


тельно учились (нынѣ Николаевскій институтъ гражданск. инженеровъ) и установилась болѣе тѣсная товарищеская связь между зодчими въ основанномъ ими архитектурномъ обществѣ. Два главныхъ стремленія явственно обозначаются въ новѣйшей русской архитектурѣ: во-первыхъ, забота ея представителей придавать постройкамъ полное соответствіе ихъ назначенію, съ береженіемъ при этомъ матеріала и полезнаго пространства,—забота, мало смущавшая прежнихъ зодчихъ; во-вторыхъ, желаніе сообщать зданіямъ, независимо отъ прочности и удобства, красивую отдѣлку, со строгою выдержанностью ихъ въ стилѣ, вполне подходящимъ къ ихъ характеру. Въ послѣднемъ отношеніи, особеннаго вниманія заслуживаютъ опыты вернуться къ элементамъ византийской и древнерусской архитектуры, возродить ихъ, очистить и примѣнять какъ въ крупныхъ церковныхъ и публичныхъ сооруженияхъ, такъ и въ менѣе важныхъ, частныхъ постройкахъ. Эти опыты, начатые, какъ сказано выше, К. Тономъ, продолжали его ученики и продолжаютъ съ возрастающимъ успѣхомъ многіе изъ современныхъ художниковъ, принявшіеся болѣе обстоятельно изучать памятники старины, разбѣянные въ разныхъ концахъ Имперіи. Между двигателями нашего зодчества по этому новому пути, больше всѣхъ заслуживаютъ признательности знатоки византийской архитектуры Д. Гримъ, А. Горностаевъ и Р. Кузьминъ и разработатели собственно-русскаго стиля въ архитектурѣ и орнаментистикѣ, уже сошедшіе въ могилу Ѳ. Рихтеръ, А. Монигеттъ, Л. Даль, В. Гартманъ, В. Шервудъ, А. Павлиновъ и доннынѣ трудящіеся В. Сусловъ, И. Ропетъ, Н. Султановъ, Л. Бенуа и А. Померанцевъ. Изъ ряда прочихъ русскихъ архитекторовъ послѣдняго времени выдаются, по количеству, важности, талантливости или техническому достоинству своихъ произведеній покойные А. Кракау, И. Штромъ, К. Рахау, Р. Бернгардъ, В. Львовъ, М. Макаровъ, А. Резановъ и еще здравствующіе В. Шрейберъ, М. Месмахеръ, А. Томишко, И. Стефаницъ и нѣк. др. 

Выше было сказано, что живопись въ западно-европейскомъ родѣ завелась у насъ еще до Петра Вел. и что какъ при этомъ государѣ, такъ и при его ближайшихъ преемникахъ Р. уже имѣла своихъ художниковъ по ея части. Однако, то были отдѣльные личности, не связанные между собою одинаковостью образованія и стремленій. Русская школа живописи начинается собственно съ А. Лосенка. Ученикъ сперва скромнаго доморощеннаго живописца, а потомъ Лелоррена и гр. де-Ротари, этотъ художникъ довершилъ свое развитіе въ Парижѣ, подъ руководствомъ корифеевъ тамошней академіи, и затѣмъ изучалъ въ Италіи ея великихъ мастеровъ. Такимъ образомъ онъ усвоилъ себѣ манеру тогдашнихъ французскихъ академистовъ, нѣсколько очищенную заимствованиями отъ болѣе строгихъ рисовальщиковъ старыхъ итальянскихъ школъ и отъ антиковъ. Сдѣлавшись профессоромъ и потомъ директоромъ петербургской академіи, Лосенко положилъ основаніе направленію, которое надолго

приняла наша живопись. Отличительною чертою этого направленія была строгость рисунку, держащаяся не столько натуры, сколько формъ античной скульптуры и итальянскаго искусства эпохи эклектиковъ. Бѣдность фантазіи, слѣдованіе въ композиціи опредѣленнымъ, рутиннымъ правиламъ, условность колорита и вообще подражательность составляли слабыя стороны живописцевъ, выходившихъ изъ академіи.

Чтобы удобнѣе было очертить ходъ развитія нашей живописи со времени основанія академіи, остановимся прежде всего на историческомъ родѣ этого искусства, считавшемся, по эстетикѣ прошлаго вѣка, высшимъ, наиболѣе способнымъ возбуждать благородныя чувства и мысли. Черная для себя темы изъ священной исторіи, античнаго міра, мифологіи и аллегоріи, образовавшіеся въ академіи историческіе живописцы трактовали ихъ совершенно въ томъ же духѣ, какъ современные имъ французы и итальянцы, и сравнительно рѣдко обращались за сюжетами къ отечественной исторіи, если же брались за воспроизведеніе ея эпизодовъ, то она являлась у нихъ до такой степени искаженною стараніемъ держаться иностранныхъ образцовъ и способности академическаго условія, что въ изображенномъ трудно найти что-либо русское, кромѣ названія. Это отсутствіе національности и оригинальности сдѣлалось грѣхомъ, общимъ для историческихъ живописцевъ, слѣдовавшихъ за Лосенкомъ. Изъ нихъ, послѣ его смерти, пользовались извѣстностью Г. Козловъ, еще прежде него вступившій въ число академическихъ преподавателей, П. Соколовъ, рано умершій ученикъ Наугара и П. Баттони въ Римѣ, и И. Акимовъ, ближайшій послѣдователь Лосенка, въ особенности способствовавшій упроченію его направленія въ академической школѣ. Кромѣ Акимова, въ концѣ прошедшаго столѣтія на попрѣхъ исторической живописи трудились И. Тупылевъ, Е. Мошковъ, Ѳ. Яненко, А. Волковъ и нѣк. др. Но первое мѣсто на немъ занималъ Г. Угрюмовъ, исполнившій массу картинъ религіознаго и историческаго содержанія и прекрасно писавшій также портреты. Онъ явился сильнымъ соперникомъ иностранцевъ, нахлынувшихъ въ Петербургъ послѣ французской революціи, и поддержалъ въ глазахъ императора Павла I репутацію русскихъ художниковъ и самое существованіе академіи. Подъ его руководствомъ образовалась группа живописцевъ, доведшихъ рисунокъ до удивительнаго мастерства и славившихся въ царствованіе Александра I и въ началѣ Николаевской эпохи, въ томъ числѣ столпы академической школы А. Егоровъ, В. Шебуевъ и Анд. Ивановъ. Первый, занимаясь почти исключительно религіозною живописью, подражалъ старымъ итальянцамъ, преимущественно Рафаэлю. Второй питалъ пристрастіе къ Пуссену и работалъ по болѣе части также для церквей, лишь иногда принимаясь за ту или другую тему русской исторіи и мифологіи. Анд. Ивановъ былъ скромный и добросовѣстный труженикъ, искусный рисовальщикъ, не оставившій по себѣ ни одного произведенія, которое выходило-бы изъ уров-



ня ординарности; его имя не забудется въ исторіи главнымъ образомъ потому, что онъ былъ учителемъ К. Брюллова и первымъ наставникомъ своего знаменитаго сына, Алекс. Иванова, и своею многолѣтнею педагогическою дѣятельностью способствовалъ образованію не одного поколѣнія другихъ художниковъ. Еще не сошли со сцены ученики Угрюмова, еще академическій классицизмъ, настойчиво поддерживаемый ими, царилъ въ русской живописи, когда прибыла въ Россію, предшествуемая восторженными хвалами, картина К. Брюллова: «Послѣдній день Помпеи». Она поразила всѣхъ и каждого. Ея творецъ былъ сразу признанъ мировымъ гениемъ, равнымъ съ величайшими живописцами всѣхъ временъ и народовъ. Маститые вожди нашей школы преклонились предъ нимъ, какъ предъ болѣе сильнымъ мастеромъ, молодые художники приняли его за пророка новаго искусства. На самомъ дѣлѣ, при тогдашнемъ состояніи русской живописи, «Помпея» должна была показаться созданіемъ необычайнымъ, хотя, въ сущности, она представляетъ собою соединеніе академическаго классицизма съ уже возникшимъ тогда на Западѣ романтизмомъ, есть не болѣе какъ театральная живая картина мелодраматическаго характера, монтированная въ эффектной декорации, при эффектномъ бенгальскомъ освѣщеніи. Но своимъ колоссальнымъ размѣромъ, новизною сюжета, сложностью живописно-раскинутой композиціи, блескомъ и гармоніей красокъ и виртуозностью исполненія она представляла поразительный контрастъ съ сравнительно небольшими, шаблонно-однообразными и тусклыми произведеніями тогдашнихъ русскихъ живописцевъ. Брюлловъ первый изъ нихъ сбросилъ съ себя оковы академической рутинѣ и выступилъ на путь свободнаго творчества; кромѣ того, въ заслугу ему должно быть поставлено то обстоятельство, что своими блестящими работами онъ возбудилъ въ публикѣ живой интересъ къ искусству и поднялъ въ ея глазахъ значеніе художника. Слава Брюллова не помѣшала войти еще при его жизни въ извѣстность двумъ его товарищамъ по воспитанію, П. Басину и Ѳ. Бруни, которые, вмѣстѣ съ нимъ, составляли въ 1840-хъ гг. триумвиратъ, главенствовавшій въ академіи, пользовавшійся особеннымъ благоволеніемъ Николая I и получавшій самые важные правительственные заказы. Послѣдніе въ достаточномъ количествѣ доставались также на долю нѣсколькихъ живописцевъ менѣе значительнаго таланта, трудившихся въ это время и позже, каковы А. Марковъ, С. Живаго, Ѳ. Завьяловъ, Ѳ. Брюлло, Н. Тихобразовъ, Н. Майковъ, П. Шамшинъ и др., частью державшіеся старыхъ академическихъ принциповъ, частью слѣдовавшіе по стопамъ Брюллова. Большинство ихъ было занято работами для Исаакіевского собора, въ украшеніи котораго видное участіе принимали также иностранные живописцы К. Штейбентъ, К. Дузи, Ч. Муссини, І. Дорнеръ, Е. Шлюпаръ и Т. Неффъ. Въ началѣ эпохи имп. Александра II, явились къ намъ изъ Италіи двѣ картины русскихъ живописцевъ, написанныя, по примѣру Брюлловской «Помпеи», въ колос-

сальномъ размѣрѣ, — произведенія, исполненныя еще въ Николаевское время: «Проповѣдь ал. Иоанна на островѣ Патмосѣ» Ѳ. Моллера и «Явленіе Мессіи народу» Ал. Иванова. Первая изъ этихъ картинъ была встрѣчена публикою равнодушно, какъ неудачный трудъ художника, взявшагося за задачу не по своимъ силамъ и чрезчуръ увлекшагося принципами гнѣздившейся въ Римѣ чучки иѣмецкихъ артистовъ, извѣстныхъ подъ названіемъ «назареевъ». Напротивъ того, картина Иванова, плодъ тридцатилѣтней борьбы ея автора съ трудностями передать глубокую идею композиціею и техникою, чуждыми всякой условности, всякихъ школьныхъ преданій, въ формахъ непосредственно взятыхъ изъ реального міра, возбудила энтузіазмъ въ большинствѣ образованнаго общества, но не оказала того вліянія на русскую живопись, какое несомнѣнно имѣла бы, если бы явилась многими годами раньше: наши художники познакомились съ нею уже тогда, когда духъ времени влекъ ихъ изъ области мировыхъ, общечеловѣческихъ идей на почву близкой дѣйствительности и народныхъ интересовъ, и если научились чему-либо отъ Иванова, то лишь вдумчивости и настойчивости, съ какими должно добиваться намѣченной цѣли. «Явленіе Мессіи», вмѣстѣ съ тѣмъ, было у насъ послѣднимъ монументальнымъ произведеніемъ религиозной и исторической живописи, которая, послѣ него, вошла въ прежнюю колею академической рутинѣ и подражательности, или приняла оттѣнокъ бытовой живописи и разбѣжалась на мелкія, несложныя задачи. «Содомъ» К. Венига выказываетъ только его приверженность къ Рафаэлю и другимъ итальянскимъ классикамъ; «Мученики» К. Флавицкаго — попытка подбѣжать подъ Брюллова; «Тайная Вечеря» Н. Ге — порожденіе не искренняго религіознаго чувства и исканія исторической правды, а увлеченіе фантастическою «Жизнью Іисуса» Ренана. «Свѣточи Нерона», «Фрина» и другія большія полотна Г. Семирадскаго — прекрасно написанныя сцены изъ древне-римскаго и греческаго быта, полныя свѣта и воздуха, но разыгрываемыя неопытными или равнодушными къ своимъ ролямъ актерами, разодѣтыми въ археологически-вѣрные костюмы. Въ нашей церковной живописи, напрасно кн. Г. Гагаринъ, въ бытность своею вице-президентомъ академіи (1859—72), противодействовалъ рутинѣ проповѣдью обращенія къ начальному источнику нашего искусства — къ византійскому искусству: никто изъ художниковъ, за исключеніемъ А. Бейдемана, не тронулся этою проповѣдью, и отдѣлывавшійся тогда Московскій Храмъ Спасителя наполнился разнокалиберною живописью, то шаблонно-академическою, то эффектно-кричащею, то смахивающею на жанръ. Только въ послѣдніе годы, въ лицѣ В. Васнецова, украсившаго иконами и стѣннымъ росписью Владимірскій соборъ въ Кіевѣ, наша религіозная живопись получила мастера, отличающагося оригинальностью и поэтичностью концепціи, искренностью выражаемаго въ нихъ благочестиваго чувства и выиодѣ православному духомъ. Гораздо удачнѣе выхо-



дили картины наших новѣйшихъ живописцевъ, когда они брались за темы не изъ священной и всеобщей исторіи, а изъ отечественнаго прошлаго, и, держась реалистическаго направленія, а также пользуясь разнообразившимся въ литературѣ изслѣдованіями о русской старинѣ, трактовали изображаемые эпизоды просто и естественно, какъ происшествія дня, со стараніемъ воскресить кистию не только давноисчезнувшія лица, но и всю окружавшую ихъ обстановку. Начало этому роду живописи, который можно назвать національно-историческимъ жанромъ, положили молодые художники, окончивавшіе академическій курсъ въ 1860-хъ годахъ, и съ того времени онъ сдѣлался однимъ изъ наиболѣе распространенныхъ въ нашемъ искусствѣ, почти совершенно вытѣснившимъ изъ него античныхъ боговъ и героевъ. Къ числу живописцевъ, особенно отличившихся на поприщѣ историческаго жанра, принадлежатъ: П. Чистяковъ («Софія Витовтовна на свадьбѣ Василія Темнаго»), Г. Мясоедовъ («Вѣство Отрѣзьева изъ литовской корчмы» и «Дѣдушка русскаго флота»), Н. Шустовъ («Іоаннъ III раздираетъ ханскую грамоту»), К. Флавицкій («Княжна Тараканова»), А. Литовченко («Іоаннъ Грозный показываетъ свои сокровища Горсею»), К. Маковский («Дѣти Бориса Годунова»), В. Шварцъ (небольшія сцены московскаго царскаго быта), Н. Ге («Петръ Великій, допрашивающій царевича Алексѣя»), В. Якоби (сцены временъ Анны Іоанновны), В. Перовъ («Пугачовщина» и «Никита Пустосвятъ»), И. Рѣпинъ («Іоаннъ Грозный и его сынъ»), Н. Невревъ («Романъ Галицкій»), В. Суриковъ («Боярыня Морозова» и «Казнь стрѣльцовъ») и нѣк. др.

Если принять въ соображеніе состояніе русскаго общества въ XVIII столѣтіи, то легко догадаться, что изъ всѣхъ родовъ живописи больше другихъ долженъ былъ пользоваться въ немъ почетомъ портретный родъ. Въ вѣкъ быстро выросавшихъ величія и богатства и столь же быстрого паденія въ ничтожество, когда тщеславіе, гордость предъ низшими и рабскіе предъ высшими составляли изву не только людей близкихъ къ трону, но и простыхъ смертныхъ, каждый, кому улыбалась Фортуна, хотѣлъ имѣть свое изображеніе, чтобы оставить потомству память о своей важности, о своемъ щегольствѣ роскошнымъ парикомъ, блистательнымъ костюмомъ, золотымъ шитьемъ, кружевами, орденами и брилліантами, или же изображеніе своего милостивца, дабы выказать предъ нимъ почтеніе и преданность. Отсюда происходило, что въ ту пору, когда вкусъ къ искусству вообще былъ развитъ у насъ еще въ ничтожной степени, портреты были распространены въ значительномъ количествѣ. Удовлетворяя запросу на нихъ, Лосенко, Козловъ, Акимовъ, Угрюмовъ и другіе историческіе живописцы отрывались отъ возвышенныхъ сюжетовъ, чтобы увѣковѣчить на полотнѣ фізіономіи своихъ современниковъ; но, кромѣ нихъ, мы находимъ въ прошломъ столѣтіи рядъ художниковъ, пользовавшихся извѣстностью преимущественно въ

качествѣ портретистовъ. Первымъ въ этомъ ряду, послѣ живописцевъ Петровской эпохи, долженъ быть упомянутъ А. Аргуновъ, ученикъ иностранцевъ, которому завѣдываніе школою иконописанія, заведенною И. Шуваловымъ при св. синодѣ, не мѣшало добросовѣстно исполнять очень схожіе портреты. Затѣмъ слѣдуетъ назвать учениковъ этого художника, К. Головачевскаго и И. Саблукова. Изъ портретистовъ, получившихъ образованіе въ академіи, первый выдающійся — О. Рокотовъ, ученикъ Лагрене, вполнѣ подвѣрженный влиянію гостившаго въ Петербургѣ шведа Эрикссена. Обладая весьма развитою техникою и пріятнымъ, хотя и нѣсколько изисканнымъ колоритомъ, онъ былъ особенно искусенъ въ женскихъ портретахъ. Но превосходство надъ этимъ мастеромъ принадлежало Д. Левицкому и В. Боровиковскому, которые по всей справедливости считаются замѣчательнѣйшими портретистами Екатерининскаго времени. Явившись сильными соперниками гр. де-Ротари, Делабарты, Лампи отца и сына, Бромштона и другихъ иностранцевъ, привлеченныхъ въ Россію большимъ требованіемъ въ ней на портреты, они неоднократно изображали императрицу и особѣ августѣйшей фамиліи, и въ свою долгую жизнь переписали портреты почти всѣхъ сподвижниковъ Екатерины и многихъ изъ дѣателей временъ Павла и Александра Благословеннаго. Подъ руководствомъ Левицкаго образовалось нѣсколько искусныхъ портретистовъ, изъ которыхъ, какъ на талантливейшихъ, должно указать на Шабанова, Новикова, Мельникова и особенно на С. Щукина. Тревожное состояніе Европы въ концѣ XVIII и въ началѣ XIX стол. загнало въ наше отечество множество французскихъ эмигрантовъ и выходцевъ изъ другихъ странъ, въ томъ числѣ и художниковъ. Не смотря на то, что это были по большей части люди дюжиннаго дарованія, они нашли у насъ благодарныя для себя занятія и нерѣдко отбѣняли русскихъ отъ дѣла. Такъ было и въ отношеніи портретной живописи, модными исполнителями которой сдѣлались Лемонъ, Куртейль, Вуаль, Ромбауеръ, Кюгельхенъ, Тишбейнъ и нѣкоторые другіе. Въсѣтъ съ тѣмъ, подъ влияніемъ социальнаго переворота, произведеннаго во Франціи великою революціею, вкусъ времени измѣнился: парадные, щеголяющіе всякою роскошью, избыточнѣею аксессуарами портреты предшествовавшей эпохи уступили мѣсто болѣе скромнымъ изображеніямъ, съ пустыми, однотонными фонами, съ безвѣстными и некрасивыми костюмами. Этими двумя обстоятельствами, наплывомъ неважныхъ иностранныхъ художниковъ и упрощеніемъ требованій отъ портретной живописи, объясняется, почему многіе изъ портретовъ, писанныхъ въ первые годы царствованія Александра I, уступаютъ портретамъ екатерининскихъ временъ. Позже, уже послѣ паденія Наполеона, явился къ намъ англійскій портретистъ Дау, оставившій въ Россіи массу своихъ произведеній, образцовыхъ по эффектности и силѣ красокъ, по смѣлому и широкому пріему письма, каковы напримѣръ портреты героевъ отече-



стенной войны, украшающіе собою одну изъ залъ Зимняго дворца. Между тѣмъ, къ этому времени выступили на сцену два русскихъ портретиста, могущіе соперничать съ лучшими изъ пріѣзжихъ иностранцевъ — А. Варнекъ и О. Кипренскій. Первый рисовалъ очень вѣрно, прекрасно владѣлъ свѣтотѣнью и воздушною перспективою, но не отличался большою естественностію и силою колорита. Второй, напротивъ того, былъ не особенно строгій рисовальщикъ; за то его кисть была чрезвычайно изящна, краски сильны и блестящи, а умѣнье живописно ставить и освѣщать изображаемую натуру сообщало его портретамъ картинность, за которую современники звали его русскимъ ванъ-Дейкомъ. Кромѣ Варнека и Кипренскаго, въ 1820—30 гг. имѣли репутацію искусныхъ портретистовъ П. Басинъ, тогда еще молодой художникъ, усвоившій многое изъ манеры Дау, В. Тропининъ, трудившійся въ Москвѣ, старавшійся походить то на Рембрандта, то на Грѣза, и нерѣдко приближавшійся къ нимъ, и А. Венеціановъ, не щеголявшій эффектами и сѣроватымъ въ колоритѣ, но отличный знатокъ перспективы и свѣтотѣни, уважавшійся сверхъ того за точность передачи природы и за добросовѣстную законченность письма, перенятую имъ отъ его учителя, Боровиковскаго. Возвращеніе К. Брюллова на родину затмило извѣстность этихъ художниковъ. Еще живя въ Италіи, съ «Помпей» выказалъ себя великолѣпнымъ портретистомъ, поселившись же въ Петербургѣ, еще болѣе прославился въ качествѣ таковаго. Между портретами, вышедшими изъ-подъ кисти Брюллова, есть много неоконченныхъ или исполненныхъ небрежно, но вообще можно сказать, что въ нихъ его талантъ проявлялся ярче и сильнѣе, чѣмъ въ прочихъ родахъ живописи: изображаемые персонажи не только отражались у него на полотнѣ, какъ въ зеркалѣ, со всѣми своими внѣшними чертами, но и получали болѣе интенсивную жизнь, благодаря способности художника глубоко вникать въ ихъ нравственный характеръ и находить для cadaго лица наиболѣе подходящую позу, обстановку, освѣщеніе. Мастерская техника усиливала поразительность этихъ портретовъ. Было весьма естественно, что молодое поколѣніе художниковъ пустилось въ своихъ портретныхъ работахъ подражать Брюллову; но и тутъ, также какъ въ исторической живописи, онъ не породилъ мало-мальски достойныхъ себя подражателей, за исключеніемъ одного лишь блеснущаго на минуту А. Тыранова. По смерти Брюллова, пальму первенства въ портретѣ раздѣляли между собою два художника, развѣсившіе почти совсѣмъ въ сторонѣ отъ его вліянія: С. Зарянко, неожиданно превратившійся изъ перспективнаго живописца въ портретиста и приводившій публику въ восторгъ удивительно рельефною лѣпкою головъ и натуральнымъ, до оптической обманчивости, воспроизведеніемъ аксессуаровъ, и И. Макаровъ, любимый живописецъ дамъ, молодыхъ дѣвушекъ и дѣтей, которая, подъ его изящною, плавною, но несильною въ колоритномъ отношеніи кистью превращались въ очаровательныя со-

зданія. Въ 1860—70 гг. этихъ художниковъ смѣнили новые таланты, внесшіе въ портретную живопись еще большее разнообразіе. При этомъ рѣдко кто изъ нихъ занимался ею исключительно, тогда какъ почти не было жанриста или историческаго живописца, который не производилъ-бы портретовъ. Ограничиваясь указаніемъ на особенно отличившихся по этой части, назовемъ И. Келлера, В. Перова, И. Крамскога, К. и В. Маковскихъ, А. Литовченка, А. Харламова и Н. Ярошенка. Вообще въ нашей портретной живописи за послѣднее время наблюдались два главныхъ направленія: одно, виднымъ представителемъ котораго былъ И. Крамской, состояло въ точной, ничѣмъ неприкрашенной характеристикѣ лицъ не только съ внѣшней, но и съ внутренней, духовной стороны; другое, выражающееся особенно въ произведеніяхъ К. Маковскаго и Харламова, стремилось прежде всего къ пріятности красокъ, къ эффектности освѣщенія, къ картинности въ постановкѣ натуры и въ подборѣ аксессуаровъ. Вполнѣ слить оба направленія воедино не удалось никому изъ упомянутыхъ выше художниковъ. Не удастся это и нынѣ трудящимся портретистамъ, въ ряду которыхъ самыми талантливыми надо признать И. Рѣпина и В. Сѣрова.

Жанръ, въ наши дни столь усердно воздѣлываемый повсюду, считался въ былыя времена второстепенною, побочною отраслью живописи. Особенно въ нашемъ искусствѣ, долго служившемъ для улады лишь высшаго общества и подчинявшемся академической рутинѣ, изображеніе повседневной жизни и народнаго быта считалось дѣломъ неважнымъ—забавою, которою художникамъ позволительно развлекаться въ видѣ отдыха отъ другихъ, болѣе серьезныхъ трудовъ. Жанровыя картины въ прошломъ стояли и въ началѣ нынѣшняго выходили по болѣйшей части изъ-подъ кисти историческихъ живописцевъ, которые, исполняя ихъ, не могли отрѣшиться отъ условности и подражательности, усвоенныхъ ими еще на школьной скамьѣ. Жизнь простыхъ смертныхъ, съ ея типами, нравами, обычаями, воспроизводилась лишь съ малыми отступленіями отъ правилъ, узаконенныхъ для такъ назыв. высокихъ, благородныхъ сюжетовъ. Хотя академія не разъ задавала своимъ ученикамъ, для конкурса на медали, программы въ родѣ «посидѣлокъ», «сѣнокоса въ деревнѣ» и «пастуховъ со стадомъ», хотя зрѣлые художники, каковы напр. И. Танковъ, Ѳ. Яненко, И. Акимовъ, брались изображать праздники въ провинціальнхъ городахъ, путешественниковъ, застигнутыхъ бурей, проводы ратниковъ на войну и т. п., однако, картины на подобныя темы представляли не живыя лица и сцены, а манекены, сгруппированные согласно академическимъ правиламъ композиціи, поставленные въ принужденныя позы, съ надлежащимъ образомъ придуманными жемами, съ условно-схематическимъ выраженіемъ на лицахъ, съ костюмами и околнностями, свѣдѣтельствующими о слабо развитой наблюдательности исполнителей этихъ картинъ или объ ихъ стараніи облагородить дѣйствительность. Подъ названіемъ русскихъ простоло-



диновъ выводились на сцену актеры, вышеше играть роли то античныхъ героевъ, то французскихъ пейзазовъ. Очень мало дѣйствительно русскаго было также въ картинахъ и рисункахъ на сюжеты изъ нашего народнаго быта, доставившихъ извѣстность поляку А. Орловскому, въ 1810—30 гг. Родоначальникомъ національных нашихъ жанристовъ надо признать А. Венеціанова. Онъ жилъ среди простаго народа, отлично зналъ и любилъ его; благодаря же артистическому образованію, полученному имъ не подъ академическою ферулою, между его врожденною наблюдательностію и природою не стояло никакихъ ширмъ, которыя мѣшали-бы ему видѣть дѣйствительность правильно и воспроизводить ее всецѣло, не съ прибавками или убавками, общепринятыми въ тогдашней живописи. Однако, онъ не тотчасъ же увлекъ на свой путь другихъ художниковъ какъ потому, что почва для народнаго жанра была еще недостаточно подготовлена, такъ и потому, что въ своихъ работахъ онъ не шелъ дальше добросовѣстной передачи случайно попадавшихся типовъ и сочиненія нехитрыхъ идиллическихъ сценъ. Послѣ картинокъ Венеціанова, съ этикетомъ жанровъ стали являться у насъ, подъ вліяніемъ Брюллова, изображенія итальянскаго и восточнаго быта, или же хотя и русскія по сюжету, но задуманныя съ цѣлью щегольнуть эффектностію, подчасъ и полагать чувственность зрителя, а не съ тѣмъ, чтобы выставить въ вѣрномъ свѣтѣ ту или другую сторону народнои жизни (фигуры разныхъ итальянцевъ М. Скотти и Н. Тихообразова, «Турчанка въ банѣ» С. Деладвеза, «Крестьянка, ставящая свѣчу передъ образомъ» Г. Михайлова, «Почтѣлю» Э. Моллера и т. д.). Между тѣмъ, въ русскомъ обществѣ уже зрѣли національныя идеи и возникали стремленія, охватившія его въ началѣ царствованія Александра II и нашедшія себѣ осуществленіе въ великихъ реформахъ этой эпохи. Литература, какъ вѣрное зеркало общественнаго настроенія, уже отражала въ себѣ эти идеи и стремленія, тогда какъ изобразительныя искусства еще оставались равнодушными къ нимъ. Первый изъ художниковъ, кто откликнулся на общественные вопросы, затронуемые литературою, былъ П. Федотовъ—скорѣе диллетантъ, чѣмъ настоящій живописецъ, произведшій лишь нѣсколько картинъ, но явившихся въ нихъ, равно какъ и въ своихъ рисункахъ, тонкимъ наблюдателемъ и остроумнымъ сатирикомъ, рельефно представляющимъ на видъ грустныя или смѣшныя черты современной отечественной жизни. Однако путь, открытый для жанристовъ Федотовымъ, нѣкоторое время оставался пустымъ—до тѣхъ поръ, пока Р., разрезанная неудачею крымской кампаніи, не пробудилась отъ самодовольнаго усыпленія и, подъ скипетромъ царя-Освободителя, не двинулась къ всестороннему прогрессу. Лишь только въ русскомъ обществѣ оживилось національное чувство, проснулось сознание собственныхъ достоинствъ и недостатковъ, закипѣла работа надъ обновленіемъ жизненнаго строя и все это стало выражаться въ литературѣ, получившей нѣкоторую свободу,

живопись, уже подготовленная къ тому Федотовымъ, пустилась звучно вторить голосу общественнаго мнѣнія и печати. Поднимали-ли они вопросы о положеніи крестьянъ и меньшихъ братій, о несостоятельности прежнихъ административныхъ порядковъ, о сословныхъ порокахъ, объ искорененіи въ народѣ пьянства, о необходимости широкаго распространенія въ немъ грамотности и т. п.,—на все это немедленно откликалась кисть нашихъ живописцевъ, то ограничиваясь прямою иллюстраціею литературныхъ произведеній, то избѣгая свои сюжеты подъ вліяніемъ навѣянныхъ ими мыслей и впечатлѣній. Такимъ образомъ, русскій жанръ принялъ публицистическій характеръ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, предался полному реализму, безъ котораго его цѣль—обличеніе и исправленіе социальныхъ недостатковъ—была бы недостижима. Увлекаясь этою цѣлью, большинство новѣйшихъ жанристовъ пренебрегало изображеніемъ отрадныхъ явленій, которыя, при всей непримѣльности народнои русской жизни, все-таки нерѣдки въ ней. Стараніе дѣйствовать больше на умъ, чѣмъ на чувство зрителя, слишкомъ прямая проповѣдь морали въ ущербъ художественному впечатлѣнію, тенденціозность, пересоленный сарказмъ или юморъ, составляютъ недостатки, общіе многочисленнымъ художникамъ, трудившимся въ указанномъ направленіи. Поощряемые интересомъ съ которымъ публика встрѣчала ихъ произведенія, они продолжали идти по тому же пути, тогда, когда вопросы, волновавшие общество въ періодъ государственныхъ реформъ, утратили прежнее значеніе. Обличительный и тенденціозный характеръ бытовая живопись особенно упорно сохраняла въ группѣ артистовъ, образовавшихся въ 1872 г. товарищество передвинныхъ художественныхъ выставокъ или примкнувшихъ къ нему впоследствии. Наибольше выдающіеся жанристы этой группы—бар. М. П. Клодтъ, Г. Мясоедовъ, К. Савицкий, И. Прянишниковъ, Н. Неревъ, В. Максимовъ, В. Маковский, И. Рѣпинъ, И. Ярошенко и высокодаровитый В. Перовъ. Изъ бытовыхъ живописцевъ, неприндажавшихъ къ названному товариществу, заслуживаютъ быть упомянутыми И. Соколовъ, К. Трутовскій, В. Якобій, Ф. Журавлевъ, А. Корзухинъ и А. Волковъ. Въ послѣднее время, «идейныя» жанровыя картины стали все рѣже и рѣже являться на выставки; да и вообще бытовая живопись перестала быть отраслью, усердно воздвѣжаемою въ нашемъ искусствѣ; ее вытѣснилъ изъ него пейзажъ.

Баталическій родъ живописи, близко соприкасающійся теперь съ жанромъ, въ прежнее время стоялъ отдѣльно отъ него. Подходя съ одной стороны къ пейзажу, а съ другой къ исторической живописи, онъ подчинялся тѣмъ же условіямъ, какъ и они. Въ картинахъ этого рода, мѣсто дѣйствія, воздухъ и освѣщеніе изображались съ соблюденіемъ тѣхъ же правилъ красоты линій и распределенія свѣтлыхъ и темныхъ пятенъ, какія были установлены тогда для ландшафтовъ; отъ фигуръ выведенныхъ на сцену людей и животныхъ требовались академическая