



Гоголь объ искусствѣ.

Оужденія Гоголя объ искусствѣ снискали себѣ въ критикѣ не совсѣмъ лестную репутацію. Бѣлинскій называлъ ученыя статьи въ „Арабескахъ“ просто „дѣтскими мечтаніями“ ¹⁾, Стасовъ говорилъ, что „Гоголь вообще мало разумѣлъ въ искусствѣ, не взирая на всю свою геніальность, и въ 40-хъ годахъ понималъ Иванова едва ли еще не менѣе того, чѣмъ въ 30-хъ годахъ—Брюлова“ ²⁾. Причина этого за-

¹⁾ Сочиненія Бѣлинскаго, ч. 1, стр. 234, примѣч.

²⁾ В. В. Стасовъ, „О значеніи Иванова въ русскомъ искусствѣ“ (Собраніе сочиненій, т. II, стр. 98).

ключается прежде всего въ томъ, что въ статьѣ о Брюлловѣ Гоголь не сумѣлъ освободиться отъ взглядовъ своего времени и, какъ человѣкъ прогресса, пойти по пути новыхъ идей, такъ что, когда удалось наконецъ повалить Брюллова, этого бога, колосса своего времени, дитя привитаго намъ академическаго итальянскаго искусства, то во мнѣніи критики, разумѣется, унился и Гоголь. Вторая причина заключается въ томъ, что Гоголь совершенно не могъ спокойно и хладнокровно говорить объ искусствѣ: отличительное свойство его—восторженное преклоненіе передъ произведеніями искусства. Отсутствие спокойной критической мысли и, въ замѣнь того, страстная восторженность Гоголя позволили біографу его, В. Шенроку, сдѣлать ему упрекъ въ томъ, что эстетическія сужденія Гоголя неустойчивы и нерѣдко зависятъ отъ минутнаго настроенія или случайной вспышки восторга. „Гоголь—замѣчаетъ г. Шенрокъ—чувствовалъ потребность въ передачѣ не столько какихъ-нибудь оригинальныхъ, выработанныхъ имъ взглядовъ, сколько собственнаго настроенія, собственныхъ пылкихъ восторговъ, которые и стремился излить на бумагу при помощи сильно приподнятаго стиля“¹⁾.

Эти восторги волновали, воспаляли, воодушевляли Гоголя; въ нихъ отразилась душа романтика, таящая въ себѣ неизсякаемый родникъ пламени. Было-бы несогласно съ истиной полное осужденіе Гоголя. Статьи въ „Арабескахъ“ имѣютъ самостоятельное значеніе и до сихъ поръ еще не утратили своего интереса. Правда, въ своихъ взглядахъ на новѣйшее искусство Гоголь былъ сыномъ той эпохи, когда живопись прониклась эклектизмомъ и стала метаться, примыкая къ самымъ различнымъ школамъ. Но, когда Гоголю удавалось освободиться отъ непосредственнаго вліянія времени, онъ высказывалъ такія мысли и наблюденія, въ которыхъ впервые отразился новый духъ и которыя можно назвать ультра-современными.

¹⁾ Н. В. Гоголь и пенсіонеры С.-Петербургской Академіи художествъ въ Римѣ („Артистъ“, 1894, ноябрь, стр. 63).

I.

Въ 1831 году Гоголь написал свои первыя статьи объ искусствѣ, напечатанныя въ „Арабескахъ“ подъ заглавіемъ: „Скульптура, живопись и музыка“ и „Объ архитектурѣ нынѣшняго времени“. Въ критикѣ о повѣстяхъ Гоголя уже указывалось на связь его съ нѣкоторыми западно-европейскими писателями. Нельзя не замѣтить также аналогіи первой изъ названныхъ статей въ „Арабескахъ“ съ тѣми разсужденіями о скульптурѣ, живописи и музыкѣ, которая мы находимъ у Тика ¹⁾, Фридриха Шлегеля ²⁾ и Гегеля (Эстетика). Но Шлегель, а за нимъ и Гегель говорятъ о символикѣ искусства. По Шлегелю, какъ человѣческое существо составляютъ тѣло, душа и умъ, такъ и искусство состоитъ изъ скульптуры, музыки и живописи. У Гегеля скульптура выражаетъ форму жизни, а живопись показываетъ душу. Гоголь-же разсматриваетъ искусства съ культурно-исторической точки зрѣнія. Базисомъ его служитъ тотъ взглядъ, что искусство есть зеркало культурной жизни человѣчества. Сопоставляя скульптуру и живопись, какъ два искусства двухъ различныхъ міровъ, онъ опредѣляетъ, въ чемъ состоитъ духъ языческой и духъ христіанскій, и отмѣчаетъ основныя черты, которыя ихъ отдѣляютъ.

Въ эпоху первобытныхъ цивилизацій преобладающее мѣсто въ заботахъ человѣчества занимаютъ вопросы чисто матеріальныя,—забота о пищѣ, пристанищѣ и защитѣ. Сначала человѣкъ

¹⁾ „Deutsche Nationalliteratur“, herausgegeben von Jozeph Kürschner. Bd. 145: Tieck und Wackenroder, herausg. von J. Minor, „Phantasieen über die Kunst für Freunde der Kunst“.

²⁾ Фридрихъ Шлегель изложилъ свои эстетическія идеи въ главномъ сочиненіи послѣдняго періода своей дѣятельности, въ лекціяхъ о „философіи жизни“ (Vorlesungen über die „Philosophie des Lebens“). См. Zimmermann, Geschichte der Aesthetik als philophischer Wissenschaft. Wien 1858. S. 596 fgde.

главнымъ образомъ нуждается въ томъ, чтобы быть сильнымъ физически; вотъ почему какъ литература, такъ и искусство древняго міра преимущественно направлены на прославленіе силы ¹⁾. Но, по мѣрѣ того, какъ разрѣшаются эти матеріальные вопросы, человѣкъ болѣе свободно посвящаетъ себя развитію ума, культу наукъ и искусствъ. Онъ начинаетъ сознавать, что все то, что касается души, заключаетъ въ себѣ болѣе величія, чѣмъ то, что касается только тѣла, и что истинное превосходство вовсе не связано съ силою мускуловъ. Правда, эта идея очень рано родилась во всѣхъ цивилизаціяхъ (она расцвѣла уже въ доктринахъ Сократа и Платона), но вполне она овладѣла міромъ и дѣйствительно преобразовала социальный строй только тогда, когда появилось христіанство. Можно, слѣдовательно, въ принципѣ опредѣлить двѣ цивилизаціи, языческую и христіанскую, говоря, что одна интересуется преимущественно міромъ физическимъ, а другая міромъ умственнымъ; въ одной господствуетъ форма, а въ другой — мысль. Искусства краснорѣчиво выражаютъ эту истину.

Повидимому, такъ думалъ Гоголь, когда поднималъ свой первый кубокъ за здравіе античной скульптуры. „Чувственная, прекрасная, она прежде всего посѣтила землю. Она мгновенное явленіе. Она оставшійся слѣдъ того народа, который весь заключился въ ней, со всѣмъ своимъ духомъ и жизнію; она ясный призракъ того свѣтлаго, Греческаго міра, который ушелъ отъ насъ въ глубокое удаленіе вѣковъ, скрылся уже туманомъ и до котораго достигаетъ одна только мысль поэта. Міръ, увитый виноградными гроздіями и масличными лозами, гармоническимъ вымысломъ и роскошнымъ язычествомъ; міръ, несущійся въ стройной пляскѣ, при звукѣ тимпановъ, въ порывѣ вакхическихъ движеній, гдѣ чувство красоты проникло всюду — въ хижину бѣдняка, подъ вѣтви платана, подъ мраморъ колонъ, на площадь, кипящую живымъ своенравнымъ народомъ, въ рельефъ, украшающій чашу

¹⁾ Илиада Гомера есть наиболѣе полное выраженіе этого состоянія человѣческаго общества.

пиршества, изображающій всю вьющуюся вереницу граціозной міеологіи, гдѣ изъ пѣны волнъ стыдливо выходитъ богиня красоты, тритоны несутся, ударяя въ ладони. Посейдонъ выходитъ изъ глубины своей прекрасной стихіи серебряный и бѣлый; міръ, гдѣ вся религія заключалась въ красотѣ, въ красотѣ человѣческой, въ богоподобной красотѣ женщины;—этотъ міръ весь остался въ ней, въ этой нѣжной скульптурѣ; ничто кромѣ ея не могло такъ живо выразить его свѣтлое существованіе. Бѣлая, млечная, дышущая въ прозрачномъ мраморѣ красотой, нѣгой и сладострастіемъ, она сохранила одну идею, одну мысль: красоту, гордую красоту человѣка. Въ какомъ бы ни было пылу страсти, въ какомъ бы ни было сильномъ порывѣ, но всегда въ ней человѣкъ является прекраснымъ, гордымъ, и вольно становится атлетическимъ, свободнымъ своимъ положеніемъ. Все въ ней слилось въ красоту и чувственность: съ ея страдающими группами не сливаешь страдающій вопль сердца, но, можно сказать, наслаждаешься самымъ ихъ страданіемъ,—такъ чувство красоты пластической, спокойной пересиливаетъ въ ней стремленіе духа!

Облагороженная красою чувственность, какъ понималъ ее языческій міръ, должна была исчезнуть съ появленіемъ христіанскаго ученія. Подъ вліяніемъ христіанства идея прекраснаго одухотворяется, обожаніе физической красоты уступаетъ культу нравственной красоты, чистоты, святости: культъ Венеры смѣняется культомъ Св. Дѣвы. Это опредѣлило назначеніе живописи. „Великій Зиждитель міра повергъ насъ въ нѣмбующее безмолвіе, своею глубокою мудростью... Древнему, ясному, чувственному міру послалъ онъ прекрасную скульптуру, принесшую чистую, стыдливую красоту—и весь древній міръ обратился въ фиміамъ красоты... Въ камъ беспокойнымъ и темнымъ, гдѣ часто сила и неправда торжествовали, гдѣ демонъ суевѣрія и нетерпимости изгонялъ все радужное въ жизни, далъ онъ вдохновенную живопись, показавшую міру неземныя явленія, небесныя наслажденія угодниковъ... Да здравствуетъ живопись! Возвышенная, прекрасная, какъ осень

въ богатомъ своемъ убранствѣ мелькающая сквозь переплетъ окна увитаго виноградомъ, смиренная и обширная, какъ вселенная, яркая музыка очей—ты прекрасна! Никогда скульптура не смѣла выразить твоихъ небесныхъ откровеній. Никогда не были разлиты по ней тѣ тонкія, тѣ таинственно-земныя черты, вглядываясь въ которыя, слышишь, какъ наполняетъ душу небо, и чувствуешь невыразимое“...

Архитектура — тоже лѣтопись міра; по словамъ Гоголя, „она говоритъ тогда, когда уже молчатъ и пѣсни, и преданія, и когда уже ничто не говоритъ о погибшемъ народѣ“.

Свои воззрѣнія на архитектуру Гоголь выразилъ во второй статьѣ въ „Арабескахъ“: „Объ архитектурѣ нынѣшняго времени“. Здѣсь, какъ и въ предыдущей статьѣ, обращеніе въ глубину прошлыхъ вѣковъ свидѣтельствуешь объ увлеченіи романтизмомъ. Возвращеніе къ старинѣ было протестомъ противъ безпѣтной, сѣрой дѣйствительности. „Старинный германскій городокъ, говоритъ Гоголь, съ узенькими улицами, съ пестрыми домиками и высокими колокольнями имѣетъ видъ несравненно болѣе говорящій нашему воображенію, чѣмъ современная архитектура. Даже видъ какого-нибудь восточнаго города, съ высокими, тонкими минаретами, съ восточными пестрыми куполами, потонувшими въ садахъ, имѣлъ болѣе характера, болѣе дышитъ поэзіей и воображеніемъ, нежели наши европейскіе города позднѣйшей архитектуры“. Романтическое теченіе открыло обширное поле для науки и искусства. Еще теперь въ долинахъ Рейна оживаетъ это царство романтизма. Сколько грозныхъ замковъ разбросано здѣсь на сѣрыхъ утесахъ! Многіе изъ нихъ полуразрушены, другіе грозно торчатъ на одинокихъ горныхъ шпичахъ словно разбойничьи притоны. Все это остатки далекой средневѣковой жизни. Рейнъ и романтизмъ неразлучны. Поэтому Гоголя болѣе всего привлекаетъ готическая архитектура: Кельнскій и Страсбургскій соборы.

Готика есть вѣрное отраженіе средневѣковья. Изъ всѣхъ причинъ, благоприятствующихъ развитію готики, самая важная,

это—положеніе городовъ, гдѣ развивается муниципальная жизнь. Въ этихъ-то городахъ, дѣятельныхъ и могущественныхъ, начинаютъ воздвигаться огромные готическіе соборы. Они не служили только для отправленія церковныхъ службъ,—во многихъ городахъ въ нихъ часто собирались горожане, члены общины, для обсужденія своихъ дѣлъ. Этимъ объясняется энтузіазмъ, съ которымъ населеніе принимало участіе въ постройкѣ соборовъ, жертвуя свои деньги и трудъ: общественное самолюбіе побуждало ихъ къ этому столько-же, какъ и религіозность. Многіе современники описали зрѣлище, которое представляла собою цѣлая толпа, приносящая съ радостнымъ пѣніемъ на мѣсто постройки всевозможные матеріалы и съѣстные припасы. Всѣ эти красивые храмы воздвигались въ началѣ съ невѣроятной быстротою; со всѣхъ сторонъ они выростали, точно изъ земли, и возвышались затѣмъ надъ цѣлымъ городомъ. Но въпослѣдствіи многіе изъ нихъ оканчивались съ большою медлительностью или оставались совсѣмъ неоконченными: иногда увлеченіе, съ которымъ начинали постройку, остывало, горожане принимались за постройку ратуши и не интересовались уже по прежнему соборомъ. „Они прошли—тѣ вѣка, восклицаетъ Гоголь, когда вѣра, пламенная, жаркая вѣра, устремляла всѣ мысли, всѣ умы, всѣ дѣйствія къ одному, когда художникъ выше и выше стремился вознести созданіе свое къ небу, къ нему одному рвался и предъ нимъ, почти въ виду его, благоговѣйно подымалъ молящуюся свою руку. Зданіе его летѣло къ небу; узкія окна, столпы, своды тянулись нескончаемо въ вышину; прозрачный, почти кружевной шпигъ, какъ дымъ, сквозилъ надъ ними, и величественный храмъ такъ бывалъ великъ передъ обыкновенными жилищами людей, какъ велики требованія души нашей передъ требованіями тѣла“.

Существенная особенность готической христіанской архитектуры состоитъ въ ея стремленіи вверхъ: въ готическомъ соборѣ всѣ члены стремятся къ небу. „Я предпочитаю, говоритъ Гоголь, потому еще готическую архитектуру, что она болѣе дастъ раз-

гула художнику. Воображеніе живѣе и пламеннѣе стремится въ высоту, нежели въ ширину; и потому готическую архитектуру нужно употреблять только въ церквахъ и строеніяхъ, высоко возносящихся. Линіи и безкарнизные готическіе пилястры, узко одна отъ другой, должны летѣть черезъ все строеніе. Горе если они отстоятъ далеко другъ отъ друга, если строеніе не перевысило по крайней мѣрѣ вдвое своей ширины, если не втрое! Оно тогда уничтожилось само въ себѣ. Возносите его такимъ, какимъ оно быть должно: чтобы выше, выше, сколько можно выше, поднимались его стѣны, чтобы гуще, какъ стрѣлы, какъ тополи, какъ сосны, окружали ихъ безчисленные угольные столбы! Никакого перерѣза, или перелома, или карниза, даваго бы другое направленіе или уменьшившаго бы размѣръ строенія! Чтобы они были ровны отъ основанія до самой вершины! Огромнѣе окна, разнообразнѣе ихъ форму, колоссальнѣе ихъ высоту! Воздушнѣе, легче шпицы! Чтобы все, чѣмъ болѣе подымалось кверху, тѣмъ болѣе бы летѣло и сквозило. И помните самое главное: никакого сравненія высоты съ шириною. Слово ширина должно исчезнуть. Здѣсь одна законодательная идея—высота“.

Вступая въ священный мракъ готическаго храма, естественно, по словамъ Гоголя, „ощутить въ душѣ невольный ужасъ присутствія святыни, которой не смѣсть и коснуться дерзновенный умъ человѣка“. Въ огромныя окна вставлены разноцвѣтныя стекла съ изображеніемъ святыхъ, сценъ изъ священной исторіи, религіозныхъ легендъ, гербовъ и узоровъ. Сквозь нихъ свѣтъ пробирается въ храмъ какими-то фантастическими полосами, играетъ на золотѣ, на фигурахъ святыхъ и сгущаетъ еще болѣе тѣни тѣхъ углубленій и нишъ, куда онъ не достигаетъ, превращая громадный храмъ въ какое-то волшебное капище, въ которомъ похоронено столько вѣковъ, столько вѣрованій, человѣческихъ радостей и слезъ.

Послѣ готики Гоголя привлекаетъ къ себѣ особенно восточная архитектура. Байронъ первый познакомилъ Европу съ кра-

сками и благоуханіемъ Востока. Произведенія Шатобріана, Виктора Гюго, греческое возстаніе и главнымъ образомъ завоеваніе Алжира возбуждали въ романтикахъ интересъ къ восточнымъ странамъ, и Востокъ сталъ для романтиковъ тѣмъ, чѣмъ для классиковъ былъ Римъ. Восточные дворцы полны фантастическаго сказочнаго волшебства арабской поэзіи; это истинныя мѣста рыцарской романтики арабовъ съ пѣсней и игрою на лютнѣ, съ роскошными танцами и страстнымъ любовнымъ наслажденіемъ. Въ своей архитектурѣ арабы далеко ушли отъ фанатическаго усердія къ вѣрѣ и непреодолимой жажды подвиговъ, которые позволили имъ завоевать половину міра. Ихъ дворцы, это—только чудныя мѣста для роскошнаго наслажденія жизнью, это земное осуществленіе мечты о раѣ, какъ онъ представляется магометанамъ.

„Восточная архитектура дворцовъ, говоритъ Гоголь, есть царство азіатской роскоши... Она именно создавалась для жизни, отданной наслажденіямъ, для веселыхъ, свѣтлыхъ жилищъ человека. Она рѣшительно изгнала изъ себя все мрачное. Зданіе такъ прелестно, очаровательно, какъ восточная красавица съ черными, яркими какъ молнія глазами, въ пестромъ своемъ убранствѣ и драгоценныхъ ожерельяхъ“.

Ученыя статьи Гоголя въ „Арабескахъ“ написаны подъ сильнымъ вліяніемъ нѣмецкихъ эстетиковъ-романтиковъ, что съ очевидностью подтверждается при ближайшемъ сравненіи. Обратившись къ прошлому, романтики не могли пройти равнодушно мимо готической архитектуры. Классики относились къ готикѣ съ предубѣжденіемъ вслѣдъ за итальянцами, которые, въ XVI вѣкѣ, преклоняясь предъ античнымъ искусствомъ, видѣли въ памятникахъ среднихъ вѣковъ только варварскія произведенія. Гёте первый обратился къ средневѣковой архитектурѣ, увлеченный Страсбургскимъ соборомъ ¹⁾. Однако нѣмецкой литературѣ о средне-

¹⁾ Goethe, „Von deutscher Baukunst“ (Werke, Weimar 1896, Bd. 37. S. 139).

вѣковомъ зодчествѣ предшествовала обширная англійская литература: Голь (Hall), Warton, Bentham, Grase, Milner, Whittington и особенно John Britton посвятили себя изслѣдованію средневѣковыхъ отечественныхъ древностей. На помощь имъ пришли романы Вальтеръ-Скотта и литографія. Въ Германіи явилось подобное же увлеченіе готикой. Уже Гёте и Георгъ Форстеръ, на котораго большое впечатлѣніе произвелъ въ 1790 году Кельнскій соборъ, видѣли въ готикѣ выраженіе извѣстной идеи, а именно: внутренность готическихъ церквей, покрытыхъ стрѣльчатыми сводами, казалась имъ идеализированнымъ лѣсомъ. Съ тѣхъ поръ въ нѣмецкой литературѣ стало господствовать убѣжденіе, что средневѣковые зодчіе, понимая, съ одной стороны, насколько архитектура вліяетъ на возбужденіе нравственныхъ чувствъ, а, съ другой стороны, насколько природа дѣйствуетъ на возвышенныя впечатлѣнія, дѣлали христіанскіе храмы подобными первобытнымъ дремучимъ лѣсамъ, въ которыхъ древніе германцы совершали свой культъ.

Гоголь также дѣлаетъ сравненіе готики съ лѣсомъ. „Въ готической архитектурѣ, говоритъ онъ, болѣе всего замѣтенъ отпечатокъ, хотя неясный, тѣсно сплетеннаго лѣса, мрачнаго, величественнаго, гдѣ топоръ не звучалъ отъ вѣка. Эти стремящіяся нескончаемыми линіями украшенія и сѣти сквозной рѣзьбы, не что другое, какъ темное воспоминаніе о стволѣ, вѣтвяхъ и листьяхъ древесныхъ“.

Это любимое сравненіе съ лѣсомъ кончилось лишь въ 20-хъ годахъ XIX вѣка, когда появленіе нѣсколькихъ учебниковъ по нѣмецкой архитектурѣ, напр., лейпцигскаго ученаго Штиглица ¹⁾, внесло болѣе обстоятельное историческое пониманіе готическихъ архитектурныхъ формъ. Уже Тикъ не соглашался съ этимъ взглядомъ на сущность готики и искалъ болѣе глубокой аллегоріи ²⁾.

¹⁾ Stieglitz, Von altdeutscher (gothischer) Baukunst. Mit einem Atlas in Fol. 1820.

²⁾ Tieck u. Wackenroder, „Franz Sternbalds Wanderungen“ in der „Deutschen Nationalliteratur“, herausg. v. J. Kürschner. Bd. 145. S. 270.

Однако Гегелю внутренность собора средних вѣковъ все еще напоминала „о мрачныхъ аркадахъ какого-то мрачнаго лѣса, деревья котораго переплетаются своими вѣтвями“ (Эстетика).

Романтики любили отмѣчать въ готикѣ ея возвышеніе надъ предѣлами вещественнаго міра и стремленіе къ Богу. То-же самое мы находимъ и у Гоголя.

Въ настоящее время достаточно уже установлено, что готика зародилась въ Иль-де-Франсѣ въ теченіе первой половины XII вѣка и что изъ центральной Франціи готическая архитектура распространилась въ другія провинціи и въ сосѣднія страны, куда она была занесена французскими мастерами. Однако романтики не обращали вниманія на то, дѣйствительно-ли нѣмцы были изобрѣтателями готики, или она, какъ тогда отчасти принимали, происходитъ съ Востока или имѣетъ ролиной Францію. Гегель указываетъ на существенное различіе готической и арабской архитектуры; то-же находимъ и у Гоголя; Гегель указываетъ на восточное богатство и великолѣпіе арабской архитектуры, на украшенія, подобныя растеніямъ; Гоголь также говоритъ, что арабская архитектура вся состоитъ изъ цвѣтовъ: „Она убрана цвѣтами, она потоплена цѣлымъ моремъ цвѣтовъ, прекрасныхъ, роскошныхъ, какими убрана нѣжная долина Кашимира. Ихъ узорныя колонны увѣнчаны тюльпаномъ; ихъ рѣзба въ видѣ незабудокъ и цвѣтовъ съ четырьмя лепестками, или развивающихся розъ; ихъ галереи похожи на вѣтви пальмъ, вершинами своими образующихъ своды. Все отозвалось необыкновенной роскошью цвѣтистаго ихъ вкуса“.

Наконецъ, разсужденія Гоголя о музыкѣ совершенно аналогичны съ тѣми, какія приведены у Тика въ его „Размышленіяхъ объ искусствѣ“.

Итакъ, въ своихъ ученыхъ статьяхъ въ „Арабескахъ“ Гоголь является достойнымъ наслѣдникомъ нѣмецкихъ романтиковъ; онъ заимствовалъ у нихъ ту прелесть пикантнаго мистицизма, то настроеніе „художественной набожности“, которымъ былъ напол-

нень Вакенродеръ, когда вмѣстѣ съ другомъ своимъ Тикомъ бродилъ по узкимъ улицамъ Нюрнберга, упиваясь звономъ колоколовъ, запахомъ ладана и звуками органа католическаго собора ¹⁾).

II.

Въ срединѣ 30-хъ годовъ кумиромъ Гоголя въ Петербургѣ становится К. Брюлловъ. Гоголь посвящаетъ критической оцѣнкѣ его картины „Послѣдній день Помпеи“ восторженную статью въ „Арабескахъ“. Прежде чѣмъ войти въ оцѣнку сужденій Гоголя, посмотримъ, въ какомъ положеніи вообще находилась тогда живопись.

Въ искусствѣ начала XIX вѣка господствовало академическое направленіе. Художники этого направленія старались достигнуть совершенства при помощи изученія антиковъ и подражанія отчасти итальянскимъ, отчасти псевдо-классическимъ французскимъ образцамъ. Единственная область, въ которой вращалась живопись, это—античная исторія и поэзія. Всѣ тѣ роды искусства, которые не были извѣстны древнимъ, изгоняются; напр., исключается изображеніе современной жизни, такъ какъ, по воззрѣніямъ классиковъ, оно граничитъ съ безобразіемъ. Неуклюжесть и странность современной одежды идетъ въ разрѣзъ съ древностью и въ этомъ ея недостатокъ. Античное подходит ко всѣмъ временамъ, современное мѣняется по модѣ. Выбирая не античные сюжеты, художники становятся простыми ремесленниками. Придать благородство современному такъ-же невозможно, какъ превратить осла въ лошадь. Человѣкъ съ нормальнымъ зрѣніемъ не можетъ найти живописнымъ уродливаго или грязнаго нищаго, одѣтаго въ тряпье. Такими разсужденіями возставали противъ изображеній изъ современной жизни. Спасеніе видѣли въ болонцахъ, Пуссенѣ и Лебренѣ. Только они могутъ открыть глаза художникамъ. Не въ сценахъ изъ

¹⁾ См. Tieck u. Wackenroder, „Franz Sternbalds Wanderungen“ in der „Deutschen Nationalliteratur“, herausg. v. J. Kürschner. Bd. 145.

окружающей жизни надо искать красоту, а у величественныхъ французскихъ мастеровъ, а также въ книгахъ, трактующихъ о пропорціяхъ, въ гипсовыхъ слѣпкахъ.

Правда, въ Германіи выступаютъ назарейцы, является кружокъ весьма даровитыхъ художниковъ: Овербека, Корнелиуса, Шнорра и Фюриха, которые берутъ себѣ за образецъ не античное, но древне-итальянское искусство, а исходной для себя точкой—нѣмецкое чувство и христіанскую вѣру. Во Франціи и въ Германіи какъ въ поэзіи, такъ и въ искусствѣ созрѣваетъ романтизмъ. Но классики считаютъ романтическое движеніе повѣтріемъ и стараются оградить отъ него молодежь.

Художники, проводившіе все время въ копированіи античныхъ статуй, не наблюдали больше живого человѣка среди той обстановки, въ которой онъ постоянно живетъ, среди дѣятельной жизни. Они забывали луга, украшенные цвѣтами, пейзажи, освѣщенные солнцемъ; забывали улыбку природы, прелесть ея неистощимаго разнообразія. Въ своихъ поискахъ за идеаломъ, художники не принимали никакого участія въ жизни природы. Для нихъ ничего не существовало, кромѣ человѣка; было-бы еще хорошо, если бы живого, настоящаго человѣка! Но въ томъ-то и дѣло, что въ ихъ рукахъ человѣкъ пересталъ быть существомъ чувствующимъ, любящимъ, мыслящимъ; онъ сдѣлался не болѣе, какъ мертвой куклой.

Имена художниковъ, связанные съ такимъ положеніемъ искусства въ Россіи—Акимовъ, Угрюмовъ, Егоровъ, Андрей Ивановъ. Въ свое время они считались довольно извѣстными мастерами; теперь же ихъ произведенія печально смотрятъ со стѣнъ музеевъ.

Въ это время появляется Брюлловъ. Его знаменитая картина „Послѣдній день Помпеи“ была написана въ 1832 году въ Римѣ по заказу Демидова. Сюжетъ ея былъ внушенъ художнику представленіями оперы Паччини „L'ultimo giorno di Pompei“, которая въ то время производила фуроръ на сценахъ итальянскихъ театровъ. Успѣхъ картины въ Италіи былъ огромный;

только въ Парижѣ „Помпея“ была встрѣчена враждебно. Изъ Парижа, въ концѣ лѣта 1834 года, картина прибыла наконецъ въ Петербургъ. Слава Брюллова дошла въ Россію еще задолго до прибытія „Помпеи“. Въ „Библіотекѣ для чтенія“ Брюллова называли новымъ Микель-Анджело, приводили итальянскія статьи и стихотворенія, сопровождавшія триумфъ Брюллова въ Римѣ и Миланѣ. Все это настроило общее мнѣніе къ ожиданію чего-то самаго необыкновеннаго. Когда картина прибыла въ Петербургъ, энтузіазму публики не было границъ. Корифеи русской литературы на всѣ лады прославляли Брюллова. Пушкинъ искалъ сближенія съ нимъ и, какъ говорятъ, на колѣняхъ вымаливалъ у него нѣсколько штриховъ карандаша въ свой альбомъ. Гоголь пишетъ свою статью о Брюловѣ.

Картина Брюллова произвела на Гоголя ошеломляющее впечатлѣніе. Онъ привѣтствуетъ ее восторженнымъ признаніемъ, что болѣе прекраснаго произведенія никогда не было въ искусствѣ и что Брюловъ превзошелъ даже Микель-Анджело и Рафаэля. „Картина Брюллова, говоритъ Гоголь, одно изъ яркихъ явленій XIX вѣка. Это свѣтлое воскресеніе живописи, пребывавшей долгое время въ какомъ-то полу-летаргическомъ состояніи... Картина Брюллова можетъ назваться полнымъ всемірнымъ созданіемъ. Все въ ней заключилось. По крайней мѣрѣ она захватила въ область свою столько разнороднаго, сколько до него никто не захватывалъ... Все у него такъ мощно, такъ смѣло, такъ гармонически сведено въ одно, какъ только можетъ это возникнуть въ головѣ генія всеобщаго... Брюловъ первый изъ живописцевъ, у котораго пластика достигла верховнаго совершенства... Когда я глядѣлъ въ третій, въ четвертый разъ, мнѣ казалось, что *скульптура, которая была постигнута въ такомъ пластическомъ совершенствѣ древними, что скульптура эта перешла наконецъ въ живопись* и сверхъ того проникнулась какою-то тайною музыкой... Но главный признакъ и что выше всего въ Брюловѣ, такъ это необыкновенная многосторонность и

обширность генія.. Его произведенія — первыя, которыя могутъ понимать и художникъ, имѣющій высшее развитіе вкуса, и не знающій, что такое художество. Они первыя, которымъ суждёнъ завидный удѣлъ пользоваться всемірною славою“.

Теперь трудно понять тотъ энтузіазмъ, съ какимъ относились къ картинѣ Брюллова его современники и Гоголь, и странно было бы говорить о всемірномъ значеніи картины Брюллова или восхвалять Брюллова, какъ всеобщаго генія. Въ дѣйствительности, Брюлловъ былъ въ теченіе всей своей жизни преимущественно классикомъ, послѣдователемъ Винкельмана, Давида и Рафаэля Менгса. У него былъ измѣненъ лишь типъ классицизма: вмѣсто Антиноя и Лаокоона явились Ніоба и Ніобиды — прекрасный, высокій идеаль, который показывалъ себя въ желтовато-бѣлыхъ и темно-красныхъ фигурахъ въ натуральную величину, поставленныхъ въ искусственныя театральныя позы.

Заблужденіе Винкельмана, учившаго подражать древнимъ, какъ очень вѣрно опредѣлилъ Гердеръ, заключалось не только въ томъ, что онъ навязалъ современникамъ подражаніе отжившему классическому идеалу; онъ, кромѣ того, привилъ живописи принципы, годные лишь для пластики. Идеаль древняго искусства былъ преимущественно пластическій, а ни Винкельманъ, ни позже него Лессингъ не отдавали себѣ яснаго отчета въ различіе пластики и живописи, они предлагали поэтому живописцамъ пластическіе идеалы. Уже то, что Лессингъ въ Лаокоонѣ связалъ свои разсужденія съ произведеніемъ пластическаго искусства, доказываетъ, что законы и условія этихъ двухъ искусствъ казались ему одинаковыми. Винкельманъ и Лессингъ боролись противъ смѣшенія изобразительныхъ искусствъ съ поэзіей и, вмѣсто этого, проповѣдывали смѣшеніе живописи и пластики, что было еще болѣе опасно. Такимъ образомъ въ живопись вторгся совершенно чуждый ей элементъ — пластичность, которую Гоголь такъ хвалитъ въ картинѣ Брюллова ¹⁾.

¹⁾ Противъ „пластической эпохи живописи“ боролся Рёскинъ, ставшій во главѣ того движенія, которое называется „прафаэли-

По словамъ Гоголя, Брюлловъ одинъ лишь сумѣлъ соединить съ благородно-прекраснымъ трагически-ужасное и придать картинѣ необыкновенное освѣщеніе. „Созданіе и обстановку своей мысли произвелъ онъ необыкновеннымъ и дерзкимъ образомъ: онъ схватилъ молнію и бросилъ ее цѣлымъ потокомъ на свою картину“...

Въ картинѣ Брюллова, рядомъ съ вліяніемъ антиковъ, нужно отмѣтить воздѣйствіе французскаго романтизма. Подъ вліяніемъ романтиковъ Брюлловъ получаетъ особенное пристрастіе къ идеѣ гибели и уничтоженія. Это стремленіе выразить идею гибели и тревоги господствуетъ во всѣхъ произведеніяхъ, исполненныхъ или задуманныхъ Брюлловымъ. „Безъ молній, пожаровъ, рукопашныхъ свалокъ, рѣзни, грабежа, волненія и судорожной напряженности картина кажется ему мало интересной и слабой“¹⁾.

Пестрый, блестящій хаосъ красокъ въ картинѣ Брюллова, который такъ понравился Гоголю и въ которомъ, по выраженію Рамазанова, „огонь Везувія и блескъ молніи были похищены съ неба“, также указываетъ на вліяніе французскаго романтизма. Увлеченіе чисто живописнымъ элементомъ—краской, составляетъ, какъ извѣстно, одну изъ характерныхъ особенностей французской романтической школы.

Такимъ образомъ, картина Брюллова была умиротворяющимъ компромиссомъ между классицизмомъ и романтизмомъ, и пророчество Гоголя на счетъ всемірнаго значенія „Помпей“ не сбылось.

тизмомъ“. См. R. Muther, *Gesch. d. Malerei im 19. Jahrhundert*, München, 1893. S. 492.

¹⁾ В. В. Стасовъ, „О значеніи Брюллова въ русскомъ искусствѣ“ (Собраніе сочиненій. Т. II).



Ш.

Въ мартѣ 1837 года мы находимъ Гоголя на пути въ тотъ завѣтный край, который всю жизнь не переставалъ занимать его помыслы, то-есть въ Римъ.

Италія отмѣчена Богомъ, какъ единственная по истинѣ художественная страна. Благодаря блеску, которымъ озарила Италію эпоха Возражденія, Римъ въ теченіи трехъ вѣковъ привлекалъ къ себѣ множество художниковъ и туристовъ всѣхъ національностей. Въ Римѣ постоянно жили живописцы, скульпторы, граверы, писатели, пріѣзжавшіе въ вѣчный городъ, подобно паломникамъ, которые хотятъ хоть разъ въ жизни увидѣть ту чудесную страну, въ которой не только цвѣтутъ померанцы, но и красуются величайшія созданія человѣческаго генія по части какъ древняго, такъ и новаго искусства. Имена многихъ знаменитыхъ художниковъ и писателей связаны съ посѣщеніемъ Италіи; Рубенсъ, Ванъ-Дейкъ, Эльцгеймеръ, Тениръсъ, Брюгелъ, Поленбургъ, Веласкесъ, который написалъ въ Римѣ чудный портретъ папы Иннокентія Х, Николай Пуссенъ, Лоррэнъ, Жозефъ Вернэ, Анжелика Кауфманъ, а изъ писателей Гёте и Вальтеръ-Скоттъ—пріѣзжали въ Италію на болѣе или менѣе продолжительное время. Гёте совершилъ путешествіе въ Римъ, чтобы удовлетворить своему сердечному влеченію, повидимому, неугасаемому въ нѣмецкой груди. Нѣмцы всѣ тянулись въ Римъ: князья и обыкновенные люди, вѣрующіе старой церкви и ея противники. Большая часть исторіи нѣмецкаго искусства XIX вѣка разыгралась въ Римѣ. Всѣ корифеи нѣмецкаго творчества стремились въ Римъ: Карстенсъ, Корнелиусъ, Овербекъ, пейзажисты, скульпторы, Фейербахъ, Бёклинь, Клингерь и мног. другіе ¹⁾.

¹⁾ Otto Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Weimar 1896.

Римъ продолжалъ считаться художественнымъ центромъ даже и тогда, когда его художники давно уже стояли ниже уровня, занимаемаго искусствомъ другихъ національностей. Въ XVII вѣкѣ во Франціи посѣщеніе Италіи было для каждаго мѳлодого художника закономъ. Въ 1666 году Людовикъ XIV основываетъ въ Римѣ французскую академію. Съ тѣхъ поръ молодые люди, которыхъ считали достойными этой милости, содержались въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ въ Римѣ на счетъ короля. Для нѣкоторыхъ было недостаточнымъ пробыть нѣсколько лѣтъ въ Италіи, и они оставались тамъ на всю жизнь, въ обществѣ антиковъ и произведеній великихъ мастеровъ XVI и XVII вѣковъ.

Гоголь относился къ Италіи съ большимъ энтузіазмомъ: климатъ, природа, дивные памятники искусствъ, грандіозная прелесть суровой, мрачной Кампаньи, съ развалинами древне-римскихъ гробницъ, съ таинственно разбросанными тамъ и сямъ римскими виллами, со своимъ меланхолическимъ смѣшеніемъ великолѣпія и запустѣнія, жизни и смерти, старости и юности, съ столѣтними гигантскими кипарисами, словно окаменѣвшими въ воздухѣ,—приводили его въ неописанный восторгъ. Послѣ Винкельмана и Гёте ни одинъ писатель не восхищался Римомъ съ бѳльшимъ энтузіазмомъ, чѣмъ Гоголь.

„О Римъ, Римъ! о Италія!—воскликаетъ онъ въ письмѣ къ Данилевскому,—чья рука вырветъ меня отсюда!—Что за небо! что за дни! Лѣто—не лѣто, весна—не весна, но лучше и весны и лѣта, какія бываютъ въ другихъ углахъ міра. Что за воздухъ!—пью не напьюсь, гляжу—не нагляжусь. Въ душѣ небо и рай. У меня теперь въ Римѣ мало знакомыхъ или лучше почти никого. Но никогда я не былъ такъ веселъ, такъ доволенъ жизнью“ ¹⁾.

„Что за земля Италія! писалъ онъ Плетневу: никоимъ образомъ не можете вы ее представить себѣ. О, если бы вы взглянули только на это ослѣпляющее небо, все тонущее въ сіяніи!

¹⁾ Письма Гоголя. Ред. В. И. Шенрока, т. I, стр. 468.

Все прекрасно подъ этимъ небомъ; что ни развалина, то и картина; на человѣкъ какой то сверкающій колоритъ; строеніе, дерево, дѣло природы, дѣло искусства—все, кажется, дышетъ и говоритъ подъ этимъ небомъ. Когда вамъ все измѣнить, когда вамъ больше ничего не останется такого, что бы привязывало васъ къ какому-нибудь уголку міра, прїѣзжайте въ Италію. Нѣтъ лучшей участи, какъ умереть въ Римѣ; цѣлой верстой здѣсь человѣкъ ближе къ Божеству“¹⁾.

Гоголь всегда съ сожалѣніемъ покидалъ Италію, даже на короткое время²⁾.

¹⁾ Письма Гоголя, т. I, стр. 461.

²⁾ „Римъ, нашъ чудесный Римъ—писалъ онъ Данилевскому—рай, въ которомъ, я думаю, и ты живешь мысленно въ лучшія минуты твоихъ мыслей, этотъ Римъ увлекъ и околдовалъ меня. Не могу да и только изъ него вырваться“ (Письма Гоголя, I, стр. 516). „Мнѣ жалко было и на мѣсяць оставить Римъ, говорилъ онъ В. О. Балабиной, и когда при вѣздѣ въ сѣверную Италію, на мѣсто кипарисовъ и куполовидныхъ римскихъ сосенъ, увидѣлъ я тополи, мнѣ сдѣлалось какъ-то тяжело. Тополи стройные, высокіе, которыми я восхищался бы прежде непременно, теперь показались мнѣ пошлыми. Чтобы быть безпристрастнымъ, я заранѣе старался себя приготовить, какимъ образомъ нужно смотрѣть Швейцарію и не сравнивать между собою этихъ двухъ странъ. Я думалъ, что природа Италіи—странная, греческо-римская архитектура съ колоннами, плоскими куполами, плоскими архитравами. Природа Швейцаріи сумрачная, архитектура готическая съ углообразными сводами, летящими въ небо остроконечными шпицами, величавая вдыхающая безпредѣльные мысли;—что природа Италіи дѣйствуетъ на чувство, а Швейцарія—на мысль и прочіе пустяки; я думалъ, стараясь себя увѣрить, что мнѣ такъ же будетъ пріятно взглянуть на Швейцарію послѣ Италіи, какъ послѣ Колизея взглянуть на Кѣльнскій соборъ, какъ послѣ прекрасно сготовленнаго обѣда прочесть стихи Пушкина.—Оттого ли, что я ѣхалъ чрезъ пустынную Савою, видѣлъ обнаженные ребра скалъ, покрытыя толщами кустарниками и остроконечными соснами, похожими на наши сѣверныя, только мнѣ показалась Швейцарія въ это время Сибирью. Если бы я видѣлъ долины Шамуни или Юнгфрау, я увѣренъ, что мои впечатлѣнія были бы другія. Душа бы почувствовала сладкій трепетъ и священный ужасъ, глаза бы съ наслажденіемъ окунулись въ страшно-прекрасныхъ пропасть, подлѣ которыхъ, какъ мелкая

Переписка Гоголя съ родными и друзьями рисуетъ то впечатлѣніе, которое производятъ на него развалины Рима и памятники искусствъ. Никто болѣе Гоголя не былъ способенъ почувствовать силу этого впечатлѣнія, отдаться ему полнѣе. Здѣсь все влекло его къ произведеніямъ искусства, къ которымъ не разъ уже и раньше уносилось его воображеніе ¹⁾.

трава, растутъ лѣса и царапаются по камнямъ сосны и брызжутъ водопады, и мысль бы моя, какъ царь, отлетѣла отъ снѣговыхъ бѣло-янтарно-розовыхъ вершинъ Альпъ въ темныя ущелья и зеленныя долины. Дикое и вмѣстѣ высокое наслажденіе!“ (Письма, I, стр. 450 сл.).

¹⁾ „Вы, вѣрно, еще не знаете, что такое Римъ—пишетъ онъ сестрамъ въ 1838 году—и вы очень ошибаетесь, если подумаете, что онъ похожъ сколько-нибудь на Петербургъ. Это городъ совсѣмъ въ другомъ родѣ. Петербургъ самый новый изъ всѣхъ городовъ, а Римъ самый старый. Въ Петербургѣ все убрано, все чистенько, стѣны выбѣлены; а здѣсь все напротивъ: стѣны домовъ совсѣмъ темныя, похожія на Зимній или на нашъ Мраморный дворецъ, и иногда возлѣ новаго дому стоитъ такой, которому тысяча лѣтъ. Иногда въ стѣнѣ дома вдѣлана какая-нибудь колонна, которая еще была сдѣлана при Римскомъ императорѣ Августѣ,—вся почернѣвшая отъ времени. Иногда цѣлая площадь вся покрытая развалинами, и всѣ развалины эти покрыты плющомъ, и на нихъ растутъ дикіе цвѣты, и все это дѣлаетъ прекраснѣйшій видъ, какой только можете себѣ вообразить. По всему городу бьютъ фонтаны, и всѣ они такъ хороши! Одинъ изъ нихъ представляютъ Нептуна, выѣзжающаго на колесницѣ, и всѣ лошади его мечутъ на воздухъ фонтаны. Въ другомъ мѣстѣ три-тоны, поднявши вверхъ раковину, бьютъ высоко вверхъ воду. Можеть, вы не знаете, что ни въ какомъ городѣ въ мірѣ нѣтъ столько церквей, какъ въ Римѣ, и внутри онѣ такъ украшены, какъ не бываетъ ни въ одномъ дворцѣ. Колонны изъ мрамора, изъ порфира, изъ рѣдкаго голубого камня, котораго называютъ лаписомъ; слоновая кость, статуи, словомъ—все великолѣпно. А что еще больше украшаетъ ихъ, такъ это картины. Вы, я думаю, слышали имена знаменитыхъ живописцевъ Рафаэля, Микель-Анджело, Корреджіа, Тиціана и проч. и проч., которыхъ картины теперь стоятъ милліоны и которыхъ даже нельзя купить. Вообразите, что здѣсь всѣ эти картины. Кромѣ церквей, въ здѣшнихъ дворцахъ, которыхъ тутъ много и которые принадлежатъ лучшимъ римскимъ фамиліямъ, есть цѣлыя картинныя галереи, наполненныя произведеніями лучшихъ мастеровъ; такъ что, хотя нѣсколько лѣтъ оставайся въ Римѣ, всегда

Общество русских художниковъ, жившихъ въ то время въ Италіи, за немногими исключеніями, совсѣмъ не соотвѣтствовало вкусамъ Гоголя. Ему не нравилась ихъ шумная жизнь, ихъ праздность и полное равнодушіе къ своему дѣлу, то есть къ искусству ¹⁾.

Поэтому Гоголь старался удалиться отъ художниковъ; у него составилъ свой особый кружокъ, очень немногочисленный, состоящій изъ Иванова, Моллера и Иордана ²⁾.

Гоголь познакомился съ Ивановымъ въ концѣ 1838 года. Великій писатель всей душой привязался къ мечтателю-художнику. Вскорѣ они стали неразлучными друзьями. Ихъ соединяла одинаковая любовь къ искусству и восхищеніе передъ красотами итальянской природы ³⁾.

Въ Римѣ, этой столицѣ академической ереси, гдѣ она въ видѣ псевдо-классицизма пустила глубокіе корни сначала въ лицѣ Ка-

останется что-нибудь смотрѣть. Ватиканъ (гдѣ живутъ папы) есть очень большой дворецъ, и въ немъ бездна комнатъ и галлерей, и всѣ эти галлерей наполнены статуями, тѣми статуями, которыя сдѣланы еще во времена древнихъ грековъ и римлянъ знаменитыми скульпторами, которыхъ имена вы, я думаю, читали въ исторіи. Словомъ все то, что вы читаете въ книгахъ, вы видите здѣсь передъ собою“ (Письма, I, стр. 489 сл.).

¹⁾ См. В. Шенрокъ: „Гоголь и пенсіонеры Академіи Художествъ въ Римѣ“ („Артистъ“, 1894, ноябрь, стр. 61 и дал.).

²⁾ Нѣкоторыя подробности о вечерахъ въ квартирѣ Гоголя сохранились въ воспоминаніяхъ Иордана объ Ивановѣ, записанныхъ В. В. Стасовымъ со словъ Иордана и напечатанныхъ въ изданіи М. П. Боткина: „А. А. Ивановъ, его жизнь и переписка“ (Спб. 1880, стр. 400).

³⁾ Отношенія Гоголя и Иванова достаточно выяснены В. И. Шенрокомъ въ названной уже статьѣ: „Н. В. Гоголь и пенсіонеры С.-Петербургской Академіи Художествъ въ Римѣ“ (Артистъ, 1894, ноябрь и декабрь). Въ первые годы знакомства въ отношеніяхъ писателя и художника царили самая полная искренность и откровенность. Только начиная съ 46 года, отношенія эти измѣняются, а послѣ 48 года прежніе друзья разошлись кореннымъ образомъ еще болѣе. Всѣ тѣ мелочи и обстоятельства, которыя создали между ними рознь, прекрасно выяснены Е. С. Некрасовой: „Гоголь и Ивановъ, ихъ взаимнаго отношенія“ (Вѣстникъ Европы, 1883, XII, стр. 611).

новы, Торвальдсена и Батони, а потомъ Каммучини, и гдѣ ею были заражены всѣ художники,—и безхарактерный Ивановъ, и Гоголь, проникшійся эклектизмомъ, находились въ самыхъ невыгодныхъ условіяхъ. Ивановъ, робкій, вялый, нерѣшительный чело-вѣкъ, съ слабой волей, которымъ всякій могъ управлять, подъ общимъ давленіемъ вѣрилъ въ то, что идеалы чистой красоты уже найдены античной скульптурой и живописью итальянскаго Возрожденія и что художнику оставалось только изучать ихъ, усваивать ихъ по этимъ образцамъ, рабски копируя эти образцы, или слегка комбинируя ихъ на своихъ полотнахъ. Фантазія Иванова жаждала живой природы, а онъ долженъ былъ терпѣливо выслушивать совѣты своихъ патроновъ, которые чувствовали глубокое уваженіе къ Рафаэлю, Леонардо-да-Винчи, Тициану и съ глубокимъ презрѣніемъ смотрѣли на все предшествовавшее развитіе искусствъ въ Европѣ.

Гоголь въ 1842 году писалъ Иванову изъ Москвы: „Вы упомянули въ письмѣ, что хлопочете о доставленіи вамъ работы—копіи съ Рафаэлева фреска. А по моему мнѣнію, вамъ нужна теперь не копія съ фреска, все-таки болѣе или менѣе поврежденнаго и выполненнаго быстро, но копія съ окончательнѣйшаго произведенія Рафаэля. Вы теперь въ вашей картинѣ приближаетесь къ окончательной отработкѣ, и потому вамъ нужно теперь пріобрѣсть высокую чистоту и полную окончательность кисти. Заказъ вамъ есть, если хотите только воспользоваться. Напишите копію съ мадонны di Foligno“ ¹⁾.

Здѣсь Гоголь, какъ настоящій академикъ, совѣтуетъ художнику приняться за исправленіе своего стиля на основаніи классическихъ образчиковъ красоты. Онъ думалъ, что истинная задача художника—идти по стопамъ великихъ мастеровъ прошлаго, а на самомъ дѣлѣ онъ блуждалъ въ дебряхъ мертвой схоластики. И, странное дѣло! Русская литература давно уже проложила путь реализму. Еще 1823 году Грибоѣдовъ въ своей комедіи „Горе

¹⁾ Письма, II, стр. 172 и сл.

отъ ума“ изобразилъ въ яркихъ образахъ русское общество. Въ 1832 году Пушкинъ окончилъ „Евгенія Онѣгина;“ въ 1831 году самъ Гоголь выступилъ съ „Вечерами на хуторѣ близъ Диканьки“, въ которыхъ далъ русской литературѣ толчекъ къ реалистическому изображенію людей. Въ 1836 году появился его „Ревизоръ“ и были начаты „Мертвыя души“, въ которыхъ онъ изображаетъ русскую жизнь во всей ея пестрой дѣйствительности. Но направленіе это вовсе не коснулось живописи. Для художниковъ существовалъ одинъ лишь путь—традиціонный путь итальянскихъ художниковъ XVI столѣтія. То, что въ литературѣ было уже смѣшно въ Озеровѣ, Сумароковѣ и Херасковѣ, то приводило въ умиленіе и всячески поощрялось въ русской живописи. По мнѣнію Гоголя, художникъ, отдаваясь искусству, долженъ отрѣшиться отъ окружающаго міра и обратиться исключительно къ благоговѣйному изученію антиковъ и великихъ мастеровъ Италіи. Постичь душой всю глубину Рафаэля должно быть высшей цѣлью этого изученія.

Дѣйствительно, Рафаэль, Леонардо-да-Винчи, Тиціанъ—были постоянно главными предметами изученія Иванова, такъ что не только еще въ 1836 году онъ высказалъ отцу, что постарается своимъ апостоламъ Іоанну и Андрею „дать типы, изобрѣтенные Леонардо-да-Винчи въ „Тайной Вечери“, но и цѣлыхъ 20 лѣтъ спустя, въ послѣдніе дни своей жизни, писалъ, что въ своей картинѣ „желалъ показать, до какой степени русскій понимаетъ итальянскую школу“¹⁾.

¹⁾ Чернышевскому Ивановъ высказывалъ: „Съ технической стороны новое искусство будетъ вѣрно идеямъ красоты, которымъ служили Рафаэль и его современники-итальянцы. Нынѣ въ Германіи и другихъ странахъ многіе толкуютъ о до-Рафаэлевской манерѣ, у насъ—о Византійскомъ стилѣ въ живописи. Такія отступленія назадъ и невозможны и не заслуживаютъ сочувствія. Формою искусства должна быть красота, какъ у Рафаэля, мы должны остаться вѣрны итальянской живописи. Но это со стороны техники. Идей у итальянцевъ XVI вѣка не было такихъ, какія имѣетъ наше время... Соединить Рафаэлевскую технику съ идеями новой цивилизаціи—вотъ задача искусства въ настоящее время“.

Однако и Гоголю, и Иванову не суждено было навѣки погрязнуть въ холодной, мрачной трясинѣ мертваго псевдоклассицизма. Несмотря на свой эклектизмъ, Гоголь былъ по природѣ своей реалистомъ. Онъ проложилъ путь молодому поколѣнію, познавшему въ себѣ силу создать новое искусство, основанное на внимательномъ изученіи природы; онъ создалъ школу, которую принято называть „натуральной“. Побѣда, одержанная русскою жанровою живописью, была рѣшена лишь послѣ 1848 года, когда на выставкѣ появился Оедотовъ со своими картинами. Эклектическія воззрѣнія Гоголя на искусство были послѣднимъ отголоскомъ отживавшей эпохи. Потому-то Гоголь и представляетъ удивительное сочетаніе противорѣчій. Онъ высказываетъ мысли, которыя вырываются у него какъ бы невзначай, подъ давленіемъ неожиданнаго и мимолетнаго впечатлѣнія, и въ которыхъ онъ до извѣстной степени противорѣчитъ своему же пониманію искусства. Вопреки всѣмъ академическимъ правиламъ, Гоголь вдругъ требуетъ отъ Иванова вещи, самой драгоцѣнной въ существованіи художника, — *животворящаго вдохновенія первой мысли*. Въ 1844 году Гоголь писалъ Иванову изъ Ниццы: „Насчетъ картины вашей скажу вамъ только то, какъ поступалъ я въ такомъ случаѣ, когда затягивалось у меня дѣло и нѣмѣла мысль передъ множествомъ вещей, которыя всѣ нужно было не пропустить. Накопленіе матеріаловъ и увеличиваніе требованій отъ себя возрастало у меня, наконецъ, до того, что я почти съ отчаяніемъ говорилъ: „Господи! да тутъ работы на нѣсколько лѣтъ!“ Наконецъ, потерявъ всякое терпѣніе и изъ боязни, что работа можетъ быть совсѣмъ не кончится, рѣшался я во что бы ни стало, кончить какъ-нибудь, кончить дурно, но кончить, и, рѣшась твердо на это, собиралъ вдругъ всего себя, работалъ сильно, наконецъ, оканчивалъ не только лучше, чѣмъ предполагалъ, но даже иногда и очень недурно. Дѣло въ томъ, что пока не соберешь всего себя и не подтолкнешь себя самого—не знаешь даже, что именно въ тебѣ есть, потому что мы никогда не принимаемъ того въ соображеніе, что хотя мы и не работали ру-

ками, но мысли у насъ въ то время все-таки созрѣвали, наблюденіе и умъ совершенствовались, хотя и не на чемъ было ихъ испробовать. Повѣрьте, что до тѣхъ поръ, пока не одолѣеть вами досада, а можетъ быть и совершенное отчаяніе, при мысли, что картина не будетъ кончена, до тѣхъ поръ она не будетъ кончена. Дни будутъ уходить за днями, и трудъ будетъ казаться безбрежнымъ. Человѣкъ такая скотина, что онъ тогда только примется серьезно за дѣло, когда узнаеть, что завтра приходится умирать. Притомъ вотъ вамъ одна очень важная истина, которой вы не повѣрите, или лучше—не допустить васъ къ тому ваша гордость: пока не сдѣлаешь дурно, до тѣхъ поръ не сдѣлаешь хорошо. А вы не хотите и слышать о томъ, что вы можете сдѣлать дурно; вы хотите, чтобы у васъ до послѣдней мелочи было все хорошо. Вы будете поправлять себя двадцать разъ на всякой черточкѣ, никакъ не захотите, чтобы оно было и осталось такъ, какъ есть, если не дается лучше. Вы будете мучить себя и биться нѣсколько дней около одного мѣста, до того, что отъ частностей обезсилѣетъ у васъ даже мысль о цѣломъ, которое тогда только, когда живо носится безпрестанно предъ глазами и говорить о возможности скорого выполненія... тогда только двигается работа; ибо *двигаетъ душу порывъ и вдохновеніе, а вдохновеніемъ много постигается того, чего не достигнешь никакими ученіями и трудами.* Вотъ та истина, которую я слышалъ всегда въ душѣ, откуда исходятъ у насъ всѣ истины, и которую подтверждали мнѣ на всякомъ шагу и чужіе и свои опыты. Но вы горды и съ этимъ не согласитесь, между прочимъ, потому, что не взглянули еще серьезно на жизнь. Вы легко приходите въ уныніе и не хотите догадаться, что у васъ самихъ могутъ быть найдены средства противъ всего. Еще многое почитаете вы за выдумки, принимая въ буквальный смыслъ; еще то, что есть самая жизнь, для васъ безгласно и мертво, еще на многое смотрите вы остроумными глазами, а не глазами мудреца, просвѣтленнаго разумомъ свыше; еще не приобрѣли того, что одно

могло бѣ двигнуть работу и сообщить вамъ ту силу, до которой не достигнешь никакими трудами и знаніями. Словомъ, вы еще далеко не Христіанинъ, хотя и замыслили картину на прославление Христа и Христіанства. Вы не почувствовали близкаго къ намъ участія Бога и всю высоту родственнаго союза, въ который Онъ вступилъ съ нами“ ¹⁾).

Въ 1845 году Гоголь снова пишетъ Иванову: „Пока съ вами, или лучше—въ васъ самихъ не произойдетъ того внутренняго событія, какое силитесь вы изобразить на вашей картинѣ, въ лицѣ подвигнутыхъ и обращенныхъ словомъ Іоанна Крестителя, повѣрьте, что до тѣхъ поръ не будетъ кончена ваша картина. *Работа ваша соединена съ вашимъ душевнымъ дѣломъ, а покуда въ душѣ вашей не будетъ кистью вышшаго художника начертана эта картина, потуда не напишется она вашею кистью на холстѣ*“ ²⁾. Когда же напишется она на душѣ вашей, тогда кисть ваша полетитъ быстрѣе самой мысли.—Вы не найдете словъ ни изумляться, ни восхвалять необъятную мудрость Разума, предпріявшаго совершить такое дѣло—явиться въ міръ въ видѣ бѣднѣйшаго человѣка, неимѣющаго угла, гдѣ приклонить гонимую главу свою, несмотря на все совершенство своей человѣческой природы—и это будетъ формальнымъ окончаніемъ вашего обращенія“ ³⁾.

Итакъ, по мнѣнію Гоголя, художественное творчество слѣдуетъ разсматривать какъ дѣло сердца. Эта мысль, впервые высказанная Гете (Гете формулируетъ ее такъ: „Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern“) ⁴⁾, была горячо развита романтиками; Тикъ старается объяснить, что такое истинный художникъ: въ противоположность ремесленнику, это—человѣкъ, доступный самымъ бла-

¹⁾ Письма, II, стр. 403 и сл.

²⁾ Курсивъ мой.

³⁾ Письма, III, стр. 8 и сл.

⁴⁾ Theodor Volbehn, Goethe und die bildende Kunst. Leipzig 1895, S. 117. sq.

городнымъ волненіямъ; онъ даетъ зрителю не произведеніе своей руки, но откровеніе своего внутренняго созерцанія, такъ что произведеніе искусства есть самое непосредственное выраженіе настроенія ¹⁾.

Эта мысль принята въ новѣйшей эстетикѣ. Ею, разумѣется, не исчерпывается вполне сущность искусства, однако ее нужно признать одной изъ самыхъ удачныхъ въ новѣйшей эстетикѣ. Почти всѣ спорныя направленія—идеализмъ, натурализмъ, плеризмъ, которыя не касаются внутренней сущности искусства, отходятъ на второй планъ, потому что какъ высочайшая красота, такъ и самое характерное безобразіе, какъ точное воспроизведеніе природы, такъ и смѣлое созданіе фантазіи одинаково сильно могутъ говорить человѣческой душѣ, если они созданы истиннымъ вдохновеніемъ. Искусство можетъ выразить все: и очаровательное волшебство пробуждающейся весны, и меланхолическую грусть осени, и возвышенное чувство сильнаго, красиваго и здороваго человѣка, и всю слабость старческаго возраста, все бѣдствие бѣдности. При этомъ только не слѣдуетъ забывать одного: каждое произведеніе искусства должно исходить изъ чисто-художественнаго душевнаго волненія,—будетъ ли это впечатлѣніе природы, религіозная картина или свободная фантазія ²⁾.

¹⁾ Ludwig Tieck, „Franz Sternbalds Wanderungen“ (Werke, herausg. von J. Minor). См. C. Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1899, S. 200 sq.

²⁾ Графъ Л. Толстой такъ опредѣляетъ искусство въ своей брошюрѣ („Что такое искусство“?): „Какъ только зрители-слушатели заражаются тѣмъ-же чувствомъ, которое испытывалъ сочинитель, это и есть искусство. Вызвать въ себѣ разъ испытанное чувство и, вызвавъ его въ себѣ, посредствомъ движеній, линій, красокъ, звуковъ, образовъ, выраженныхъ словами, передать это чувство такъ, чтобы другіе испытали то-же чувство,—въ этомъ состоитъ дѣятельность искусства. Искусство есть дѣятельность человѣческая, состоящая въ томъ, что одинъ человѣкъ, сознательно, извѣстными внѣшними знаками, передаетъ другимъ испытываемыя имъ чувства, а другіе люди заражаются этими чувствами и переживаютъ ихъ“.

Въ 1846 году было написано извѣстное письмо Гоголя къ графу Вѣльгорскому, напечатанное въ „Перепискѣ съ друзьями“ подъ заглавіемъ „Историческій живописецъ Ивановъ“. Здѣсь Гоголь выступилъ могучимъ и энтузіастическимъ провозвѣстникомъ огромнаго значенія Иванова. Онъ обращается къ Вѣльгорскому съ просьбой познакомить насколько возможно русскую публику съ трудомъ Иванова и повліять на нее съ цѣлью доставить художнику необходимыя средства для окончанія картины. Въ началѣ письма Гоголь говоритъ о странной участи художника, уже пользующагося большою извѣстностью и не имѣющаго между тѣмъ средствъ къ жизни даже настолько, чтобы буквально не умереть съ голоду. Затѣмъ, коснувшись раздающихся отовсюду упрековъ въ медленности работы Иванова, онъ объясняетъ послѣднюю требовательностью къ себѣ художника, его крайне серьезнымъ взглядомъ на свое дѣло, медленностью его метода, требующаго огромнаго количества этюдовъ. Но главную причину медленности Гоголь видитъ въ настроеніи самого художника: „Съ производствомъ этой картины связалось собственное, душевное дѣло художника—явленіе слишкомъ рѣдкое въ мірѣ, явленіе, въ которомъ вовсе не участвуетъ произволъ человѣка, но воля Того, Кто выше человѣка“. Здѣсь Гоголь снова провозглашаетъ ту самую теорію, которую онъ уже изложилъ въ своихъ письмахъ къ Иванову: художникъ можетъ достойно изобразить только то, что связалось чудеснымъ образомъ съ его душой, что онъ въ состояніи наполнить глубокимъ, искреннимъ чувствомъ. „Есть люди, которые увѣрены, что великому художнику все доступно. Земля, море, человѣкъ и моленіе Богу, словомъ—все можетъ достаться ему легко: будь только онъ талантливый художникъ, да поучись въ академіи. *Художникъ можетъ изобразить только то, что онъ почувствовалъ* и о чемъ въ головѣ его составила уже полная идея; *иначе картина будетъ мертвая, академическая картина*“. Вся матеріальная часть въ картинѣ Иванова, по мнѣнію Гоголя, представляетъ рядъ совершенствъ, такъ что

въ глазахъ всякаго другого художника картина могла бы считаться вполнѣ законченной. Ивановъ много изучалъ живую натуру для своей картины; онъ посѣщалъ купальни въ Римѣ и Перуджии, ѣздилъ къ берегамъ рѣкъ, къ морю видѣть купающихся людей; онъ посѣщалъ синагоги и дѣлалъ цѣлыя путешествія, чтобы изучить истинныя еврейскіе типы: „Лица получили у него свое типическое, согласное евангелію сходство, и съ тѣмъ вмѣстѣ сходство еврейское. Вдругъ слышишь по лицамъ, въ какой землѣ происходитъ дѣло“, говоритъ Гоголь. Чтобы какъ можно точнѣе передать характеръ мѣстности, Ивановъ „просиживалъ по нѣсколькимъ мѣсяцамъ въ нездоровыхъ Понтійскихъ болотахъ и пустынныхъ мѣстахъ Италіи, перенесъ въ свои этюды всѣ дикія захолустья, находящіяся вокругъ Рима, изучилъ всякій камешекъ и древесный листикъ, словомъ—сдѣлалъ все, что могъ сдѣлать, все изобразилъ, чему только нашель образецъ“.

Итакъ, картина Иванова была основана на точномъ слѣдованіи натурѣ, библейское событіе было воспроизведено съ полной археологической точностью; буква была жива, но былъ ли живъ духъ? „Какъ изобразить то, говоритъ Гоголь, чему еще не нашель художникъ образца? Гдѣ могъ найти онъ образецъ для того, чтобы изобразить главное, составляющее задачу всей картины? Представить въ лицахъ весь ходъ человѣческаго обращенія ко Христу? Откуда могъ онъ взять его? Изъ головы? Создать воображеніемъ? Постигнуть мыслію? Нѣтъ, пустяки! Холодна для этого мысль и ничтожно воображеніе. Ивановъ напрягалъ воображеніе елико могъ, старался на лицахъ всѣхъ людей, съ какими ни встрѣчался, ловить высокія движенія душевныя, оставался въ церквахъ слѣдить за молитвою человѣка—и видѣлъ, что все безсильно и недостаточно и не утверждаетъ въ его душѣ полной идеи о томъ, что нужно. И это было предметомъ сильныхъ страданій его душевныхъ и виною того, что картина такъ долго затянулась. Нѣтъ, пока въ самомъ художникѣ не про-

изошло истиннаго обращенія ко Христу, не изобразить ему того на полотнѣ“.

Ивановъ представленъ въ статьѣ Гоголя мученикомъ своего идеала,—въ то же время Гоголь оставляетъ читателя въ невѣдѣніи относительно того, достигнута ли, по его мнѣнію, конечная цѣль Иванова „изобразить на лицахъ весь ходъ обращенія челоѣка ко Христу“, удалось ли художнику сочетать свой натурализмъ съ глубиной религіознаго чувства, произошло ли въ самомъ художникѣ истинное обращеніе ко Христу.

Защищая Иванова отъ упрековъ въ нежеланіи собственнымъ трудомъ добывать средства къ жизни и къ продолженію картины, Гоголь доказываетъ, что въ самомъ характерѣ дѣятельности всякаго художника, кто бы онъ ни былъ, коренятся условія, не позволяющія работать одновременно надъ нѣсколькими произведеніями, разбрасываться и дѣлить свое вниманіе между разнородными сюжетами. Въ подтвержденіе своей мысли онъ приводитъ примѣръ изъ собственной жизни, рассказавъ, какъ болѣзненно-мучительна была для него работа по заказу и какъ она привела въ концѣ концовъ къ нулевымъ результатамъ. Обращаясь къ мотивамъ, вызвавшимъ это письмо объ Ивановѣ, Гоголь говоритъ, что къ написанію его привело сознаніе своей отвѣтственности за судьбу художника,—отвѣтственности, какъ челоѣка къ нему близкаго, знакомаго съ обстоятельствами его жизни и вѣрно его оцѣниваемаго. Письмо заканчивается убѣдительною просьбой къ Віельгорскому и черезъ него къ русскому обществу помочь художнику.

Въ настоящее время еще нѣтъ справедливой, безпристрастной оцѣнки Иванова. Въ статьяхъ гг. Стасова ¹⁾, Бенуа ²⁾ и Фило-

¹⁾ О значеніи Иванова въ русскомъ искусствѣ (Собраніе сочиненій В. В. Стасова, т. II, стр. 58 и сл.).

²⁾ А. Бенуа, Русская живопись въ XIX вѣкѣ. Ч. I, С. II. 1901, стр. 96 и сл. (Прибавленіе къ русскому переводу R. Muther'a Geschichte der Malerei in 19. Jahrhundert, исполн. г-жей Венгеровой).

софова ³⁾), довольно противорѣчивыхъ, вопросъ о значеніи Иванова не достаточно изслѣдованъ, разработанъ и освѣщенъ. Не только г. Философовъ, но и г. Бенуа называютъ картину Иванова „академическимъ дѣтищемъ“. „Ивановъ, говоритъ г. Бенуа, подобно Овербеку, *придумалъ* сюжетъ для своего Meisterstück'a и затѣмъ уже фатально долженъ былъ исполнять этотъ тяжелый трудъ безъ животворящаго вдохновенія, съ помощью нуднаго, мучительнаго выдумыванія“.

Но это едва ли вѣрно. Правда, Ивановъ, какъ мы знаемъ, поклонялся традиціямъ cinquecento, но сдѣлаться эклектикомъ ему помѣшала его огромная самобытность, которая видна какъ въ его картинахъ, такъ и во всемъ, что онъ исполнилъ. Онъ былъ ученикомъ Рафаэля, но не рабскимъ подражателемъ: какъ форма, такъ и внутреннее настроеніе всегда остаются у него своеобразными.

Какъ картина Иванова, такъ и его этюды показываютъ насколько искренно любилъ онъ жизнь и природу. Его стремленіе къ дѣйствительности было такъ велико, что онъ намѣревался ѣхать въ Палестину, чтобы тамъ, на мѣстѣ, понять природу и изучить чистые еврейскіе типы. Такъ какъ ему для выполненія этого плана недоставало средствъ, то онъ, не обращая вниманія на болотную лихорадку, поселился въ самомъ необитаемомъ мѣстѣ Кампаньи, чтобы изучить пустыню. Ивановъ старался соединить изученіе внѣшней правды и всѣхъ подробностей времени и мѣста съ поэтической и психологической правдой, и это говоритъ о духовномъ родствѣ его съ англійскими прерафаэлитамъ (съ Гентомъ и Мадоксомъ Броуномъ), главною цѣлью которыхъ также было „слиянiе реализма съ глубиной мысли, правдивой передачи формъ съ философскимъ и поэтическимъ содержаніемъ“. Ивановъ былъ предтечей прерафаэлитовъ, которые выступили только въ 48 году и которые, чтобы освободиться отъ вліянія cinquecento и вернуть искусство къ первоисточнику истины, къ изученію при-

³⁾ Ивановъ и Васнецовъ въ оцѣнкѣ Александра Бенуа („Миръ искусства“ 1901 г., № 10, стр. 217 и сл.).

роды, стали подражать *quattrocent*-истамъ. Романтики, назарейцы, *Ивановъ* и англійскіе прерафаэлиты—это главныя послѣдовательныя вѣхи въ развитіи европейской живописи первой половины XIX вѣка, это—художники, которые дали ей рѣшительные толчки. Какъ созидатель новаго, какъ искатель новыхъ путей, *Ивановъ* занимаетъ самостоятельную ступень между назарейцами и прерафаэлитами.

При оцѣнкѣ значенія *Иванова* въ исторіи русской живописи не слѣдуетъ забывать того, какой живой отпечатокъ получилъ *Викторъ Васнецовъ* отъ изученія *Иванова*: если бы не существовало *Иванова*, то не было бы и *Васнецова*. Могучія фигуры, исполненныя мощной энергіи, на картинахъ *Васнецова* ведутъ свое начало отъ фигуръ *Иванова*. Манера *Васнецова* придавать головамъ густые и длинные волосы, словно разметанные вѣтромъ, и расширенные глаза, указывающіе на то, что персонажъ занятъ не виѣшними впечатлѣніями, а внутренней (мыслительной) работой, — манера, возведенная имъ въ систему, заимствована у *Иванова*. Типъ женскихъ головъ *Васнецова* (у святой Ольги во Владимірскомъ соборѣ одинъ глазъ нѣсколько больше другого, что придаетъ лицу выраженіе истерическаго экстаза) также ведетъ свое начало отъ женскихъ головъ на этюдахъ *Иванова* съ грустно глядящими глазами Мадонны¹⁾.

По нашему мнѣнію, г. *Философовъ* идетъ слишкомъ далеко, утверждая, что „искать въ картинѣ *Иванова* чего-нибудь *русскаго* было бы и смѣшно, и несправедливо“, и что *Ивановъ* не выразилъ русскихъ религіозно-національныхъ идеаловъ. „Живя постоянно за границей, говоритъ онъ, ведя жизнь замкнутую, онъ и не могъ не потерять связей съ русскимъ „народнымъ духомъ“, связей, которыя въ тѣ времена успѣха *Брюллова* и *Константина Тона* не легко было поддерживать и въ Россіи. Увлеченіе итальянской школой, вліяніе католика *Овербека*, общеніе съ католизи-

¹⁾ См. Альбомъ этюдовъ, картинъ и рисунковъ къ опыту полной біографіи А. А. *Иванова*, составилъ А. П. *Новицкій*. М. 1895.

рующимъ Гоголемъ—все это очень смывало національныя черты творчества Иванова и накладывало западно-католическія тѣни на его работы“.

Всякій, кто знакомъ съ твореніями Иванова, признаетъ это утверждение г. Философова неправильнымъ и ни на чемъ не основаннымъ. Ивановъ болѣе, чѣмъ кто-либо, по собственному влеченію сердцемъ воспринялъ церковныя традиціи и съ полнымъ правомъ можетъ быть названъ гениальнымъ воплостителемъ русскихъ, національныхъ религіозныхъ идеаловъ. „Сочинить образъ „Воскресенія Христова“—писалъ онъ А. О. Смирновой—тысячи нужно свѣдѣній для меня: нужно знать, какъ онъ былъ понимаемъ нашей православной церковью въ то время, когда религія не была трупомъ; нужны совѣты нашихъ образованныхъ богослововъ и отцовъ церкви“¹⁾. Брата-же онъ просилъ, чтобы тотъ нашелъ въ Москвѣ старинные образа Воскресенія и начертилъ бы ихъ для него. „Ты мнѣ сдѣлаешь существенную услугу, добавлялъ Ивановъ, безъ которой я совѣтъ не могу сочинить этого образа“²⁾.

Что намѣренія Иванова не остались, какъ утверждаетъ г. Филосовъ, лишь „благими пожеланіями“, доказательствомъ можетъ служить рисунокъ головы Іоанна Крестителя въ Румянцевскомъ музеѣ, прямо указывающій на то, что Ивановъ былъ хорошо знакомъ съ иконами письма Андрея Рублева XIV вѣка (или Новгородскаго письма, „подъ Рублева“) изъ собранія Н. М. Постникова въ Третьяковской галлерей³⁾. Андрей Рублевъ, какъ извѣстно, стоялъ во главѣ возрожденія русской иконописи послѣ упадка ея вслѣдствіе монгольскаго погрома и слѣдовалъ Византійскому направленію. Голова Іоанна Крестителя, такъ сильно на-

¹⁾ Боткинъ, А. А. Ивановъ. Его жизнь и переписка, стр. 178.

²⁾ Жизнь и переписка, стр. 181, 182, 184.

³⁾ М. и В. И. Успенскіе. Замѣтки о древне-русскомъ иконописаніи. Извѣстные иконописцы и ихъ произведенія. Св. Алимпій и Андрей Рублевъ. Спб. 1901, стр. 68, рис. 25.—Московская Городская художественная галлерей П. и С. Третьяковыхъ. Ред. и пояснительный текстъ И. С. Астроухова. М. 1902. Вып. I, стр. 1, рис. 1.

поминающая Рублева, можетъ служить виньеткой къ искусству Иванова: въ ней выразился весь характеръ его творчества. Эта голова воспроизводитъ тотъ типъ, только болѣе старческій, который мы находимъ и въ самой картинѣ.

Удивительна глубокая по мысли экспрессія различныхъ головъ въ картинѣ Иванова. Христосъ задуманъ гениально: спокойный, съ полнымъ самосознаніемъ, это не красавецъ Юпитеръ, а „увлекающее, сверхъестественное видѣніе, которое какимъ-то особеннымъ призрачнымъ шагомъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ совершенно просто, приближается къ народу“. Христосъ на картинѣ Иванова, по-истинѣ, не идетъ, а „грядетъ“ въ міръ.

Заслуга Гоголя та, что онъ болѣе и раньше всѣхъ поднялъ во всеобщемъ мѣнѣи Иванова, основнымъ принципомъ котораго, какъ и самого Гоголя, была „истинная правда“ ¹⁾.

Г. Павлуцкій.

¹⁾ Однажды Ивановъ пригласилъ къ себѣ въ мастерскую брата своего Сергѣя, чтобы спросить его совѣта относительно типа раба и сдѣлать выборъ изъ двухъ этюдовъ. Одинъ былъ очень характерный, съ клеймомъ на лбу и съ кривымъ глазомъ (находится у М. П. Боткина), а другой похожій на тотъ, какимъ онъ помѣстилъ его въ картинѣ (находится у К. Т. Солдатенкова). Гоголь, съ которымъ художникъ также совѣтовался, стоялъ за первый, но Сергѣй Ивановъ пришелъ въ ужасъ отъ такой реальной головы и уговорилъ брата предпочесть второй этюдъ. См. А. Новицкій, Опытъ полной біографіи А. А. Иванова. М. 1895, стр. 125.