 1874, p. 65.
 См. также: J. A. Koch, Moderne Kunstchronik. Briefe zweier Freunde in Rom und in der Tartarei über das moderne Kunstleben. Karlsruhe, 1834.

Рейнгартъ.

- Otto Baisch Johann Christian Reinhart und seine Kreise, ein Lebens und Kulturbild. Leipzig, 1882.
 Fr. Schiller, und der Maler J. Ch. R., Wiss. Beilage der Leipziger Zeitung, 1883.

Ротманъ.

- A. Teichlein, Zeitschrift für bildende Kunst, 1869, IV, p. 7, p. 72.
 A. Bayersdorfer, Karl Rottmann. München, 1871.
 O. Berggruen, Die Galerie Schack, Graph. Künste, V, 1.
 Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19 Jahrhunderts Nördlingen, 1879, II, p. 1—26.
 C. A. Regnet, сборникъ Дома «Kunst und Künstler des 19 Jahrhunderts», № 10.
 См. также: Rottmans Italienische Landschaften. Nach den Fresken in den Arkaden des kngl. Hofgartens in München in Chromolith. ausgeführt von R. Steinbock. München, Bruckmann, 1876.

Преллеръ.

- R. Schöne, Fr. Preller's Odysseelandschaften. Leipzig, 1863.
 L. v. Donop, Der Genelli-Fries von Fr. Preller, Zeitschrift für bildende Kunst, 1874, XI, 321.
 Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19 Jahrhunderts. Nördlingen, 1877, Bd. I, p. 271—289.
 C. Ruland, Zur Erinnerung an Friedrich Preller. Weimar, 1878.
 Некрологъ въ «Unsere Zeit», 1879, 8.
 M. Jordan, Katalog der Preller Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie, 1879.
 A. Dürr, Preller und Goethe, Zeitschrift für bildende Kunst 1881.
 J. Beavington-Atkinson, Frederick Preller, Art Journal, 1881, 9.
 W. Lübke, Fr. Preller, Allgemeine Zeitung, 1882, B. 117.
 O. Roquette, Preller und Goethe, Gegenwart, 1883, 42.
 Fr. J. Fromann, Zur Charakteristik Friedrich Prellers, Zeitschrift für bildende Kunst, 1884, B. 31.
 См. также: Homers Odyssee mit 40 Originalcompositionen von Preller. Leipzig, 1872, Volksausgabe mit Biographie. Leipzig, 1881. Italienisches Landschaftbuch, zehn Originalzeichnungen von Fr. Preller. In Holzschnitt ausgeführt von H. Kaesberg und K. Vertel, mit Text von Max Jordan. Leipzig, 1875. Fr. Preller's Figurenfries zur Odyssee, 16 Compositionen in 24 farbigen Stein druckstafeln. Leipzig, 1875.

Ф. К. Лессингъ.

- Karl Koberstein, Karl Friedrich Lessing, Nord und Süd, 14, 1880, p. 312.
 K. F. Lessing's Briefe mitgetheilt von Th. Frimmel, Zeitschrift für bildende Kunst, 1881, 6.
 Rud. Redtenbacher, Zeitschrift für bildende Kunst, 1881, XVI, 2.
 M. Schasler, Unsere Zeit, 1880, 10.
 W. Dohme, Westermanns illustr. Monatshefte, 1880, IX, p. 729.
 A. Rosenberg, Lessing-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie. Zeitschrift für bildende Kunst, 1880, B. 5.
 Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19 Jahrhunderts, III. Nördlingen, 1881, p. 294.

Блехенъ.

- Robert Dohme, in der Allgemeinen Deutschen Biographie.
 Ludwig Pietsch, Wie ich Schriftsteller wurde. Berlin, 1893, passim.

Ширмеръ.

Joh. Wilh. Schirmer, Düsseldorf'er Lehrjahre, Deutsche Rundschau, 1878.
 Alfred Woltmann, in der Allgemeinen Deutschen Biographie und die dort [angegebene
 Literatur.

Д а л ь .

Andreas Aubert, Maleren Professor Dahl, 1788.-1857, et Stykke av aarhundredets Kuns
 og Kulturhistorie, Kristiania. Aschehoug, 1893.

Моргенштернъ.

Некрологъ Ф. Шехта, Zeitschrift für bildende Kunst, II, 1867, p. 80.
 Alfred Lichtwark, Hugo Kaufmann und die Kunst in Hamburg von 1800 bis 1850.
 München, 1893.

Андреасъ Ахенбахъ.

Ludwig Pietsch, Nord und Süd, XV, 1880, p. 381.
 Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19 Jahrhunderts, 3 Reihe Nördlingen, 1881, p. 328.
 Theoder Levin, Zeitschrift für bildende Kunst 21, 1886, B. 1.

Э д . Ш л е й х ъ .

C. A. Regnet, Zu E. Schleich's Gedächtniss, Zeitschrift für bildende Kunst IX, 1874 p. 161.
 O. Berggruen, Die Galerie Schack., Graph. Künste, V, I.

Александръ Наламъ.

E. H. Gaullier, A. C., Genève, 1854 (Le Musée Suisse, Vol. I).
 H. Delaborde, Le peinture de paysage en Suisse. A. C. Revue des deux Mondes, Fev. 1865.
 J. M. Ziegler, Mittheilung über den Landschaftsmaler A. C. Zürich, 1866.
 C. Meyer, Alex. Calame. «Dioskuren». Stuttgart, 1866.
 A. Bachelin, A. C. Lausanne, 1880.
 Wilhelm Rossmann, im Text zu dem Kupferstichwerk der Dresdener Galerie.
 C. Rambert, A. C., sa vie et son oeuvre d'après les sources originales. Paris, 1884.
 Adolf Rosenberg, Grenzboten, 1884, II, 371.

Г у д е .

A. Rosenberg. Die Düsseldorf'er Schule. Grenzboten, 1881, 35.

Эд. Гильдебрандтъ.

Bruno Meyer, Zeitschrift für bildende Kunst, IV, 1869, 261, 336.
 F. Arndt, Ed. Hildebrandt, der Maler des Kosmos, Sein Leben und seine Werke. 2-ое изд.
 Берлинъ, 1869.
 Ada Pinelli, Hildebrandt und Schirmer. Berlin, 1871.

Луи Дузетъ.

Adolf Rosenberg, Graph. Künste, 1891, XIV, 13.

ГЛАВА XXV.**Общая литература.**

Victor de Laprade. Le sentiment de la nature chez les modernes. 2-ое изд. Парижъ,
 1870.

А л и н ь и .

Aligny et paysage historique, L'art, 1882, I, 251. II, 33.
См. также рисунки: Vues des sites les plus célèbres de la Grèce antique. Paris, 1845.

В и к т о р ь Г ю г о .

Les dessins de Victor Hugo. L'Art, 1877, 1, 5.
H. Helferich, Malende Dichter, Kunst für Alle, 1891, 21.

П о л ь Г ю е .

Philippe Burty, Paul Huet, Notice biographique. Paris, 1869.
E. Legouvé, Notice sur Paul Huet. Paris, 1878.
Ernest Chesneau, Peintres et statuaires romantiques. Paris, 1880.
Leon Mancine, Un précurseur, L'Art, 1883, I, 49.

А н г л и й с к и е х у д о ж н и к и .

William Bell Scott, Our British Landscape Painters, from Samuel Scott to D Cox
With 16 engravings. London, 1876.
J. Comyns Carr, Moderne Landscape, съ иллүстр. Парижъ и Лондонъ, 1883.

Т ё р н е р ь .

Alice Watts. W. Turner. London, 1851.
John Burnet and Peter Cunningham, Turner and his works. London, 1852.
Изданіе Henry Murray. Лондонъ, 1859.
John Ruskin, Turner Collection. London, 1857.
John Ruskin, Notes on the Turner Collection. London, 1857.
Walter Thornburg, W. Turner, 2 тома. Лондонъ, 1862.
Phil. G. Hamerton, Turner et Claude Lorrain, L'Art, 1876. IV, p. 270, 289.
Phil. G. Hamerton, Turner, Portfolio, 1876 p. 28—188, 1877, p. 44—145, 1878.
A. Brunet Desbaines, The Life of Turner. London, 1875.
John Ruskin, Notes on his Collection of drawings by the late J. M. W. Turner also a
list of the engr. works of that master. London, Fine Art Society, 1878.
F. Wedmore, Turner's Liber studiorum. Academy, 1879, Nr. 377, 380, 399; L'Art, 1879.
232—234.
Philipp Gilbert Hamerton, W. Turner. London, 1879.
Cosmo Monkhouse, W. Turner. London, 1879.
Hart, Turner, Dream-Painter. London, 1879.
A. W. Hunt, Turner in Yorkshire, Art Journal, 1881, N. Ser., 1, 2.
W. G. Rawlinson, Turner's Liber Studiorum, Art Journal, 1881, N. Ser., 4.
James Dafforne, The works of J. M. W. Turner. With a biogr. sketch. London, 1893.
G. Radford, Turner in Warfedale. Portfolio, Mai, 1884.
Philipp G. Hamerton, W. Turner въ «Les artistes célèbres». Paris, 1889.
Robert de la Sizeranne, Deux heures à la Turner Gallery. Paris, 1890

В о с п р о и з в е д е н і я к а р т и н ь Т ё р н е р а .

The Harbours of England. London, 1856.
Liber Studiorum, illustrative of Landscape composition. London, 1858—1859.
The Turner Gallery. London, 1862.
Turners celebrated Landscapes. Reproduced by the Autotype process. London, 1870.
Фотографіи лучшихъ картинъ National Gallery исполнены Брауномъ въ Дорнахъ

А . В . Н а л ь к о т ь .

Sir A. W. Callcotts, Italien and English Landscapes. Lithographed by T. C. Dibdin.
London, 1847.
James Dafforne, Pictures by Sir A. W. Callcott. R. A. With descriptions and a biographical sketch of the painter. London o. J.

Джонъ Кромъ.

Etchings of views in Norfolk, with a biographical memoir by Dawson Turner. Norwich, 1838.
 J. Wooderspoon, John Crome and his Works. Nordwich, 1858.
 Frederick Wedmore, John Crome. L'Art, 1876, III, p. 288.
 Mary M. Heaton. John Crome. Portfolio. 1879, p. 33, 48.

Англійская акварельная живопись.

Cosmo Monkhouse. The earlier English Water-colour painters. London, Seeley et C^o 1890.
 John Lewis Roget, A. History of «Old Water-Colour Society», 2 тома. Лондонъ, Longmans, Green and C^o. 1891.

Сам. Пальмеръ.

The Life and Letters of Samuel Palmer, Painter and Etcher. Edited by A. H. Palmer With Ill. 1891. Объ этой книгѣ см. Стефенса. Portfolio, 1891, 255.

Констебль.

Charles Robert Leslie, The Memoirs of John Constable. London, 1845.
 H. Perrier, De Hugo v. d. Goes à Constable, Gazette des Beaux Arts, Mars, 1873.
 Frederick Wedmore, L'Art, 1878, II, 169.
 G. M. Brock-Arnold, Thomas Gainsborough and John Constable, сборникъ «The Great Artist». Лондонъ, Лоу, 1881.
 P. G. Hamerton, Constables Sketches. Portfolio, 1890, p. 162.
 Robert Hobart, сборникъ «Les artistes célèbres».

Воспроизведенія картинъ Констебля.

Various subjects of Landscape, characteristic of English scenery from pictures painted by J. C. 22 plates. London, 1830. 2-ое изданіе. Лондонъ, 1833.
 English Landscape, from pictures painted by J. C. 20 plates engraved by D. Lucas. London, O. J.
 English Landscape Scenery, 40 mezzotinto engravings from Pictures painted by J. C. Fol. London, 1855.

Давидъ Коксъ.

N. Neal Solly, Memoir of the life of David Cox. London, 1873.
 Basil Champneys, D. C. Portfolio, 1873.
 J. Beavington-Atkinson, Portfolio, 1876, p. 9.
 Frederick Wedmore, «Gentlemen's Magazine», Mars, 1877.
 Hall, David Cox. London, 1881.

Д. Вильямъ Мюллеръ.

N. Neal Solly, Memoir of the life of William James Müller. London, 1875.
 J. Beavington-Atkinson, W. M., Portfolio, 1875, p. 164, 185.
 Fr. Wedmore, W. Müller and his Sketches. Portfolio, 1882.

Питеръ де Винтъ.

Walter Armstrong, Memoir of Peter de Wint. Illustr. by 24 Photogravures. London, Macmillan et C^o, 1888.

Генри Даусонъ.

Alfred Dawson, The life of Henry Dawson, Landscape painter, 1811—1878. London. 1891

Джонъ Линель.

F. G. Stephens. Portfolio, 1872, p. 45.

Б О Н И Н Г Т О Н Ъ .

- A. Bouvenne, Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié de R. P. Bonington. Paris, 1873.
 Paul Mantz, Gazette des Beaux Arts, 1876, II, 288.
 Edmond Saint-Raymond, Bonington et les côtes normandes de Saint-Jouin, L'Art, 1879, I, 197.
 P. G. Hamerton, A. Sketchbook of B. at the British Museum. Portofolio, 1881, 68.

ГЛАВА XXVI.

Общая литература.

- Roger-Ballu, Le paysage français au XIX siècle. Nouvelle Revue, 1881.
 John W. Mollet, The painters of Barbizon. London, Low, 1890. 1) Corot, Daubigny, Dupré, 2) Millet, Rousseau, Diaz. Сборникъ «Illustrated Biographies of the Great Artists».
 David Croal Thomson, The Barbizon School of Painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny etc. With one Hundred and Thirty Illustr. London, 1891. См. также статьи Гурлитта въ «Gegenwart», 1891, и текстъ Гельфериха къ Behrenschen Galeriewerk.

Т. Руссо.

- A. Teichlein, Th. Rousseau und die Anfänge des Paysage intime, Zeitschrift für bildende Kunst, 1868, III, 281.
 Alfred Sensier, Souvenirs sur Th. Rousseau, suivis d'une conférence sur le Paysage et orné du portrait du Maître. Paris, 1872.
 Ph. Burty, Th. R. Paysagiste. L'Art, 1881, p. 374.
 Emil Michel, сборникъ «Les artistes célèbres». Большинство его картинъ сфотографировано Брауномъ въ Дорнахъ.

К о р о .

- Edmond About, Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts. Paris, 1855.
 Henri Dumesnil, Corot, souvenirs intimes, avec un portrait dessiné par Aimé Millet, gravé par Alph. Leroy. Paris, Papilly, 1875.
 Charles Blanc, Les Artistes de mon temps. Paris, 1879.
 Leleux, Corot à Montreux, Bibliothèque universelle et Revue suisse, Sept. 1883.
 Alfred Robaut, Corot, peintures décoratives. L'Art, 1883, p. 407.
 Jean Rousseau, Camille Corot, avec gravures. Paris, 1884.
 Armand Silvestre, Galerie Durand-Ruel, avec 28 gravures à l'eau-forte d'après des tableaux de Corot. Paris o J.
 Albert Wolff, La capital de l'Art. Paris, 1886.
 Charles Bigot, Peintres contemporains. Paris, 1888.
 L. Roger Milles, Corot, фотографин съ большинства картинъ Коро исполнены Брауномъ въ Дорнахъ.

Д ю п р е .

- Les hommes du jour: M. Jules Dupré, 1811—1879, par un critique d'art. Paris, 1879.
 R. Ménard, L'Art, 1879, III p. 311, IV, 241.
 A. Michel, L'Art, 1883, 460.
 Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains, II Série. Paris, 1884, p. 177.
 H. Hustin, сборникъ «Les artistes célèbres».

Д и а з ъ .

- Jules Claretie, N. Diaz. L'Art, 1875, III, p. 204.
 Exposition des œuvres de N. Diaz à l'école des Beaux-Arts. Notice Biographique par M. Jules Claretie. Paris, 1877.
 Roger Ballu, Gazette des Beaux-Arts, 1877, I, 290.

- Jean Rousseau, *L'Art*, 1877, I, 49.
 T. Chassel, *L'exposition de N. D.*, *L'Art*, 1877, p. 189.
 Hermann Billing, N. V. Diaz, ein Lebensbild, *Zeitschrift für bildende Kunst*, XIV, 1879, p. 97.
 A. Hustin, сборникъ «Les artistes célèbres».

Д о б и н ь и .

- Frédéric Henriot, Ch. Daubigny et son oeuvre. Paris, 1878.
 Frédéric Henriot, *L'Art*, 1881, 330
 A. Hustin, сборникъ «Les artistes célèbres».
 Robert J. Wickenden, Ch. Fr. D., *Century Magazine*, July, 1892:

Ш е н т р е й л ь .

- Frédéric Henriot, Chintreuil. Esquisse biographique. Paris, 1858.
 A. de la Fisselière, Champfleury et F. Henriot. *La vie et l'oeuvre de Chintreuil*, Paris, 1874.
 Portfolio, 1874, p. 99.

Г а р п и н ь и .

- Ch. Tardieu, Henri Harpignies, *L'Art*, XVI, 1879, p. 269, 281.

Ф р а н с е .

- J. G. Prat, François Louis Français, *L'Art*, 1882, I, 48, 81, 368.

Б р а к а с с а .

- M. Cabat, Notice sur Brascassat. Paris, 1862.
 Charles Marionneau, R. Brascassat, sa vie et son oeuvre. Paris, 1872.

Т р о й о н ь .

- Henri Dumesnil, Constant Troyon, Souvenirs intimes. Paris, 1888.
 A. Hustin, *L'Art*, 1889, I, p. 77, II, p. 85.
 A. Hustin, сборникъ «Les artistes célèbres».

Р о з а Б о н ё р ь .

- Laguette, Rosa B., sa vie, ses oeuvres. Paris, 1885.
 René Peyrol, Rosa Bonheur, her Life and Work. With 3 engraved plates and ill. (*The Art Annual*, 1889). London, 1889.

Э м и л ь в а н ь М а р к ь .

- Emile Michel, *L'Art*, 1891, I, 145.

Э ж е н ь Л а м б е р ь .

- Chiens et chat, текстъ Шервиля. Парижъ, 1888.

Л а н с о н ь .

- Alfred de Lostalot, Un peintre animalier, *Gazette des Beaux Arts*, 1887, II, 319

Ш а р л ь Ж а к ь .

- Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains. II, Série. Paris, 1884, p. 297.

ГЛАВА XXVII.

- Ernest Chesneau, J. Fr. Millet, *Gazette des Beaux Arts*, I, 429.
 Ph. L. Couturier, Millet et Corot, Saint Quentin, 1876.
 A. Piedagnel, J. F. Millet. Souvenirs de Barbizon. Avec 1 portr., 9 eaux-fortes et un fac-similé d'autographe. Paris, 1876.
 A. Sensier, La vie et l'oeuvre de J. F. Millet. Manuscrit, publié par P. Mantz, avec de nombreux fac-similés, 12 heliogr hors texte et 48 gravures. Paris, Quentin, 1881.
 Millet as an art-critic. *Magazine of Art*, 1883, 27.
 Charles Yriarte, J. F. Millet. Paris, 1885. Portr. et 24 Gravures.
 André Michel, J. F. Millet et l'exposition de ses oeuvres à l'école des Beaux Arts, *Gazette des Beaux Arts*. 1887, II, p. 5.
 Charles Bigot, Peintres contemporains. Paris, 1888.
 R. Graul, Jean Fr. Millet, *Zeitschrift für bildende Kunst Neue Folge*, II, p. 29.
 Le livre d'or de J. F. M., illustré de 17 Eaux-fortes par Frédéric Jacque. Paris, 1892.
 Emile Michel, сборникъ «Les artistes célèbres».

ГЛАВА XXVIII.

К у р б е.

- Champfleury, Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui. (Balzac, Wagner, Courbet). Paris, Poulet-Malassis, 1861.
 Th. Silvestre, Les Artistes français, p. 109.
 P. d'Abrest, Artistische Wanderungen durch Paris, *Zeitschrift für bildende Kunst*, XI, 1876, 183, 209.
 Comte H. d'Iderville, G. Courbet. Notes et documents sur sa vie et son oeuvre, Paris, 1878.
 T. Chastrel, *L'Art*, 1878, I, 145.
 Paul Mantz, G. C., *Gazette des Beaux Arts*, 1878, I, 514, II, 1, 117, II, 31, 371.
 Emile Zola, Mes Haines. Paris, 1879, p. 21. Proudhon et Courbet.
 Gros Kost, Courbet, souvenirs intimes. Paris, 1880.
 H. Billung, Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1880, 240.
 Eug. Verson, G. Courbet, Un enterrement à Ornans, *L'Art*. 1882, I, 363, 390. II, 226.
 A. d. Lostalot, L'exposition des oeuvres de Courbet, *Gazette des Beaux Arts*, 1882, I, 572.
 Carl v. Lützwow, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1889.
 Camille Lemonnier, Les peintres de la vie. Paris, 1888. Chap. 1. Courbet et son oeuvre.
 Abel Patoux, сборникъ «Les artistes célèbres».

С т е в е н с ь.

- Paul d'Abrest, Artistische Wanderungen durch Paris. Ein Besuch bei A. S. *Zeitschrift für bildende Kunst*, X, 1875, p. 310.
 L. Cardon, Les modernistes: Alfred Stevens, La fédération artistique. 23—26.
 Camille Lemonnier, A. S., *Gazette des Beaux Arts*, 1878, I, 160, 335.
 Camille Lemonnier, Les Peintres de la vie. Paris, 1888. Chap. 2. Alfred Stevens.

Р и к а р ь.

- Moritz Hartmann. Büsten und Bilder. Frankfurt a M., 1860.
 Paul de Musset, Notice sur la vie de Gustave Ricard. Paris, 1873.
 Louis Brés, Gustave Ricard et son oeuvre. Paris, 1873.

Б о н в е н ь.

- L'Art*, 1888, II, p. 43.
 Paul Lefort, Philippe Rousseau et François Bonvin. *Gazette de Beaux Arts*, 1888, I, 132.

Шарль Шплэнъ.

Paul Lefort, Gazette des Beaux Arts, I, 246.

Г а л ь я р ь .

G. Dargenty, L'Art, 1887, I, 149, 179.

L. Gonse, Gazette des Beaux Arts, 1887, I, 221.

V. Guillemin, F. Gaillard, graveur et peintre, originaire de la Franche Comté, 1834—1897. Notice sur la vie et son oeuvre, Besançon, 1891.

Georges Duplessis, сборникъ «Les artistes célèbres».

Б о н н а .

Les peintures de M. Bonnat, L'Art, 1876, 122.

B. Day, L'atelier Bonnat, Magazine of Art, 1881, 6.

Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains, II Série, Paris, 1884, p. 129.

Каролюсь Дюранъ.

Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains, II Série, Paris, 1884, p. 153.

В о л л о н ь .

Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains, II Série, Paris, 1884, p. 201.

Филиппъ Руссо.

Paul Lefort, Gazette des Beaux Arts, 1881, I, 132.

П о л ь Д ю б у а .

Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains, II Série, 1884, Paris, p. 321.

Д е л о н з .

George Lafenestre, Elie Delaunay, Gazette des Beaux Arts, 1891, II, 353, 481.

Р и б о .

E. Véron, Th. R., Exposition générale des ses oeuvres, L'Art, 1880, 281.

Firmin Javel, Théodule Ribot, Revue des Musées, III, 1890, 55.

L. Fourcaud, Maîtres modernes, Th. R., sa vie et ses oeuvres, Illust. Paris, 1890.

Paul Lefort, Th. Ribot, Gazette des Beaux Arts, 1891, II, 298.

ГЛАВА XXIX.**Общая литература.**

John Ruskin, Letters to «The Times» on the Principal Pre-Raphaelite Pictures in the Exhibition of 1851. Reprinted for Private Circulation, London, 1876.

Pre-Raphaelitism, Its Art, Literature and Professors. «London and County Review», Mars, 1868.

The Poetic Phase in Modern English Art. «New Quarterly Magazine», June, 1879.

William Holman Hunt, The Pre-Raphaelite Brotherhood. Contemporary Review, April—June, 1886.

Edouard Rod, Les Préraphaélites Anglais, Gazette des Beaux Arts, 1887, II, p. 177, 399.

- W. v. Seidlitz, Die englische Malerei auf der Jubiläumsausstellung zu Manchester im Sommer, 1887. Repertorium für Kunstwissenschaft, 1888 XI, 274 und 405.
 P. T. Forsyth, Religion in Recent Art. Manchester-London, 1889.
 Wilhelm Weigand, Die aesthetische Bewegung in England, Gegenwart, 1889, (35) p. 165.
 Wilhelm Weigand, Die Preraphaeliten, in seiner «Essays». München, 1892.
 Cornelius Gurlitt, Die Preraphaeliten, eine britische Malerschule. Westermanns Monatshefte. April—Juni, 1892.

Ноель Патонъ.

- J. M. Gray, Sir Noel Paton, Art Journal, N. Ser., 1881, III.

Гольманъ Гѣнтъ.

- F. G. Stephens, W. Holmann Hunt. Portfolio, 1871, 33.
 F. G. Stephens, Holmann Hunts «The Triumph of the Innocents». Portfolio, 1885, p. 80
 J. Beavington-Atkinson, Mr. Holmann Hunt, his Work and Career. Blackwoods Magazine. April, 1886.

Мадоксъ Браунъ.

- W. M. Rossetti, Mr. Madox Browns Exhibition and ist place in our School of Painting, «Fraser's Magazine. May, 1865.
 Sidney Colvin, Ford M. Brown. Portfolio, 1870. 81.
 M. Brown's mural painting at Manschester, Academy, 1879, 379.
 Will. M. Rossetti, Mr. Madox Browns frescoes in Manchester, Art Journ., 1881, N. Ser., 9.
 E. Chesneau, Peintres anglais contemporains F. Mad. L'Art, 1883, 409.
 F. G. Stephens, Ford Mad. Brown, his early Studies and Motives. Portfolio, 1893, p. 62, 69.

Миллэсъ.

- Sidney Colvin, Millais. Portfolio, 1871. I.
 «Artists modern». Illustr. Biogr. 2 тома. 1882—84.
 Emilie Isabel Barrington, Why is Mr. Millais our popular painter? Fortnightly Review. July, 1882.
 Walter Armstrong, Sir J. E. Millais, his Life and Work, Illustrated with engravings and facsimiles (The Art Annual, 1895). London, 1885.
 John Ruskin, Notes on some of the principal pictures of Sir Ev. Millais. London, 1886.
 Helen Zimmermann, Sir John Millais, «Die Kunst unserer Zeit». München, 1891.

ГЛАВА XXX.

Менцель.

(Кромѣ книгъ, поименованныхъ въ указатель къ 16-ой главѣ)

- Duranty, A. M. Gazette des Beaux Arts, 1888, I, II.
 A. Lichtwark, Menzels Piazza d'Erbe, Gegenwart 1884, 25.
 Corn. Gurlitt, Menzels Brunnenpromenade in Kissingen. Gegenwart, 37, p. 61.
 George Galland, Das Arbeiterbild in Vergangenheit und Gegenwart. Franfurter Zeitung 1890, 139.

Блейбтрей.

- K. Pietschker, Georg Bleibtreu, der Maler des neuen deutschen Kaiserreiches, Kunststudie und biograph. Skizze. Koethen, 1877.

А. ф. Вернеръ.

- Ludwig Pietsh, Nord und Süd, 18, 1881. p. 185.

Максъ Михаэль.

Hermann Helferich, Erinnerung an Max Michael, Kunst für Alle, 1891, VI, 225.

Гуссовъ.

Max Kretzer, Westermanns Monatshefte, Bd. 54, 1883, p. 519.

Петенкофенъ.

Alfred de Lostalot, Gazette des Beaux Arts, 1877, I, 410.

Carl v. Lützwow, Zeitschrift für bildende Kunst, 1889.

Лоренцъ Гедонъ.

G. Hirth, Zeitschrift der Münchener Kunstgewerbeverein, 1884, 1, 2.

Fr. Schneider, тамъ же, 1884, 5 и 6.

Allg. Zeitung, 1884, B. 67, Allg. Kunstchronik, 1884, VIII.

Ludwig Pietsch, Nord und Süd, 30, 1884, p. 42.

Дитцъ.

Friedrich Pecht, Zu Wilhelm Dietz 50 Geburtstage, Kunst für Alle, IV, 1889, 113.

H. E. v. Berlepsch, W. Diez Zeitschrift für bildende Kunst, 22.

Клаусъ Мейеръ.

Claus Meyer Album, 12 Photographuren mit biogr. Text von W. Lübke. München, 1890.

Гарбургеръ.

Harburger-Album. München. Braun und Schneider, 1882.

Фрицъ Августъ Каульбахъ.

Hermann Helferich, Neue Kunst, Berlin, 1887.

P. G. Zeitschrift für bildende Kunst, 1888, XXIII, 125.

R. Graul, Graphische Künste, 1890, XIII, 27, 61.

См. также: Kaulbach-Album, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft. München, 1891.

Ленбахъ.

Friedrich Pecht, Fr. L., Nord und Süd, I, 1877, p. 113.

B. Förster, F. Lenbach, neueste Porträts. Zeitschrift für bildende Kunst, 1880, Bd. 26.

Ludwig Pietsch, Fr. L., Nord und Süd, 44, 1888, p. 363.

Corn. Gurliitt, Lenbachs Bismarks Bildniss, Gegenwart, 37, p. 318.

Hermann Helferich, Lenbachs Zeitgenössische Bildnisse, Nation, 5, 1887/88, p. 205 und 227.

H. E. v. Berlepsch, Fr. L. in Volhagen und Klassings Monatsheften, 1891, 1.

См. также: Lenbachs Zeitgenössische Bildnisse, Heliogravuren von Albert. München, 1888.

Лейбля.

S. R. Köhler, American Art Review, 1880, 11.

Hermann Helferich, Kunst für Alle, Januar, 1892.

Трюбнеръ.

Hermann Helferich, Nation, 1889, VI, 489.

Воспроизведение картинъ въ «Trübner Album». I. München Albert, 1888, II, München Obernetter, 1891.

ГЛАВА XXXII.

Главныя сочиненія.

- Louis Goussier, *L'Art japonais*. Paris, Quantin, 1883.
 Anderson, *The pictorial Art of Japan*. London, 1883.
 J. Brinkmann, *Kunst und Handwerk in Japan*, Berlin, 1889.
 См. кромѣ того: Ernest Chesneau, *Le Japon à Paris*, *Gazette des Beaux Arts*, 1878, II, 385, 841.
 H. v. Tschudi, *Die Kunst in Japan*, *Mittheilungen des k. k. österr. Museums*, XIV, 1879, 170.
 Le Blanc du Vernet, *L'art japonais*, *L'Art*. 1890, 280; *Japonisme*, *L'Art*. 1890, 273.
 Th. Duret, *L'Art japonais. Les livres illustrés. Les albums imprimés*. Hokusai, *Gazette des Beaux Arts*, 1882, II, 113, 300.
 Hans Gierke, *Japanesische Malerei in Westermanns Monatsheften*, Mai, 1883.
 D. Brauns, *Die Leistungen der Japaner auf dem Gebiete der Künste: Unsere Zeit*, 1883 II, 765.
 O. v. Schorn, *Malerei und Illustration in Japan, Vom Fels zum Meer*. April, 1884.
 F. E. Fenollosa, *Review of the chapter on painting in L'Art japonais by L. Goussier*, *Yokohama*, 1885.
 W. Koopmann, *Kunst und Handwerk in Japan*, *Zeitschr. für bildende Kunst* XIV. p. 189.
 T. de Wyzewa, *La peinture japonaise*, *Revue des deux mondes*, I, Juillet. 1890. Также отдѣльно въ *Les grands peintres de l'Espagne etc.* Paris, 1891.
 S. Bing, *Le Japon artistique*. Paris, 1888. Нѣмецкій пер. подъ заглавіемъ: *Japanischer Formeschatz*. Paris und Leipzig, 1889, 6 томовъ.

Утамаро.

- E. de Goncourt, *Outamaro le peintre des maisons vertes*. Paris, 1891.

Гонусии.

- G. Geffroy, *La vie artistique*. Paris. 1892.

ГЛАВА XXXIII.

- Duranty, *La nouvelle peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*. Paris, Dentu, 1876.
 Théodor Duret, *Les peintres impressionistes: C. Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, B. Morison, avec in deslu de Renoir*. Paris, 1879.
 Louis Enault, *Une revolution artistique*. Paris, 1880.
 Fred. Wedmore, *The Impressionists. "The Fortnightly" Review*, January, 1883.
 Félix Fenéon, *Les Impressionistes en 1886*, Paris, 1886 (Angrand, Caillebotte, Miss Cassatt, Degas, Dubois Pillet, David Estoppey, Forain, Gauguin, Guillauman, Claude Monet, M-me Morizot, de Nittis, Camille et Lucien Pissarro, Raffaeli, Renoir, Seurat, Signac, Zandomenoghi etc.).
 Catalogue illustré de l'exposition des peintures du groupe Impressioniste et Synthétiste, faite dans le local de M. Volpini au Champ de Mars, 1889.
 G. Lecomte, *L'Art Impressioniste*. Paris, 1892.
 H. Huysmans, *Certains*. Paris, 1892.
 H. Huysmans, *L'Art moderne*. Paris, 1892.
 G. Geffroy, *La vie artistique*. Paris, 1892.
 См. также: Carl Neumann, *Betrachtungen über moderne Malerei*. Preussische Jahrbücher, 1889, 3, гдѣ очень тонко охарактеризованы цѣли новѣйшаго искусства.

М а н э.

- Zola, Mes haines. Paris, 1878, p. 327. Ed. Manet.
 Catalogue de l'exposition des oeuvres de Manet, avec préface, d'Em. Zola. Paris, 1884.
 Edmond Bazire. Manet. Paris, 1884.
 Jacques de Biez. Ed. Manet. Conférence faite à la salle des capucines le Mardi. 22 Janvier 1884. Paris, 1884.
 L. Gonse, Manet, Gazette des Beaux Arts. 1884, I, 133.
 Fritz Bléy, Ed. M., Zeitschrift für bildende Kunst, 1884, 8.
 Paul D'Abrest, Allg. Kunstchronik, 1884, VIII. 5.
 Andreas Aubert «Tilskneren». Копенгагенъ, 1888.

М о н э.

- Théodore Duret, Le peintre Claude Monet, Notice sur son oeuvre. Paris. 1880.
 A. de Lostalot, Exposition des oeuvres de Cl. M., Gazette des Beaux Arts, 1883, I, 342.
 C. Dargent, Exposition des oeuvres de M. Monet, Courrier de l'Art, 1883. II.
 Hermann Helferich, Cl. M., Freie Bühne, 1890, 8.

Д е г а з ъ.

- Magazine of Art. 1889.

П и з а р р о.

- G. Lecomte, Camille P., Nr. 11 «Hommes d'aujourd'hui». Paris, 1890.

Оглавленіе.

| Главы. | Стран. |
|--|--------|
| Введеніе | 1 |
| XVII. Рисовальщики | 8 |
| XVIII. Англійская живопись до 1850 года | 47 |
| XIX. Батальная живопись | 73 |
| XX. Италия и Востокъ | 93 |
| XXI. Юмористическая жанровая живопись | 111 |
| XXII. Соціалистическая тенденція въ живописи | 136 |
| XXIII. Деревенскій бытъ въ живописи | 153 |
| XXIV. Пейзажная живопись въ Германіи | 177 |
| XXV. Начало Paysage Intime | 198 |
| XXVI. Пейзажная живопись 1830 года | 229 |
| XXVII. Жанъ Франсуа Милле | 277 |
| XXVIII. Реализмъ во Франціи | 301 |
| XXIX. Реализмъ въ Англии | 338 |
| XXX. Реализмъ въ Германіи | 369 |
| XXXI. Задачи современнаго колорита | 402 |
| XXXII. Японцы | 414 |
| XXXIII. Да будетъ свѣтъ | 433 |
| Указатель литературы ко II тому | 461 |

