

Мутер Рихард

**Главные течения иностранной живописи
XIX в. в гелиогравюрах**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
Р55

Р55 **Рихард М.**
 Главные течения иностранной живописи XIX в. в гелиогравюрах / Мутер Рихард – М.: Книга по Требованию, 2025. –
 253 с.

ISBN 978-5-519-98252-8

ISBN 978-5-519-98252-8

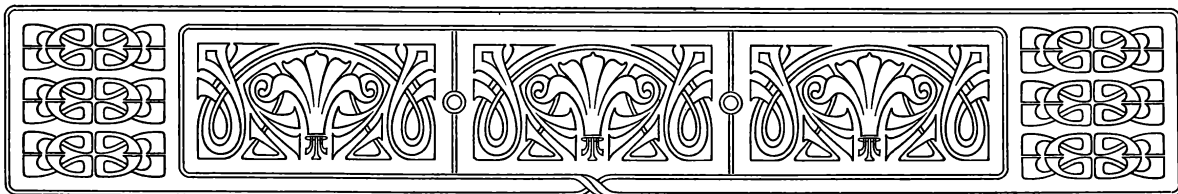
© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2025
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2025

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



ПРЕДИСЛОВІЕ.

Но исторіи живописи минувшаго XIX вѣка имѣется нѣсколько трудовъ. Во-первыхъ, «*Исторія современной живописи*» Рихарда Мутера. Въ этой книгѣ, появившейся въ 1893 году, впервые сдѣланъ былъ обзоръ всего европейскаго художественнаго творчества въ XIX вѣкѣ. Въ немъ были перечислены всѣ художники—французскіе, англійскіе, нѣмецкіе и скандинавскіе, а также итальянскіе, испанскіе и голландскіе, внесшіе нѣчто цѣнное въ искусство. Если же книга Мутера, несмотря на фактическую содержательность, не вполне исполнила свою задачу, т.-е. не дала картины послѣдовательнаго развитія искусства въ XIX вѣкѣ, то виновато въ этомъ стремленіе автора соединить нѣчто несоединимое, т.-е. придать характеръ историческаго очерка боевой агитаторской книгѣ. Когда писалась «Исторія современной живописи» Р. Мутера, современное искусство боролось за право существованія. Всѣ были возбуждены. Всѣ хотѣли принимать участіе въ творческой работѣ. Молодые новаторы выступали такъ побѣдно, что явился особый соблазнъ—хотѣлось низвергнуть всѣ прежніе идеалы, объявить ихъ невѣрными, несостоятельными. Когда читаешь книгу Мутера, то кажется, что взбираешься на высокую гору. Классицизмъ, романтизмъ, историческая живопись представляются какъ бы темными ущельями, черезъ которыя необходимо пройти, поднимаясь вверхъ. Только на вершинѣ дышится легче! Тамъ свѣтло и ясно—тамъ сіяетъ солнце импрессионизма. На такое одностороннее отношеніе, однако, имѣетъ право только художникъ, который борется за свой идеалъ: историкъ этого права не имѣетъ. Онъ долженъ помнить, что искусство, уже не соответствующее нашимъ идеаламъ, не утрачиваетъ тѣмъ самымъ своего значенія. То, что представляетъ интересъ въ данную минуту, еще далеко не вѣчное, и современное—далеко не единственно истинное. Всякое направленіе въ искусствѣ, которое когда-либо было живымъ, имѣло полное право на существованіе; каждое умираетъ, когда приходитъ его часъ, такой же естественной смертью, какъ и всякій организмъ. Историкъ, повѣствующій о немъ, не долженъ быть борцомъ, т.-е. не долженъ выступать ни обвинителемъ, ни защитникомъ его. Онъ долженъ только вести протоколъ историческаго хода движенія,—не принимать непосредственнаго участія въ борьбѣ, а держаться исторической фактичности. Въ этомъ смыслѣ подступилъ въ 1894 году къ своей обширной темѣ Корнеліусъ Гурлитъ въ своей книгѣ «*Нѣмецкое искусство XIX-го вѣка*». Гурлитъ ничего не порицаетъ и ничего не осуждаетъ. Отрѣшившись отъ себя, онъ проникся духомъ минувшаго не для того, чтобы показать наше превосходство, а для того, чтобы оцѣнить по достоинству все, что когда-либо проникнуто было искренними и воодушевленными стремленіями. По объективности, по широтѣ сужденій, отрѣшенныхъ отъ всякаго личнаго элемента, исторія искусства Гурлита не можетъ быть превзойдена. Если же все-таки, и по прочтеніи этой книги, художественное развитіе нашего времени менѣе ясно для насъ, чѣмъ искусство прошлыхъ временъ, то это зависитъ отъ другой причины. Гурлитъ беретъ художественныя явленія такими, какими они представляются его взору. Онъ ихъ разбираетъ и оцѣниваетъ, но не задается вопросомъ объ ихъ происхожденіи. Онъ не изслѣдуетъ почвы, въ которой коренится искусство каждой эпохи. А это для историка самое существенное. Исторія не кладовая случайныхъ происшествій, а результатъ неукоснительныхъ законовъ и взаимодействія ихъ. Нужно установить надлежащую точку зрѣнія, нужно совладать съ бѣгущими волнами и распределить ихъ по опредѣленнымъ группамъ. Такъ же, какъ мы объясняемъ произведенія Джотто, Боттичелли и Рафаэля условіями среды, въ которой они возникли, такъ и современное искусство

должно быть разсматриваемо, какъ произведеніе естественныхъ условий. Характеръ произведеній и смѣна художественныхъ стилей должна быть приведена въ связь съ движеніемъ культурной жизни и ея условий въ теченіе данной эпохи.

Прежде всего необходимо заглянуть въ XVIII вѣкъ. Этотъ легкомысленный и кровопролитный, шутивый и борющійся вѣкъ представляетъ собой великую историческую эпоху, когда старый міръ разлетѣлся въ куски—и когда заложенъ былъ воздвигаемый нами до сихъ поръ фундаментъ для новаго міра. Какими исполинскими шагами мчался тогда духъ времени по свѣту. Какъ рѣзко смѣнялись самые неожиданные контрасты. «Да здравствуетъ радость» было общимъ девизомъ въ началѣ XVIII вѣка. Старое аристократическое общество, общество *ancien régime'a* съ лихорадочной радостью упивалось своимъ рококо. Міръ точно превратился въ островъ Киприды, куда не проникалъ никакой отголосокъ жизненныхъ заботъ. Но въ то время какъ знатные кавалеры и дамы, переодѣтые въ Пьеро и Коломбинъ, разыгрывали галантные пасторали, въ ихъ шепотъ и воркованіе вдругъ ворвались грубые голоса. Грозные признаки вѣщали, что доброе время старого аристократическаго міропорядка приходитъ къ концу, что и плебеи требуютъ своей доли въ общей трапезѣ. Великіе писатели всѣхъ странъ выступили смѣлыми глашатаями въ возникающей борьбѣ. Провозгласивъ новыя религіозныя, политическія и социальныя прогрессивныя идеи, они посѣяли посѣвъ, который взошелъ въ концѣ вѣка. Въ 1789 году жребій былъ брошенъ. Революція завершила то, что начали писатели. Знаменитыя слова маркизы Помпадуръ, «*Après nous le déluge*», оказались страшной правдой.

Совершенно естественно, что событія, разбившія вдребезги старый міръ, оказали глубокое вліяніе и на искусство. Если оглянуться назадъ, на средніе вѣка, на эпоху Возрожденія, то мы увидимъ, что искусство опиралось, главнымъ образомъ, на двѣ силы: на церковь и на монархію. Рафаэль и Микель-Анджело, Корреджіо и Тиціанъ, Веласкесъ и Рубенсъ создавали свои великія произведенія отчасти для церквей, отчасти для властителей своихъ странъ. Съ конца XVIII вѣка церковь и монархія утратили свое первенствующее вліяніе на развитие искусства. Въ Германіи Кантъ написалъ «Критику чистаго разума». Богъ, который по ученію библіи сотворилъ людей, разсматривался при свѣтѣ философскаго мышленія, какъ представленіе, какъ созданіе человѣка. Во Франціи тоже низвергли Бога и возвели на пьедесталъ богиню Разума.

Съ этихъ поръ церковь перестала быть вдохновительницей искусства. Если въ XIX вѣкѣ и писались еще картины церковнаго содержанія, то ихъ незначительное и все болѣе падающее число показываетъ, до чего наше время естественно-научныхъ знаній переступило за предѣлы мышленія прежнихъ временъ. Для монархіи конецъ XVIII вѣка тоже оказался роковымъ. Конституціонные короли уже не могли быть меценатами въ большомъ стилѣ — на подобіе Людовика XIV. И даже располагая нужными для этого средствами, они не могли оказывать поддержку искусству—въ виду своего полного разлада съ современнымъ міросозерцаніемъ. Проповѣдницей роялизма живопись нашихъ дней уже нельзя сдѣлать.

Особенность искусства заключается въ томъ, что оно можетъ процвѣтать только въ условіяхъ спокойной, установившейся культурной жизни. Установившаяся культура прошлаго была разрушена революціей. Современная же культура была еще настолько неопредѣлившейся, незаконченной и полной противорѣчій, что не могла стать основой для новаго искусства. Только, когда духъ эпохи вполне выявляется, искусство можетъ воплотить его въ твердыя формы. А въ началѣ XIX вѣка духъ новой эпохи далеко не опредѣлился. Вотъ, чѣмъ и объясняется тотъ странный на первый взглядъ фактъ, что искусство, которое прежде было выраженіемъ своей эпохи, стало теперь удаляться отъ своего времени. Вниманіе живописцевъ сосредоточилось не на современности, а на минувшемъ. Художественное творчество казалось возможнымъ только въ томъ случаѣ, если оно превозноситъ красоту минувшаго времени. Такимъ образомъ, живопись первой половины XIX вѣка была преимущественно ретроспективной, озирающейся назадъ. Вначалѣ живописцы черпали сюжеты изъ античнаго эллинскаго міра, потомъ стали вдохновляться сказками и преданіями среднихъ вѣковъ, и только въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи живопись стала постепенно подходить къ болѣе близкимъ эпохамъ. Пришло время исторической живописи. Она задалась цѣлью прославить историческія событія XVI и XVII вѣковъ въ большихъ сложныхъ по количеству фигуръ картинахъ. Жанровая и пейзажная живопись слѣдовали тоже этимъ принципамъ. Живописцы не изображали той природы, которая представлялась ихъ взорамъ, а старались возсоздать воображеніемъ міръ временъ древней Эллады или среднихъ вѣковъ. Въ картинахъ изъ крестьянскаго быта изображалась не современная дѣйствительность, а какой-то идиллическій міръ, врѣзавшійся въ дѣйствительную жизнь, какъ уцѣлѣвшій обломокъ старины. Задачей художниковъ было не изображеніе современной дѣйствительности, а славословіе добраго стараго времени. Окна мастерскихъ завѣшивались толстыми занавѣсями, чтобы оградить взоръ художника отъ зрѣлища не красивой жизни за окнами.

Пришло однако время, когда событія текущей дѣйствительности побудили живописцевъ обращать взоры не только на прошедшее, но и на настоящее, изображать не только жизнь минувшихъ временъ, но

и действительность своих дней. И говоря о событиях, которые открыли взоры художников на окружающее, нужно прежде всего указать на огромную перемену в способах передвижения, начиная с 40-х годов. До того тяжелою громахал по дорогам дилижанс, медленно перевоза пассажиров из деревни в деревню. Теперь же, благодаря пароходам и локомотивам, установилось быстрое сообщение между самыми отдаленными частями земли. И было бы странно, если бы живописцы не воспользовались этим. Они взяли за дорожный посох и стали скитаться по свету, объездили во всех направлениях восток, Скандинавию, даже Америку. Нравы и обычаи чужих народов изображались на бесчисленных жанровых картинах, и пейзажисты, в свою очередь, знакомили с диковинами природы разных углов мира. «Когда по миру поѣдешь, есть о чем поразсказать» — таково содержание их картин.

Но в то время как художники странствовали по чужим краям, чтобы изображать потом в своих картинах экзотическую природу и типы экзотических стран, другое событие вызвало их интерес к тому, что происходило у них же на родине, в непосредственно окружающей их действительности. На первый план в общественной жизни выдвинулась великая социальная задача XIX века. Революция 1789 года заключалась в борьбе демократии против феодализма. Плоды этой борьбы достались буржуазии. Феодальные рыцари уступили место рыцарям наживы, — и раскрылась пропасть между буржуазией и пролетариатом, между собственниками и бедняками. 1848-ой год пронесся грозным ураганом над Европой. В эти года, когда на баррикадах сражались рабочие, некоторые художники тоже приняли участие в общественной борьбе. Они стали изучать трущобы, где ютятся нищета, и стали пользоваться кистью, как оружием в борьбе за права обездоленных. Судьба бедняков плачевна, — так могла бы гласить надпись ко всем их картинам. Все эти художники, во всяком случае, доказали, что были людьми с горячим, жалостливым сердцем. Они также доказали, что искусство не может быть радостным, когда жизнь печальна. Они честно боролись за очень благородные цели. Конечно, чисто эстетического удовольствия их картины доставить не могут, так как намерения художников лучше, чем выполнение. Занятые мыслями, которые они хотели высказать, все эти народные трибуны слишком пренебрегали технической стороной своего искусства.

Говоря об этом, мы задаем тяжелый и чрезвычайно важный для развития современной живописи вопрос, ибо то, что можно сказать об этих апостолах гуманности, относится в большей или меньшей степени ко всем живописцам первой половины XIX века. Все они были скорее замаскированными литераторами, чем живописцами. Цельность их картин определялась гораздо больше тем, что они хотели преподать, а не тем, как они выполняли свои замыслы. Литературность, которая царила тогда в живописи, объясняется, конечно, очень просто. Третье сословие, буржуазия, сдвинулась с конца XVIII века главнейшей потребительницей и покровительницей искусства. Чисто эстетических запросов в буржуазных кругах еще не существовало; искусство ценилось лишь постольку, поскольку оно служило образовательным целям. От живописцев требовали, чтобы они рассказывали с эпической простотой интересные сюжеты в своих картинах. В прежние века таких требований искусству не предъявляли. Люди эпохи рококо окружали себя предметами искусства только для того, чтобы наслаждаться красотой. Они знали, что картина может играть на струнах нашей души посредством благородного языка линий, музыкальности красок. И в XIX веке нужно было пробудить подобное чувственное наслаждение красотой. Нужно было пробудить сознание, что живопись вовсе не прилавок литературного образования, а сама по себе владычица гораздо более обширного царства — прекрасных форм и прекрасных красок. У живописцев следующего поколения явилась потребность вступить на этот путь. Они хотели доказать своими произведениями, что задача художника вовсе не заключается в том, чтобы рассказывать, забавлять или умилять, а исключительно в том, чтобы писать, добиваясь художественного совершенства всеми средствами, которыми он располагает. Но с чего и как было начать? Господство литературности оказало пагубное влияние на художественный вкус. Нужно было, значит, прежде всего воздвигнуть на поднятие художественного вкуса. Этого же в конце всего можно было достигнуть изучением великих живописцев прежних времен. С половины XIX века современная живопись вступила, таким образом, во второй фазис. В начале века разрабатывали сюжеты минувших веков, а теперь стали изучать произведения старых мастеров с технической и эстетической стороны. Художники старались писать картины, которые бы не уступали великим образцам прошлого по техническим качествам. Началось систематическое изучение колорита старых мастеров.

И этих живописцев можно разделить на несколько групп по образцам, которым они следовали. Некоторые примыкали к мощным угловатым мастерам quattro cento, другие принимали за образец светлые венецианских мастеров XVI века. Иные углублялись в произведения голландских малых мастеров XVII века. Были также художники, увлекавшиеся смелой широкой манерой и темными тонами неаполитанцев эпохи барокко. Это изучение прежних эпох оказалось в высшей степени плодотворным.

Цѣлое поколѣніе живописцевъ всѣхъ европейскихъ странъ направило свою жизненную энергію на изученіе тайнъ колорита старыхъ мастеровъ. Такимъ образомъ, достигнута была виртуозность въ пользованіи всѣми техническими средствами прежнихъ эпохъ, и всѣ картины радовали взоры своей выдержанной благородной красотой въ духѣ старинныхъ мастеровъ.

Но была ли дѣйствительно достигнута цѣль этой мастерской имитаціей, доходившей до полной иллюзіи? Развѣ старые мастера тоже подражали другъ другу? Можетъ быть, напротивъ того, богатство и разнообразіе красоты, созданной искусствомъ прежнихъ вѣковъ, объясняется именно тѣмъ, что каждый художникъ осмѣливался довѣрять своему собственному глазу, своимъ собственнымъ впечатлѣніямъ?

Такой самобытности новое поколѣніе живописцевъ еще не достигло. Получалось противорѣчіе между современностью ихъ сюжетовъ и стилемъ старинныхъ мастеровъ въ трактовкѣ. Взглянемъ на эти картины. Дѣйствительно ли переданы въ нихъ движенія человека нашего времени? Или же это скорѣе рабское повтореніе позъ и жестовъ людей на картинахъ старыхъ мастеровъ? Передается ли стихійная подвижность жизни систематичностью группировокъ? Или же все насильственно втиснуто въ рамки, предписанныя композиціей старыхъ мастеровъ. А затѣмъ возникаетъ самый важный вопросъ — о колоритѣ. Старые мастера очень точно сообразовались съ условіями освѣщенія, въ которыхъ они работали. Они писали свои картины въ мастерскихъ, куда свѣтъ проникалъ только черезъ маленькія выпуклыя окна. Картины эти предназначались отчасти для полутемныхъ часовенъ въ церквахъ, отчасти для узкихъ комнатъ съ коричневыми стѣнами. Дневной свѣтъ проникалъ въ комнаты очень тускло черезъ расписныя окна. Въ XIX вѣкѣ вся жизнь сдѣлалась свѣтлѣе. Въ наши комнаты свѣтъ проникаетъ не черезъ маленькія оконца съ оловянными переплетами; онъ широко вливается черезъ большія зеркальныя окна. Затѣмъ, благодаря великимъ завоеваніямъ XIX вѣка въ области физическихъ наукъ, создались чудеса освѣщенія, передъ которыми старинный мастеръ не смогъ бы придти въ себя отъ изумленія. При жизни старыхъ мастеровъ и даже при нашихъ дѣдушкахъ и бабушкахъ существовали только свѣчи и керосинныя лампы. Теперь у насъ есть газъ и электричество. Какой волшебный видъ открывается взорамъ, когда газовые фонари пронизываютъ своими сверкающими лучами голубоватыя сумерки. Какъ сказочно красиво, когда электрическій свѣтъ заливаетъ гостиную и борется съ мягкимъ свѣтомъ лампы. Отъ всѣхъ этихъ свѣтовыхъ чудесъ нашего времени живописцы до того намѣренно уклонялись. Они работали при равномерномъ сѣверномъ освѣщеніи своихъ мастерскихъ и еще смягчали эту ровность свѣта искусственными средствами—занавѣсами и драпировками. Все это дѣлалось для того, чтобы воссоздать, какъ можно ближе, освѣщеніе, при которомъ работали въ своихъ мастерскихъ старые мастера.

Когда выступило въ живописи поколѣніе истинныхъ художниковъ, оно очутилось передъ тремя великими задачами. До того современнымъ людямъ придавали позы, изученныя на старинныхъ статуяхъ и картинахъ, а теперь хотѣли уловить движенія, наблюдаемыя непосредственно въ жизни. Прежде композиція картинъ подчинялась твердо установленной формѣ, а теперь старались составлять картины изъ элементовъ дѣйствительности, не насилуя ее и не втискивая ее въ узкую тюрьму традиціонныхъ правилъ. Прежде переносили на подробности современной жизни темные тона старыхъ мастеровъ, а теперь стремились замѣнить прежній «бурый соусъ» свѣжестью свѣтлыхъ тоновъ, наблюдаемыхъ непосредственно въ природѣ. Кромѣ того, живописцы старались перенести на полотно всѣ чудеса искусственного освѣщенія, осуществленныя въ эпоху газа и электричества.

Съ двухъ сторонъ живопись укрѣплялась въ этихъ стремленіяхъ. Прежде всего имѣло большое значеніе для живописи открытіе картинъ Веласкеза въ то время. Въ 1860 году была устроена въ Парижѣ по случаю двухсотлѣтія со дня его рожденія выставка его произведеній, находящихся въ частныхъ галлерейхъ. До того извѣстны были только темные старые мастера, а тутъ открылся свѣтлый. Картины Веласкеза написаны не темнымъ, а холоднымъ жемчужно-сѣрымъ тономъ. Такой, какой природа представлялась теперь новымъ живописцамъ, писалъ ее уже старый мастеръ, и для всего новаго очень цѣнно, когда оно подтверждается классическими образцами. Такое же большое значеніе имѣло начавшееся въ то время вліяніе японской живописи на европейскую. Въ началѣ 60-хъ годовъ въ Европу привезена была масса японскихъ раскрашенныхъ гравюръ. Знакомство съ ними было какимъ-то откровеніемъ, ибо въ нихъ достигнуто было и доведено до классическаго совершенства то, чего добивались современные художники. Восторгались также мѣткой, задорно живой композиціей рисунковъ. Въ нихъ совершенно отсутствовало архитектурное равновѣсіе, и какъ разъ эта несимметричность придавала произведеніямъ японцевъ большую непосредственность — такую, точно это были импровизаціи самой природы. Поразительно было также, съ какой твердостью и увѣренностью японцы схватывали самыя мимолетныя движенія. Все то новое, что въ Европѣ научились наблюдать, только благодаря моментальнымъ фотографическимъ снимкамъ, было уже ранѣе схвачено японцами съ поразительно смѣлой непосредственностью. Восторгались также и колоритомъ японцевъ. Какая свѣжесть свѣтлыхъ красокъ и вмѣстѣ съ тѣмъ какая спокойная красота тона была

въ этихъ обаятельныхъ гравюрахъ. Красныя и зеленыя деревья, бѣлыя снѣжинки, сверкающіе бумажные фонари, желтые серпы мѣсяца, сверкающія звѣзды—все это представлено было безъ малѣйшаго диссонанса, все было объединено большой гармоничностью, достигавшейся прежде только фальшивымъ сведеніемъ всего къ одинаковому темному тону. Такимъ образомъ, взаимодействіе Веласкеза и японцевъ способствовало возникновенію современнаго импрессионизма. Свобода отъ великихъ мертвецовъ была завоевана. Цѣлью живописцевъ сдѣлалось самостоятельное возсозданіе совершенно новыхъ впечатлѣній. И, главнымъ образомъ, старались разрѣшить всѣ тѣ задачи освѣщенія, отъ которыхъ прежде такъ боязливо уклонялись. Кромѣ того, послѣ долгаго господства темной живописи, чудеса *plein air* казались такими заманчивыми, что въ теченіе многихъ лѣтъ художники писали только сцены, происходящія на воздухѣ. Солнечные лучи, струящіеся черезъ верхушки деревьевъ, сѣвато-зеленые луга, озаренные солнечнымъ свѣтомъ, сверканіе раскаленнаго воздуха, игра солнечныхъ пятенъ на водѣ и на желтомъ пескѣ были въ то время самыми любимыми сюжетами. Когда научились писать солнечный свѣтъ, наступила очередь другихъ задачъ. Послѣ дневнаго свѣта пытались изобразить туманную свѣжесть утра и душную грозовую атмосферу, таинственную жизнь ночи и сѣрыя сумерки. За картинами на воздухѣ слѣдовали другія, изображавшія движеніе свѣта въ комнатахъ съ той чуткостью пониманія, о какой до того понятія не имѣли. И, наконецъ, наступила очередь чудесъ искусственнаго освѣщенія всѣхъ свѣтовыхъ явленій, созданныхъ въ послѣднюю четверть XIX вѣка, когда достигнуты были небывалыя усовершенствованія въ области освѣщенія. Можно сказать, что никогда до того свѣтовые оттѣнки не передавались съ такой чуткостью и изысканностью.

А въ настоящее время? Можно только сказать, что каждое искусство страдаетъ недостатками, связанными съ его качествами. Импрессионисты открыли воздухъ, зато они отрицаютъ линію, такъ какъ въ воздухѣ очертанія расплываются. Они открыли воздухъ, но зато они въ извѣстномъ смыслѣ отрицаютъ краски. Свѣтъ разлагаетъ краски, красочная поверхность распадается на разноцвѣтно-свѣтящіяся точки. Импрессионисты, такимъ образомъ, упивались тончайшими нюансами расплывающихся въ свѣтѣ тоновъ. И тѣмъ, что они въ своихъ произведеніяхъ избѣгали всякой отчетливости линій, всѣхъ опредѣленныхъ красокъ, они часто нарушали декоративную перспективу своихъ картинъ. Ихъ картины производили издалека часто впечатлѣніе неопредѣленнаго желто-фіолетоваго хаоса. Такимъ образомъ, въ концѣ вѣка создалась новая задача. Возникъ вопросъ, какъ отъ чистой красочности перейти къ декоративности.

Именно, этой задачей современная живопись до того очень мало интересовалась. Изучая произведенія классическаго искусства, легко убѣдиться, что старые мастера имѣли всегда въ виду соотношенія картины къ мѣсту, гдѣ она будетъ висѣть. Равеннскія мозаики, фрески Джіотто предназначались для того, чтобы наполнить всю церковь торжественной гармоніей, и написаны были такъ, чтобы производить впечатлѣніе даже на самомъ далекомъ разстояніи. Поэтому фрески Джіотто написаны большими выразительными линіями. Только мощныя красочныя сочетанія расчленялись по простымъ декоративнымъ законамъ. Всякіе натуралистическіе эффекты избѣгались. Всѣ детали въ линіяхъ одежды или рисункѣ пейзажа уничтожались для того, чтобы выдѣлялся только ясный силуэтъ. Картины писались такъ, чтобы ихъ было видно издалека и въ то же время, чтобы онѣ соответствовали всѣмъ своими линіями линіямъ зданія. Въ Голландіи возникла позже другого рода живопись. Въ противоположность монументальнымъ произведеніямъ итальянцевъ, маленькія картинки Яна ванъ-Эйка написаны штрихъ за штрихомъ съ мельчайшей точностью. Каждый волосокъ на бородѣ, каждая жилка на рукахъ, каждое украшеніе на платьяхъ зарисовывается съ величайшею реалистическою тщательностью. Янъ ванъ-Эйкъ могъ предаваться этой работѣ тонкими кистями, потому что его картины не были разсчитаны на впечатлѣніе издалека, а, напротивъ того, предназначались какъ миниатюры на молитвенникахъ, на то, чтобы ихъ разглядывали вблизи. Это были маленькіе домашніе алтарики. Кто хотѣлъ созерцать ихъ, отдергивалъ занавѣску и опускался на колѣни или становился прямо передъ ними. Точно такъ же объясняется манера позднѣйшихъ голландскихъ кабинетныхъ картинъ. Ихъ ставили большею частью на мольберты, и этимъ какъ бы давали понять тому, кто глядѣлъ на нихъ: если хочешь оцѣнить по достоинству тонкости этой картинки, встань, пожалуйста, вплотную передъ нею. И тогда, когда картины предназначались для украшенія стѣнъ, мелкое и тонкое письмо такихъ живописцевъ, какъ Доу и Міэрисъ, имѣло свое оправданіе, потому что узкія старо-голландскія комнаты вовсе не допускали возможности глядѣть на картину издалека. Если кто-нибудь изъ голландцевъ, какъ, напр., Венизъ, въ видѣ исключенія работалъ для фламандскихъ дворцовъ, то онъ тотчасъ же мѣнялъ свою манеру. Онъ понималъ, что картина, которая будетъ висѣть въ большой залѣ, должна отличаться не только по формату, но и по композиціи и стилю отъ картины, предназначенной для узкой комнаты.

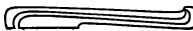
Живопись XIX-го вѣка грѣшитъ, главнымъ образомъ, тѣмъ, что утратилось всякое пониманіе соотношеній картинъ къ помѣщенію, гдѣ онѣ висятъ. Стѣнная живопись въ общественныхъ зданіяхъ доходила иногда до чудовищности. Литературность живописи въ первой половинѣ XIX вѣка привела къ тому, что красота формъ и красокъ не принималась во вниманіе,—художники думали только о воспитательномъ

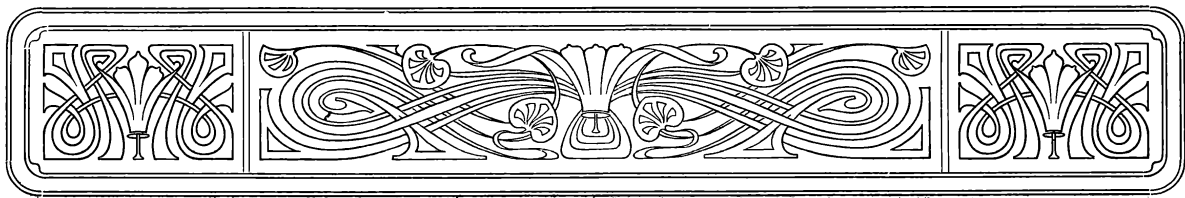
значеніи своихъ произведеній. Забывая о томъ, что картина должна прежде всего служить для украшенія, живописцы стремились преподавать урокъ исторіи, увѣщивали стѣны историческими жанровыми картинами, совершенно не заботясь объ ихъ декоративномъ впечатлѣніи. Еще ужаснѣе обстояло дѣло въ частныхъ домахъ. Еще не такъ давно принято было вѣшать на стѣны маленькія фотографическія карточки или эстампы, которымъ мѣсто въ альбомѣ или папкѣ, такъ какъ на стѣнѣ они производятъ впечатлѣніе только черныхъ и бѣлыхъ пятенъ. Музеи и выставки тоже способствовали спутанности понятій. И тамъ помѣщали на одной и той же стѣнѣ самыя разнородныя произведенія: рядомъ съ большой алтарной картиной Рубенса красовались маленькія кабинетныя картинки Броуэра и Остада, или же огромная картина Делакруа вѣшалась рядомъ съ изящной вещицей Мейсонье. Такимъ образомъ, все болѣе утрачивалось пониманіе декоративныхъ цѣлей искусства. Никого даже не удивляло, когда оказывалось, что картина, понравившаяся и приобрѣтенная на выставкѣ, производила дома издали впечатлѣніе дыры въ стѣнѣ, однообразной, грязновато-бурой плоскости.

Поворотъ къ лучшему начался раньше всего въ стѣнной живописи. Почти одновременно во всѣхъ странахъ начались попытки придавать стѣнной живописи декоративное значеніе въ убранствѣ комнатъ, умѣло распредѣляя сочетаніе красокъ и формъ. Но и въ отдѣльных картинахъ стали приниматься во вниманіе ихъ декоративныя задачи. Наши комнаты не только свѣтлѣе, но и просторнѣе узкихъ старо-голландскихъ комнатъ, освѣщенныхъ выпуклыми окнами. Если же, несмотря на измѣнившіяся условія освѣщенія и размѣровъ помѣщеній, живописцы продолжали держаться манеры старыхъ мастеровъ, то это было явнымъ признакомъ эпигонства. Импрессионизмъ прежде всего привелъ въ гармонію колоритъ картинъ съ болѣе свѣтлымъ освѣщеніемъ нашихъ комнатъ. Неоимпрессионизмъ дополнилъ эту попытку, удѣляя особое вниманіе впечатлѣнію красокъ издалика. И дѣйствительно, манера писать точками придаетъ картинамъ монументальность. Вблизи маленькія красочныя точки кажутся пестрымъ хаосомъ, но издали онѣ превращаются въ пластичныя формы, такъ что неоимпрессионистскія картины не теряются и въ самыхъ большихъ помѣщеніяхъ. Пуантилировка, т.-е. то обстоятельство, что поверхность картины не гладкая, а состоитъ изъ непрерывныхъ маленькихъ возвышеній и углубленій, и что поэтому нигдѣ нѣтъ отражающей плоскости, способствуетъ тому, что эти картины, подобно мозаикамъ, отовсюду равно видны. Безчисленные другіе художники добиваются другими средствами той же цѣли, т.-е. монументальности и декоративности впечатлѣнія. Упрощеніемъ формъ, красочностью пятенъ и подчиненіемъ красокъ декоративной цѣли художники стараются внести въ живопись ясность и гармонію колорита.

Но несомнѣнно, что и эта новѣйшая живопись тѣсно связана съ импрессионизмомъ. Импрессионизмъ научилъ схватывать тончайшіе оттѣнки движенія и выраженія,—и должна была возникнуть совершенно новая выразительность линій, когда начался переходъ къ стилизаціи, когда художники начали сводить всѣ безчисленныя подробности, которыя научились наблюдать, къ ихъ простымъ основнымъ формамъ. Импрессионизмъ, изучившій также съ научной тщательностью вліяніе свѣта на краски, тѣмъ самымъ открылъ множество совершенно новыхъ колоритныхъ оттѣнковъ. Мы ощущаемъ теперь сотню равноцѣнныхъ тоновъ (valeurs) тамъ, гдѣ прежде различали только десять. Красный, зеленый или синій цвѣта—эти названія сдѣлались теперь безсильными для передачи разнообразныхъ, безконечно расчленяемыхъ красочныхъ ощущеній. Точно такъ же должны были возникнуть красочныя гармоніи небывалаго до сихъ поръ богатства невиданной красоты и блеска, когда отъ реалистической разработки впечатлѣній отъ природы, художники перешли къ свободной симфонической композиціи красокъ, открытыхъ импрессионизмомъ.

Таковъ въ своихъ главныхъ этапныхъ пунктахъ путь, который живопись совершила отъ начала XIX-го до начала XX-го вѣка. Познакомившись съ общимъ ходомъ движенія, мы теперь посмотримъ, какъ шло развитіе живописи въ отдѣльныхъ европейскихъ странахъ.





Франція.

Нужно начать съ Франціи, потому что она въ XIX-мъ вѣкѣ шла во главѣ всѣхъ движеній въ искусствѣ. Во Франціи развитіе живописи происходило почти съ драматической послѣдовательностью. Всѣ задачи, выдвинутыя въ теченіе вѣка, разрѣшались съ классическимъ совершенствомъ во Франціи ранѣе, чѣмъ гдѣ-либо.

Прежде всего нужно вспомнить о тѣхъ художникахъ, которые перешли уже законченными мастерами изъ XVIII-го вѣка въ XIX-й. До 1823-го года былъ еще живъ Прудонъ (Proudhon), нѣжный, элегическій живописецъ въ духѣ рококо. Его картины часто сравнивали съ картинами Корреджіо, но между ними гораздо больше различія, чѣмъ сходства. Не только формой, прямолинейностью стиля *empire* отличается Прудонъ отъ стараго мастера, но и своей подернутой слезами меланхоліей. У Корреджіо нѣтъ блѣднаго свѣта, скользящаго по бѣлоснѣжнымъ тѣламъ, нѣтъ легкой грусти, которая трепещетъ во всѣхъ картинахъ Прудона. Изъ всѣхъ художниковъ, стремившихся на перепутьи XVIII-го и XIX-го вѣковъ воскресить античное искусство, онъ былъ, несомнѣнно, самымъ утонченнымъ. Именно потому, что онъ вынесъ изъ рококо столько любви къ мягкости тоновъ, его картины и отличаются такой обаятельной мечтательной красотой.

Конечно, по своему вліянію, онъ далеко уступалъ другому художнику, который сдѣлался диктаторомъ въ искусствѣ уже во времена Революціи и потомъ прожилъ еще въ полномъ силѣ первую четверть новаго вѣка. *Жакъ Луи Давидъ* (Jacques Louis David) былъ героемъ своего времени. Мягкость Прудона смѣняется у него геройской суровостью. Воинственный духъ Имперіи нашелъ въ немъ классическаго выразителя. Его портреты Наполеона, папы, Мюрата, кардинала Капрара символизируютъ грубое величіе эпохи, обоготворявшей силу. Вспомнимъ его гигантскую картину коронованія императрицы Жозефины,—она также поражаетъ застывшей торжественностью композиціи, какъ и металлической рѣзкостью красокъ. Въ этомъ и заключается особенность Давида. Конечно, онъ отошелъ отъ колорита рококо. Въ такихъ строгихъ, воинственно-суровыхъ картинахъ краски не должны ласкать взора мягкостью. Но онъ писалъ такъ жестко не потому, что не могъ иначе писать, а потому что не хотѣлъ. Его картины составляютъ полную противоположность произведеніямъ художниковъ рококо, но онѣ не хуже послѣднихъ. Давидъ сохранилъ и перенесъ въ новый вѣкъ всю изощренность вкуса, все техническое умѣніе минувшей эпохи; благодаря этому, французская живопись была избавлена отъ той утомительной борьбы за усовершенствованіе техники, которая обезсиливала лучшихъ художниковъ другихъ странъ.

То, чѣмъ для Людовика XIV-го былъ ванъ-деръ-Меленъ, для Наполеона сдѣлался *Жанъ Гро* (Jean Gros). Онъ взялъ на себя задачу изображать войны и побѣды императора. Его картины «Больные чумой въ Яффѣ», «Сраженіе при Эйлау» и «Наполеонъ передъ пирамидами», написанныя современникомъ всѣхъ этихъ событій, столь же важны для исторической живописи XIX-го вѣка, какъ для XVII-го «Сдача Бреды» Веласкеза или «Мюнстерскій миръ» Терборга. Если въ картинахъ Гро и чувствуется нѣкоторый театральнѣй героизмъ, то это объясняется тѣмъ, что и самъ Наполеонъ любилъ театральные эффекты. Вспомнимъ его знаменитыя слова, сказанныя въ 1810-мъ году передъ пирамидами: «Солдаты! съ высоты этихъ памятниковъ на васъ смотрятъ сорокъ вѣковъ».

Портреты *Жерара* (Gerard) иллюстрируютъ перемѣну, наступившую въ политической жизни Франціи послѣ паденія Наполеона. Королевская власть восстановлена была на наслѣдственномъ престолѣ. Старое аристократическое общество, разсѣянное революціей, снова открыла свои салоны, и портретный стиль, ставшій спартански простымъ, снова сдѣлался чрезвычайно пышнымъ. На портретѣ Жака Луи Давида m-me де Рекамье имѣетъ строго демократическій видъ, у Жерара она превратилась въ придворную даму. У него, какъ на портретахъ ванъ-Дейка, открывается видъ на колоннаду дворца.

Правда, Жераръ былъ единственнымъ живописцемъ, который сталъ прославлять реставрацію Бурбоновъ. Творчество остальныхъ художниковъ не было ни въ какой связи съ дѣйствительностью, а напротивъ того, созрѣвало въ полномъ антагонизмѣ съ окружающей жизнью. Царствование Карла X было эпохой самой мрачной клерикальной реакціи. Снова открылись монастыри. Черныя полчища аббатовъ напали на страну, какъ туча саранчи. Это были тѣ позорные годы, о которыхъ Мюссе въ «*Enfant du Siècle*» говоритъ слѣдующее: «Когда юноши мечтали о славѣ, имъ отвѣчали: дѣлайтесь священниками. Когда они мечтали о чести, о силѣ, о любви, имъ повторяли: дѣлайтесь священниками». При такомъ положеніи дѣлъ литература и искусство должны были стать въ самую рѣзкую оппозицію ко всему существующему. Все кругомъ было мрачно, неподвижно, а въ искусствѣ разгорѣлась любовь къ пламеннымъ краскамъ и безудержному движенію. Власти тьмы, застою и реакціи противопоставляли зрѣлище міра, пламенѣющаго красками, ведущаго титаническую борьбу. Вотъ, что означаетъ для Франціи слово «романтизмъ». Въ Германіи романтизмъ носилъ тихо созерцательный, грустно элегическій характеръ, во Франціи же онъ сдѣлался дикимъ и возбужденнымъ. Тамъ началось нѣчто, напоминающее эпоху «бури и натиска» въ Германіи въ дни молодости Шиллера и Гете.

Первымъ выступилъ рано умершій художникъ *Теодоръ Жерико* (Théodore Géricault). Онъ писалъ все, въ чемъ видѣлъ красочность и силу, страсть и движеніе. Онъ любилъ офицерскіе мундиры за ихъ яркость, дико несущихся лошадей за ихъ безудержность и силу волны за то, что онѣ угрожаютъ, несутся и неистовствуютъ, рокочутъ и разбиваются на тысячу брызговъ. Онъ любилъ борющихся, страдающихъ людей, такъ какъ борьба и страсть составляли душу романтизма. Съ именемъ Жерико связана, главнымъ образомъ, картина «Плотъ Медузы», но она не вполнѣ характерна для него. Пережитки классицизма, сказавшіеся въ этой картинѣ, мѣшаютъ непосредственности впечатлѣнія. Поразительнѣ всего Жерико въ картинахъ меньшихъ размѣровъ, которыя онъ писалъ для себя, а не для выставокъ. Его скачущіе по полю жокен, его борющіяся лошади, у которыхъ каждая жилка дрожитъ отъ нервности движенія, принадлежать по выразительности и живости къ самымъ мощнымъ произведеніямъ молодой поры романтизма.

Делакруа (Delacroix) относится къ Жерико такъ, какъ въ старой исторіи искусства Тиціанъ относится къ Джіорджіоне. Съ одной стороны, молодой, дерзновенный титанъ, который предвосхитилъ результаты цѣлаго періода послѣдовательнаго развитія, а съ другой—мастеръ, который въ теченіе длинной трудолюбивой жизни заканчиваетъ то, къ чему проложилъ путь первый. И Делакруа, подобно Жерико, писалъ все, въ чемъ есть борьба и сильная страсть, красочность и пламенность. Его главнымъ источникомъ была поэзія. Изъ Данте и Шекспира, изъ Гете и Байрона онъ бралъ самыя бурныя и дикія сцены. Онъ любилъ также Библію и сказанія о святыхъ, какъ предлогъ для изображенія стихійныхъ страстей и жестокости. Кромѣ того, онъ восторгался борьбой Греціи за свое освобожденіе. Судьба маленькой геройской націи, подпавшей подъ иго варваровъ, была какъ разъ подходящей темой для этихъ художниковъ, захваченныхъ волной байронизма. А отъ преклоненія передъ Греціей Делакруа перешелъ къ увлеченію Востокомъ, который сдѣлался преимущественнымъ источникомъ вдохновенія для романтиковъ. Когда послѣ короткаго плаванія путешественникъ высаживался на берегъ Алжира или Туниса, ему могло показаться, что онъ переплылъ потокъ времени, океанъ вѣковъ. Передъ его глазами были люди, сидѣвшіе на солнцѣ въ такихъ же пестрыхъ одеждахъ, въ какихъ ходили ихъ предки много вѣковъ тому назадъ. Взорамъ открывались зданія, жалкія и грязныя, но изъ-подъ этой обнищалости сверкалъ еще сказочный блескъ ихъ былого величія. Пейзажи поражали безпредѣльнымъ богатствомъ пышной тропической растительности. Востокъ сдѣлался духовной родиной Делакруа. Онъ любилъ его за то, что люди, населявшіе его, были такъ стихійны и дики, за то, что всѣ страсти, ненависть, ярость, фанатизмъ проявлялись тамъ еще во всей своей первобытной силѣ. Но и Востокъ не былъ крайней границей владѣній Делакруа. Ему было все равно, что воссоздавать—Востокъ ли, или свою родину, средніе вѣка или античный міръ, пейзажи или животныхъ. Онъ изображаетъ пышущую яростью борющихся лошадей, львовъ и тигровъ, дикую ярость стихій, пѣнящихся, рассыпающихся на тысячи брызговъ волны, которыя несутся къ берегу подъ хлещущимъ ихъ вѣтромъ. Теодоръ Сильвестръ вѣрно опредѣлилъ его въ слѣдующихъ словахъ, написанныхъ послѣ смерти Делакруа въ 1863 году: «Умеръ живописецъ чистой расы, у котораго сіяло солнце въ головѣ, а въ сердцѣ бушевала буря. Онъ въ теченіе сорока лѣтъ игралъ на всѣхъ струнахъ человѣческой души, и его мощная, наводившая ужасъ кисть переходила отъ святыхъ къ воинамъ, отъ воиновъ къ любящимъ, отъ любящихъ къ тиграмъ, отъ тигровъ къ цвѣтамъ».

И вокругъ солнца Делакруа вращался цѣлый планетный кругъ менѣе значительныхъ художниковъ. Такъ же, какъ Давидъ для предыдущаго поколѣнія, Делакруа сталъ центромъ художественной жизни въ эпоху романтизма. Именно, въ эти годы Франція создала великое, достойное преклоненія искусство. Повсюду точно вырастая изъ-подъ земли, появлялись новые таланты, но по всеобъемлющей силѣ никто не могъ сравниться съ Делакруа. Другіе художники раздѣлили между собой различныя категоріи его сюжетовъ и довольствовались каждой частицей того, что писалъ Делакруа.

Востокъ сдѣлался достояніемъ *Декана* (Decamps). Послѣ того, какъ Делакруа разсказалъ въ своихъ картинахъ о жестокости и кровавыхъ войнахъ на Востокѣ, Деканъ сталъ изображать пеструю восточную толпу, черныхъ рабовъ, роскошно осѣдланыхъ коней, базары, гаремы и минареты, палящій зной солнца, душный воздухъ, тропическую яркость растительности. *Теодора Шассеріо* (Théodore Chassériau) можно сравнить съ Альфредомъ де Мюссе, поэтомъ съ пламеннымъ сердцемъ. Дикимъ вихремъ пронеслась его кипучая жизнь, и въ тридцать шесть лѣтъ его не стало. Женщина, которая владѣла его думами, была также богиней, которой онъ преклонялся въ своемъ творствѣ. Ни одинъ другой художникъ въ то время не

умѣлъ передать изысканную ритмичность обнаженного женскаго тѣла съ такимъ чутьемъ, какъ онъ. Марсельскій волшебникъ колорита *Монтичелли* (Monticelli) завершилъ путь, на который вступилъ романтизмъ. Делакруа освободилъ краски изъ плѣна пластическихъ формъ, а у Монтичелли колоритъ пользуется правами единовластія, и краски бушуютъ, какъ громко несущіеся звуки оркестра. Рисунокъ упраздненъ, содержаніе отрицается, художникъ составляетъ только съ упоеніемъ пышные букеты красокъ.

Конечно, исчерпывающимъ выраженіемъ французскаго духа романтическое искусство не было. Наиболѣе національнымъ изъ всѣхъ французскихъ художниковъ былъ Пуссенъ, наиболѣе національнымъ изъ всѣхъ французскихъ философовъ—Декартъ. И эта математичность и ясная разсудочность такъ глубоко лежатъ въ характерѣ французовъ, что даже рококо, при всей своей капризности и затѣйливости,—ничто иное, какъ правильность наоборотъ, а не свобода. И даже Делакруа при всей своей дикой восторженности преклонялся передъ правильной академической поэзіей Расина. Поэтому, на ряду съ искусствомъ, которое ставило выше всего красоту и выразительность красокъ, и теперь процвѣтала живопись, для которой все сводилось къ благородству формъ и линий, къ твердой архитектоникѣ композиціи.

То, чѣмъ для романтиковъ сталъ Востокъ, для этихъ художниковъ была попрежнему Италия, гдѣ нѣкогда искали вдохновеній Пуссенъ и многіе другіе. Они писали этюды въ флорентинскихъ и римскихъ церквяхъ и музеяхъ и, вернувшись домой, справлялись при помощи этихъ этюдовъ съ монументальными предпріятіями своего времени. *Ипполитъ Фландренъ* (Hippolyte Flandrin) украшалъ парижскія церкви живописью въ духѣ флорентинскихъ примитивовъ. *Поль Шенаваръ* (Paul Chenavard) воплощалъ въ манерѣ Синьорелли и Микелѣ Анджело очень новыя и самобытныя замыслы. Другіе пользовались пребываніемъ въ Италиі не только для изученія старыхъ мастеровъ, но и для наблюденій надъ живою дѣйствительностью. *Леопольдъ Робертъ* (Léopold Robert) видѣлъ задачу своей жизни въ томъ, чтобы «прославить благородство итальянскаго народа, въ которомъ еще сохранились черты героическаго величія ихъ предковъ». Конечно, тонкости колорита или даже правдивости въ его картинахъ нечего искать. Для этого онъ былъ еще слишкомъ близокъ къ классической школѣ. Онъ глядѣлъ на современныхъ итальянцевъ какъ на Давида, Микелѣ Анджело, надѣлялъ ихъ движеніями греческихъ статуй и составлялъ изъ нихъ живыя картины, группируя ихъ по правиламъ пирамидальныхъ композицій. Не живая дѣйствительность, а ватиканскій музей создалъ его стиль. Но такъ какъ онъ внесъ нѣчто новое въ живопись своими сюжетами, то историкъ искусства долженъ упомянуть о немъ.

Но есть художникъ, который опровергъ собой все, что когда-либо говорилось художого о классицизмѣ. *Энгръ* (Ingres), если его противопоставить романтикамъ,—холодный каменный сфинксъ, ледяной, какъ будто бездушный, но все же сверхчеловѣчески мощный. Его называли холоднымъ строителемъ. Особенно отмѣчалъ въ немъ то, что онъ строилъ свои картины строго обдуманно, точно доказывая математическія формулы, то, что онъ всю жизнь заковывалъ въ желѣзные панцыри незбылемо твердыхъ правилъ. Все это совершенно вѣрно. И все же Энгръ принадлежитъ къ тѣмъ рѣдкимъ мастерамъ, которые покоряютъ себѣ и противящихся имъ. Есть какое-то несравненное величіе въ строгой пластичности его обнаженныхъ тѣлъ. Поразительно, съ какой увѣренностью поставлены модели на его портретахъ. Ему даже удается производить неотразимое впечатлѣніе и колоритомъ своихъ картинъ. Правда, краски его сухи и скульптурно рѣзки, но въ этой сухости есть своеобразная пріятная прелесть. Въ особенности хороша у него ледяная, но изысканная гармонія холодныхъ цвѣтовъ, свѣтло-синяго, свѣтло-желтаго и свѣтло-сѣраго.

Всѣ эти мастера были цѣльными натурами, ясно опредѣлившимися и самобытными. Къ какой бы они школѣ ни принадлежали, къ романтической или классической,—они выражали самихъ себя, служили искусству. За такими крупными личностями слѣдуютъ обыкновенно маленькія, за сильными слабыя, за рѣзко выраженными индивидуальностями—люди, склонные къ компромиссамъ. Живопись опять пошла по тому же пути, по которому шла политическая жизнь. Клерикальная реакція смѣнилась здравомыслящей буржуазной монархіей, которая, войдя въ соглашеніе съ либерализмомъ обманула народъ миражемъ благоустроенной свободы. И эта благоустроенная свобода, этотъ *juste-milieu* сталъ девизомъ и художниковъ. Прежде они были врагами буржуазности, теперь сами превратились въ буржуа.

Теперь мы снова полюбили простодушіе той эпохи, время нашихъ дѣдушекъ и бабушекъ. Оно создало много симпатичнаго, много милаго. Особенно чаруютъ и теперь портреты того времени. Мы находимъ много схожаго съ нами въ этихъ господахъ, одѣтыхъ въ длинные сюртуки, носящихъ черныя шелковые галстуки. Намъ нравятся эти благонаправныя молодыя дѣвушки, для которыхъ маргаритка или василекъ становятся источникомъ скромныхъ мечтаній; онѣ такъ задумчиво, такъ неловко и такъ мило сидятъ на такихъ несказанно безвкусныхъ стульяхъ изъ краснаго дерева и держатъ въ рукахъ золотообрызанныя книжки стиховъ. Обнаженные тѣла тоже привлекательны особымъ впечаткомъ простодушности и добротѣли. Нѣтъ никакой разницы, въ платьѣ ли молодая дѣвушка или для разнообразія сняла сорочку. Она остается все той же застѣнчивой, честной дѣвицей изъ бюргерской семьи добраго стараго времени со своими напояженными, туго заплетенными косами и съ букетомъ полевыхъ цвѣтовъ въ рукахъ. Среди произведеній *Жозефа Кура* (Joseph Court) и *Ари Шефера* (Ary Scheffer) есть не мало образцовъ этого рода живописи.

Но въ общемъ эта эпоха была очень жалка и бѣдна. Чтобы убѣдиться въ ничтожности тогдашней живописи, достаточно посмотрѣть въ версальскомъ музеѣ на гигантскія полотна, въ которыхъ *Орасъ Верне* (Hogase Vernet) исполнялъ съ такой грубой хвастливостью бравурныя аріи французской исторіи отъ Карла Великаго и до сомнительнаго по удачѣ африканскаго похода Луи Филиппа. Мощныя картины, въ которыхъ Гро воспѣвалъ эпопею Наполеона, смѣнились жалкими, ученически исполненными военными донесеніями. Наряду съ батальными картинами, историческая живопись тоже прониклась буржуазностью.

Когда Делакруа трактовал такого рода сюжеты, то пользовался старинными костюмами только для бурных^б красочных оргий. Или же он писал мощные исторические фигуры для того, чтобы противопоставить своему собственному мелкому и сфрону времени мощное прошлое, стихийно-бурную жизнь старины. Историческая живопись была для романтиков оружием, которым они боролись против мещанского духа времени. А теперь буржуазное общество увидело в том, что должно было разбудить его от спячки, только материал для обогащения своих знаний. Историческая живопись оказалась очень полезной: благодаря ей, можно было, посещая художественные выставки, освежить приобретенные в гимназии исторические знания. Характер исторической живописи тем самым изменился—уроки истории в красках заменили прежние оргии красок на картинах, имевших совершенно независимое от сюжета значение. *Эжен Деверье* (Eugene Deverier) был первым живописцем, который продолжал эту эволюцию. Своей картиной «Прием Колумба испанской королевской четой после открытия Америки» он создал первый образец скучных иллюстраций, которая с тех пор стала появляться во всех европейских странах. *Никола Робер Флеури* (Nikolas Robert Fleury) написал императора Карла V в монастырь св. Юста, Варооломеевскую ночь и религиозный диспут в Пуасси; и всем этим картинам он старался придать отпечаток архаичности заимствованиями у старых мастеров. Наибольший успех в области исторической живописи выпал на долю *Поля Делароша* (Paul Delaroche), потому что он старался не только поучать, но и действовать на чувствительность зрителей. Уже его первые картины 1831 года—«Сыновья Эдуарда в Тоуэр» и «Кромвель у гроба Карла I»—сразу завоевали ему симпатии публики. Впоследствии, написав портреты Ришелье, Мазарини, Страфорда, затем «Казнь Жанны Грэй» и «Убийство герцога Гиза», он сдвинулся одним из популярнейших французских художников. Как это могло случиться? Конечно, слава Делароша—новое доказательство того, что в искусстве глаз народный вовсе не глаз Божий. Делакруа был слишком необуздан и высок для публики этой добродушно буржуазной эпохи,—и в этом причина успеха Делароша; его любили за то, что он вполне удовлетворял требованиям здравомыслящего большинства. Публика не видела, что герои мировой истории превращены у него в глупых статистов, но зато восторгались точностью комнатных обстановок на картинах и великолепием одежды. А его мелодраматичные сюжеты были как раз в меру трогательны, чтобы умилять, но не разстраивать нервы. Все это делало Делароша любимцем публики того времени.

Когда жизнь минувших времен изображалась не в столкновениях противоречивых начал, а в спокойные моменты, и когда формат картин был не в натуральную величину, а в уменьшенном виде, то это называлось исторической жанровой живописью. *Леон Когне* (Leon Cogniet), *Александр Гесс* (Alexandre Hesse) и *Шарль Комте* (Charles Comte) стали искать в биографиях старинных художников и ученых интересные эпизоды для повествования. Беллини в своей мастерской, Карл V и Тацянэ, Встреча Рафаэля и Микель Анджело в Ватикане, Микель Анджело, ухаживающий за своим слугой, Тинторетто, рисующий свою умершую дочь при свете лампы, кардинал, открывающий талант Рибейры—вот сюжеты, разработка которых имела большой успех в то время. Даже когда такой художник, как *Биар* (Biard) в виде исключения брал сюжет из современной жизни, то должен был придать ему жанровый характер, чтобы заинтересовать публику: картину без повествовательного содержания в то время совсем не могли себе представить.

Чтобы разбить иго филистерства, чтобы вернуть живописи, ставшей служанкой исторической науки, положение полноправной хозяйки дома, живописцам нужно было пренебречь грубыми требованиями толпы, уйти от житейской суеты и выражать в формах и красках только себя, только свои внутренние переживания. Этой победой чисто художественного начала искусство обязано пейзажистам. Мелочность и вульгарность буржуазного либерализма и подвинули художников на искание новизны. Чтобы забыть академию и выставки, чтобы быть подальше от политических зол, живописцы стали покидать города, уходить в леса и поля, к вечно прекрасной, величественной природе. Одновременно с иллюстрациями на исторические темы расцвела и пейзажная живопись. На сцену выступили *Коро* (Corot), *Руссо* (Rousseau), *Дюпре* (Duprè), *Диаз* (Diaz) и *Добиньи* (Daubigny)—творцы *paysage intime*. В их произведениях впервые отразилось трепетное тяготение современного человека к священной тишине природы, жажда уйти от шума и суеты больших городов. В этом, главным образом, и заключается отличие названных художников от пейзажистов прежних времен. Технически они держатся старых традиций. Они пишут выдержанные в благородном стиле кабинетные картины, которые напоминают своей красотой музейные произведения старого времени и гораздо ближе к картинам Рюисдаля, Гоббеми и Вато, чем к позднейшим расплывающимся в волнах света пейзажам импрессионистов. Но внутреннее настроение другое. Все создается ощущениями и желаниями. Крестьянин, который из года в год живет в деревне, иначе чувствует природу, чем горожанин, который вырывается на несколько дней из городской тесноты и копошится на деревенский простор. Для крестьянина окружающая его обстановка нечто будничное, привычное. А горожанин чувствует, что, наконец, может вздохнуть свободно. У него расширяется грудь. Он упоен. И чем невзрачнее, чем тише и интимнее какая-нибудь местность, тем больше она ему дает того, о чем он тоскует среди городской суеты: спокойствия. Старые голландцы в Гарлеме, Дельфте и Роттердаме были еще слишком близки к природе, чтобы испытывать такие ощущения. Они искали красоты, необычайности. Пейзаж был для них только декорацией. А произведения живописцев барбизонской школы проникнуты той любовью к природе, которая вылилась с такой красотой в письме Торэ к Теодору Руссо. «Помнишь ли ты то время,—писал Торэ,—когда мы садились на подоконники наших мансард, спускали ноги на крышу и смотрели на углы домов и трубы? Ты