

В. В. СТАСОВ

**ИЗБРАННЫЕ
СОЧИНЕНИЯ**

3

ИЗДАТЕЛЬСТВО

В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. Живопись, скульптура, музыка. Том третий // Государственное издательство "Искусство", Москва, 1952

FB2: "rvvg ", 27 November 2013, version 1.0

UUID: B4B9338B-9658-4713-B2CD-98A687B31592

PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

**Двадцатилетие
передвижников**
(Художественная критика)



историк искусства и литературы, музыкальный и художественный критик и археолог.

Содержание

| | |
|-------------------|-------|
| #1 | 0005 |
| I | .0006 |
| II | .0022 |
| III | .0040 |
| КОММЕНТАРИИ | .0053 |

**В. В. Стасов
Двадцатилетие
передвижников**

Вот уже более месяца, как открылась выставка передвижников (по-всегдашнему, на второй неделе поста). О ней писано во всех газетах, одни ее хвалят, другие более или менее к ней равнодушны, третьи отчасти враждебны, одним словом, дело идет по-всегдашнему, но никто из писателей не обратил внимания на то, что нынешняя выставка передвижников — двадцатая, а двадцать лет — это у нас один из юбилейных сроков, значит, следовало посмотреть на деятельность Товарищества из дали целой двадцатилетней перспективы. Ведь до двадцатипятилетия далеко, и, быть может, не всякому из нынешних художественных писателей наших непременно удастся прожить еще пять лет и тогда изъяснить свои симпатии или антипатии к делу передвижников за целую четверть века их существования. Поэтому мне хочется попробовать сделать то, что забыли другие.

Казалось бы, что может быть проще, естественнее, удобопонятнее, чем то, что двадцать лет тому назад затеяли и совершили передвижники? Надо было продолжать дело Художественной артели, потому что это было дело справедливое, должное, превосходное, но к началу 70-х годов приходившее в упадок. И вот и образовалось Товарищество передвижных выставок. Но этого простого дела у нас и вначале порядком не оценили, да и до сих пор во многих случаях порядком не оценивают. Как двадцать лет тому назад одни смотрели на него косо, другие равнодушно, так продолжается в значительной доле и до сих пор. А между тем здесь значительнейшее, крупнейшее событие русской художественной истории совершалось. Россия, как однажды Петр Великий, свою нарвскую баталию выигрывала. Первая не удалась, в первой Карл XII победил, но великий вождь не уныл, не упал духом и не бросил дело. «А, победили! — сказал он. — Ладно же, еще раз попробуем, авось наша возьмет!» Еще раз выстроил

войско у Нарвы, и — победил. Так-то было и с нашим художественным делом, тоже одним из важнейших элементов русской исторической жизни. На артели мы проиграли, и торжествовал Карл XII, но на Товариществе — мы выиграли и, кажется, навсегда. Победа длится уже двадцать лет, без проигрыша, без ущерба, без урона. Еще бы нам благодарственные молебны не петь! Рассмотрим же, хоть немножко, все. это дело, посмотрим, как и в чем тут все состоит. И, для начала, взглянем, что именно произошло двадцать лет тому назад, что это за поворотный пункт был, кто уходил в ту минуту со сцены и кто приходил на нее вновь, для замены.

Лучшим доказательством того, что Художественная артель представляла из себя нечто важное, нечто новое, нечто совершенно необычайное, может служить то обстоятельство, что про нее и про причины, вызвавшие ее на свет, было запрещено говорить в печати. Ничтожных вещей никогда не запрещают. Запрещено было — ну, конечно, никто и не писал в 1863 году. Вышло так, как будто ничего не случилось, никто не выходил из

Академии художеств целой массой художников, и «все обстоит благополучно». Впрочем, немножко переменяя значение фразы, обменивая смысл казенный на неказенный, тогда и в самом деле надо было сказать, что у нас тогда по художеству «все обстоит благополучно». Горе тому искусству, где все деятели — мертвые куклы, исправляющие давно заведенную должность, ни о чем не думая, ни о чем не рассуждая. Нет в нем жизни, нет в нем толку, и через немного времени будет оно вытерто вон резинкой истории, так что и следа никакого на том месте будет не видеть, словно этих несчастных рабов предрассудка и неразумия отроду и на свете не бывало. По счастью, в начале 60-х годов у нас дело было не так. Художники стали рассуждать. Рассуждали они и о своем искусстве, рассуждали они и о самих себе. И увидали, что и там нехорошо, да и тут худо. Вот они взяли, растворили дверцу клетки и выпорхнули на волю. «63-й год, 9 ноября, когда четырнадцать человек отказались от программы (и вышли вон), — восклицает в одном своем письме к Репину Крамской, — единственный хороший день в

моей жизни, честно и хорошо прожитой! Это единственный день, о котором я вспоминаю с чистою и искреннею радостью...» Может быть, послабее, пожиже, но наверное в том же роде чувствовали и думали тогда и другие товарищи Крамского, первые наши протестанты по части художества. Время тогда стояло для нашего искусства самое чудное, самое невообразимо прекрасное. На всю Россию солнце ярко горело в небе, все цветы и леса чудесно благоухали, все птицы торжественно пели песню счастья и радости. И это великое время русского искусства нашло своего живописца, историка и поэта. Репин начертил его в своих «Воспоминаниях о Крамском» в таких чертах, такими жизненными красками, что эти «Воспоминания» равняются лучшим его картинам. «Воспоминания о Крамском» — одно из талантливейших дел в жизни Репина. И это — большое счастье. Великие дни русского искусства для того, чтобы навсегда увековечиться, нуждались в таком высоком изобразителе. Конечно, как и следовало ожидать, эту вещь у нас не поняли, не оценили, просто не разглядели, да даже и до сих пор мало зна-

ют, а лающая братия тотчас же обхаяла, и облаяла, все облила «пенной бешеной собаки». Но это ничего, нужды нет, — ей равно рано или поздно придет свое время.

И вот в этих-то своих «Воспоминаниях» Репин рассказывает: «Вполне развитые художники, самые сильные русские таланты без всякого сожаления были уволены Академией художеств. Они были бедны, не известны обществу, но у них было много энергии и много злобы против устарелых академических авторитетов, против отжившей лжи классики. Корифеи Академии добродушно торжествовали свою олимпийскую победу над возмущившимися рабами. В то время им и в голову не приходило, что они-то, стоявшие на недостижимой высоте академического авторитета, — они-то собственно и были побеждены, свержены с пьедестала, и значение их с этого рокового выхода из Академии молодых художественных сил было подорвано и уничтожено навсегда... Все значительнее и выше вырастали пострадавшие молодые русские художники, все ниже и ниже падали академические боги...» Еще до выхода из Академии четырна-

дцати молодых художников, «большинство их академических мастерских приняло характер положительно интеллигентный. Вся плеяда молодых художников была серьезно настроена, работала над собой и жила высшими идеалами. В мастерских у них было множество книг серьезного содержания, разбросаны были в разных местах совсем новые журналы того горячего времени и газеты. По вечерам, до поздней ночи, здесь происходили общие чтения, толки, споры. Выработывалось сознание прав и обязанностей художника». Когда же четырнадцать молодых протестантов вышли из Академии, «они пришли к заключению устроить (с разрешения правительства) артель художников, нечто вроде художественной фирмы, мастерской и конторы, принимающей заказы с улицы, с вывеской и уставом». Тут они, после академических событий, с их печальными последствиями, «сразу ожили, повеселели. Общий большой светлый зал, удобные кабинеты каждому, свое хозяйство (которое вела жена Крамского). Общество — это сила. Теперь у них уже не скученные конурки, где не с кем слова сказать, и от

скуки, неудобства и холода не знаешь куда уйти. Теперь они чувствовали себя еще свободней, чем в академических мастерских, и связь свою чувствовали ближе, и бескорыстно влияли друг на друга...» Каково тут было высокое время, какова животворная атмосфера, какой чудный подъем духа! Разве во все прежние времена нашей художественной истории можно было бы отыскать что-нибудь подобное? Чудные времена юности, света, радости, здоровья. И каковы в материальном отношении были в то время нравы и образ мыслей у лучших из этих новых людей, мы можем видеть из того, что, получив от проф. Маркова семнадцать тысяч рублей за свою работу в московском храме Спаса, Крамской внес в артель, как узаконенный у них процент, три тысячи рублей, даром что сам был круглый бедняк. Художник А. И. Корзухин рассказывал мне, что артель не хотела было принимать такого «процента», но Крамской объявил, что если этих денег от него не возьмут, он выйдет из артели. И взяли. Таковы были лучшие из этих людей, запевалы, главари. Одни приносят общему делу жертвы,

несравненно великие при совершенной бедности жертвователя, другие — товарищи — не хотят брать. Но, к несчастью, не все в артели были — Крамские, не все — достойнейшие его товарищи: были также и другие, представлявшие собою обратную сторону медали. Даже и в апреле 1864 года, т. е. скоро после образования артели, Крамской жаловался, в письме к своему приятелю, фотографу Тулинову, что многие из товарищей вовсе не вносят денег, как вначале обязались. «Мы положили, — говорит он, — (кроме процента за работу) для найма квартиры и для объявления в газетах, внести каждому по двадцать рублей. Некоторые внесли даже больше, а Х расчеркнулся на сто рублей, которых и по сию пору не внес. Это все ничего, никого не удивило, мы его знаем. Но вслед за тем, большая половина, как и следовало ожидать, приняла выжидательное положение: т. е. никто из них, за исключением четырех-пяти человек, не внесил десять процентов и выжидал, не будет ли такой работы, которая даст сейчас всем много денег. Между тем такая работа не являлась, и чем больше проходило времени в таком по-

ложении, тем меньше приходило человек на наши четверги. И в последнее время четверги состояли только из живущих на квартире...»

Все это являлось, не взирая на общее торжество, такую печальною, скрыпучею нотой, что Крамской восклицал: «Пройдет не более года, как в нас, составителях общества, останется только воспоминание; некоторые из нас, может быть, будут с отчаянием спрашивать кого-нибудь: отчего это у нас в России никакое общество существовать не может? Все это, разумеется, будет жалко и смешно, но неужели в самом деле этому помочь нельзя?..»

Крамской не ошибался. Помочь нельзя было. С удивительным чутьем истинного трибуна, учителя и вожака своего маленького войска Крамской чувствовал, что тучи собираются где-то вдалеке, что они идут-идут, и рано или поздно артели не сдобровать. Среди товарищей, иногда беспечных, легкомысленных или недостаточно глубоких, он один видел, что в их деле что-то не так идет, но все-таки он не знал, что гроза разразится еще не сейчас, а гораздо позже. Скоро многое измени-

лось, на время, к лучшему, и артель, полная жизни, пышащая здоровьем и молодыми силами, стала процветать. Приехавший с юга России в 1864 году новый художник, еще юноша, Репин, так описывает артель второй половины 60-х годов: «Дела стали итти все лучше и лучше. Появились некоторые средства и довольство. Заказов валило теперь так много, что Крамской сильно побаивался, чтоб исполнители не стали „валять“ их. Понадобились помощники. Многие члены привозили к осени, из деревни, прекрасные свежие этюды, и иногда целые картинки из народного быта. Что это бывал за всеобщий праздник! В артель, как на выставку, шли бесконечные посетители, все больше молодые художники и любители, смотреть новинки. Точно что-то живое, милое, дорогое привезли и поставили перед глазами... Товарищи не стеснялись замечаниями, относились друг к другу очень строго и серьезно, без всяких галантерейностей, умалчиваний, льстивостей или ехидства. Громко, весело каждый высказывал свою мысль и хохотал от чистого сердца над недостатками картины, чья бы она ни была.

Это было хорошее, веселое время, живое! Жизнь была вся на миру, — правда, на своем, на маленьком, но она была открыта и лилась свободно, деятельно. Не было у них мелкой замкнутости. Каждый чувствовал себя в кругу самых близких, доброжелательных, честных людей. Каждый артельщик работал откровенно, отдавая себя на суд всем товарищам и знакомым. В этом почерпал он силу, узнавал свои недостатки и рос нравственно...» Вслед за тем Репин рисует блестящую, яркую картину вечеров и собраний артели. Ни он, ни все ликующие товарищи еще не различали беды вдали.

Но мало-помалу стали выползать наружу те печальные, мрачные элементы, которые уже давно почувствовал зоркий глаз Крамского. Было время в самом начале, когда этого предводителя артели раздражало непонимание со стороны внешней, со стороны публики и большинства прочих художников, значения и роли артели. Через месяц после выхода из Академии художеств Крамской писал своему приятелю Тулинову в Москву: «При случае скажи Рамазанову, что печатно назы-

вать поступок наш „демонстрацией“ — с его стороны нехорошо. Он может об этом думать, что ему угодно, но говорить печатно так, значит указывать правительству на нас пальцем. И без того за нами смотрят, недоброжелательствуют, ненавидят, а мы на подобные речи не можем отвечать публично. Стыдно ему поступать так с людьми безоружными!» Но через немного лет пришло такое время, что эти «безоружные» люди стали сами себя бить и увечить, принялись наносить себе и товарищам глубокие раны. «Состав нашей артели был случайный, — писал мне впоследствии Крамской; — не все члены были люди убеждений. Малая стойкость, недостаточная сила нравственная обнаружилась у некоторых между ними...» Оказались перебежчики. Начались ссоры и вражда, иногда из-за вздора; нашлись люди, которых снова прельстила Академия, с наградами и повышениями, а главное с даровыми мастерскими и поездкой за границу на казенный счет. Как несокрушимый трибун своего легиона, как вечный прокурор правого-дела, как тот, кого нельзя было свести с дороги ни крестом, ни пестом, Крам-

ской протестовал, горячо и упорно жаловался общему собранию артельщиков на то «вредное, что случилось в артели», на «многие ошибки и потрясения», но потом, когда оказалось, что большинство членов даже осудило его протест, а некоторые почли себя даже оскорбленными, он взял и в 1870 году вышел вон из артели.

После того, как известно, артель скоро распалась вполне и окончательно. Не надо говорить, что она распалась оттого, что Крамской ушел. Нет, надо сказать, напротив, что Крамской ушел, потому что артель изменилась до неузнаваемости, потому что она перестала быть прежнею, потому что забыла свое начало и задачу, потому что, одним словом, совершенно выродилась. Во время ее свежести и юношеских лет она была представителем высокого, несравненного подъема всех русских сил, в том числе и художественных. К концу 60-х годов от нее оставалась одна, да и то какая-то изуродованная скорлупа.

Всякий, конечно, спросит: однако вышла, по крайней мере, хоть какая-нибудь выгода для перебежчиков от их измены высокому,

великому делу? — Никакой. Что за счастье такое, что одни получили те или другие академические звания, а другие — прокатились на казенный счет за границу? Из этого еще ровно ничего не произошло, ни важного, ни хорошего. Их жизнь ни на единый волосок не усовершенствовалась, а талант не повысился. Со всеми этими людьми случилось то же самое, что с первым их изменником, юношей Заболоцким. Вначале он был вместе с остальными тринадцатью товарищами как единое тело и единая душа. Он, точь-в-точь как все другие тринадцать, крепко стоял за правое дело, за то, чтобы не брать нелепой программы, противоречащей и их натуре, и здравому смыслу, и времени, и нации, — и лучше выйти вон, лишиться всего, только не покоряться. Но в последнюю минуту он вдруг повернул налево кругом, объявил, что покоряется и согласен на программу. Что же вышло? Само академическое начальство его отвергло и не дало ему писать на конкурс. Вот достойная награда за перебежничество и измену. Так-то тоже самое случилось потом и с теми протестантами, у которых хватило силы лишь на

немного лет быть великодушными, светлыми и неподкупными. Изменили, но не выиграли ни на грош.

Но артель сделала свое дело. В продолжение 60-х годов ее картины глубоко волновали общество, находили у нас, если не повсюду, то хоть в лучших интеллигенциях, отзыв и сочувствие. Их новые темы глубоко хватали за душу, потому что рисовали свое время, нашу действительность, нашу настоящую жизнь, потому что искали выразить не выдумки и фантазии, а то, чем жила Россия, чем страдала или чему радовалась в то время. Период существования артели занимает неизгладимую, крупную, горячую страницу в истории русского искусства. Мне кажется, чем более время будет нас отдалять от гордого, смелого, великодушного поступка нескольких бедных, слабых юношей 9 ноября 1863 года и созданной ими потом артели, тем шире и светлее будет разрастаться над ним ореол неувядаемой славы.

Конечно, и тридцать лет тому назад было немало людей, да и в настоящую минуту не мудрено найти таких же, которые во всей ис-

тории «отречения», «протеста» и «артели» только одно и поняли: именно, что, дескать, несколько вздорных, заносчивых юношей остались недовольны порядками Академии, раскапризничались и ушли вон без всякого толку. Но ведь в семье не только что «не без уродов», но даже и «не без многих уродов». Будем веровать, что чем дальше, тем меньше будет людей, способных ровно ничего не понимать в самых важных делах современной истории.

А ртель сошла со сцены, но не сошли со сцены те потребности, которые составляли ее сущность. Им во что бы то ни стало надо было жить, им надо было расправлять локти, двигаться и устремляться вперед. Образовалось Товарищество передвижных выставок. Как часто бывает и вообще на свете, заглавие этого Товарищества было одно, а содержание — другое. Началось, повидимому, дело всего только о передвижении новых картин, силою самих же художников, помимо посторонних, из Петербурга по разным концам России, — но выросло из этого нечто, в сто раз более крупное и важное. «Зимой 1868–1869 года, — писал мне однажды Крамской, — Мясоедов, возвратившись из Италии после своего пенсионерства, бросил в артель мысль об устройстве выставки каким-либо кружком самих художников. Артель с большим сочувствием приняла новую мысль. Это был не только настоящий выход из тогдашнего отчаянного ее положения, но еще громадный шаг вперед для коренной могучей идеи. Однако истори-

чески важное, чудесное предложение Мясо-едова не осуществилось тотчас же...» Понадобилось года два на то, чтобы первоначальная мысль кристаллизовалась, организовалась, вошла в силу и, наконец, осуществилась под видом самостоятельного художественного общества, утвержденного правительством и имеющего свой устав.

В 1885 году Крамской пришел в великое негодование на г. Аверкиева, напечатавшего самые ложные и грубо-невежественные рассуждения о Товариществе передвижных выставок. Тот рассказывал, что, мол, «несколько лет тому назад юные художники, даже ученики, повздорив с академическим начальством, оставили Академию и образовали свое общество для выставок. Они думали, что учинили род революции, хотя просто сделали скандал»; далее, что они «разорвали не., только с Академией, но и с искусством вообще», отрицают его во всей Европе повально, а для сбыта своих собственных картин «только и думают, как бы нашуметь». Крамской отвечал этому писателю одною из самых могучих и блестящих статей своих («Новое время», № 3254),

и, конечно, одним взмахом разбил маломыслящего врага в пух и прах, так, что только перышки полетели. Но в горячке нападения, в стремительности поразить врага, Крамской не заметил, что высказывает одну неверную мысль: «Выход из Академии четырнадцати человек ничего общего с образованием Товарищества не имеет и решительно ничем с ним не связан. Товарищество возникло в 1870 году. Идея его родилась вне кружка молодых людей, и даже примкнули к Товариществу из числа четырнадцати только пять, и то номинально. Теперь из них в Товариществе — трое...» Но это было совершенно не верно. Образование Товарищества именно имеет бесконечно много общего с выходом четырнадцати человек из Академии и решительно всем с ним связано. Сам же Крамской писал мне в 1882 году: «Художники московской школы, Перов, Владимир Маковский, Прянишников, Саврасов, с жаром приняли мысль Мясоедова и в конце 1869 года предложили петербургской артели соединиться всем вместе и образовать новое общество. Когда на одном из тогдашних четверговых собраний ар-

тели, где много бывало и посторонних, предложили на обсуждение эту идею, каких комплиментов наслушалась артель, какие восторженные речи были произнесены, и, наконец, какие подписи были даны тут же, и какими личностями! Тут же дело загорелось и пошло быстрыми шагами вперед...» Слышите: «предложение в собрании артели», общее согласие, общий энтузиазм, данные немедленно же «подписи». Но что еще важнее в той же записке своей об артели и Товариществе (написанной нарочно для меня, в то время, как я писал свои статьи: «25 лет русского искусства») Крамской говорил: «Артель с большим сочувствием приняла мысль новую — мысль Мясоедова. Это был не только настоящий выход из тогдашнего отчаянного положения артели, но еще громадный шаг вперед для коренной могучей идеи...» Вот где Крамской был в настоящем своем облике, вот где он во всей полноте правды рассказывал то, что сам видел и испытал, в чем лично принимал самое деятельное участие. В эти минуты у него не было врага перед глазами, он ничего не преувеличивал и рассказывал мне только

самую сущую действительность.

Да, Товарищество состоит в самой тесной кровной связи с артелью. Одна и та же глубокая мысль лежит в их основе: свобода, нужная для русского искусства, свобода, нужная для русского художника. «Я призывал товарищей расстаться с душной курной избой и построить новый дом, светлый и просторный, — говорит Крамской в той же записке. — Все росло, всем становилось уже тесно». Значит, в деле Товарищества собственно «передвижение» выставок (как, впрочем, ни прекрасно и ни почтенно оно) вовсе не играло самой существенной роли. Мало ли кто предпринимал «передвижение» картин, но из этого все еще не вышло того Товарищества, которое существует у нас с 1870 года. Даже сама Академия художеств однажды вздумала пуститься на подражание, передразнила Товарищество и поехала по России со своими картинами, но из этого все-таки ничего не вышло, и Академия осталась Академией, а Товарищество — Товариществом. Заметим, впрочем, что первые, кто у нас затеяли «передвижение» картин по России, это опять-таки все тот же

неугомонный починатель Крамской с товарищами, членами артели. Еще в первое время артели, летом 1865 года, Крамской ездил на нижегородскую ярмарку и там устроил с товарищами выставку картин членов артели и других художников; самая замечательная картина была — «Тайная вечеря» Ге. Вот какова была связь Товарищества с артелью даже и в отношении второстепенного жизненного его элемента — «передвижения».

Но были другие, уже и в самом деле перво-степенные. Выше не было, как полная самостоятельность художника, полная независимость его от приказов, поощрений и наград и сплоченность с товарищами в одно дружное неразрывное целое, для художественной жизни и деятельности. Около 1870 года время было необыкновенно благоприятное для осуществления всех этих высоких целей. Под влиянием 60-х годов и общего тогдашнего подъема духа, под влиянием всего лучшего, что сложилось и выработалось в артели, воспиталось целое новое поколение художников, из которых многие даже вовсе и не поступали еще в артель. Так, например, в

Москве уже успела народиться и вырасти фаланга новых художников (Перов, Прянишников, Владимир Маковский и другие), которые ничуть не принадлежали к составу артели, но исповедывали тот же символ веры, что и петербургские товарищи, жили теми же национальными задачами искусства, брали для своих произведений те же правдивые жизненные темы, и, однакож, не были сплочены ни один с другим в Москве, ни с художественным обществом в Петербурге, в какое-нибудь органическое целое. Значит, это был все готовый материал, только ждавший случая и okazji для своего формирования. Мясоедов и, вслед за ним, Ге, приехавший в то время назад в Россию из долгого заграничного пребывания, выговорил недостававшее слово, и все тотчас же встало и пошло, колеса завертелись, машина двинулась могучим взмахом вперед.

Все лучшие силы присоединились сюда же тотчас же, и потом, в продолжение целых двадцати лет, точно так же всегда продолжали присоединяться. По всей справедливости можно сказать, что не было таких истинно

значительных художников, которые не считали бы за честь и за глубочайшую потребность вступать в ряды передвижников и присоединять свою силу к общей силе. Мне могли бы указать на два исключения: на Антокольского и на Верещагина. Но, во-первых, Антокольский в самый же первый год существования Товарищества тотчас примкнул к нему, и на первой же выставке присутствовал со своим «Иваном Грозным», а во-вторых, постоянное «передвижение» по России огромных мраморных, бронзовых или гипсовых масс оказалось до такой степени затруднительным, что пришлось отказаться навсегда и впредь. Что касается до В. В. Верещагина, то, по особенностям своего характера, он никогда не нуждался в товарищах и товариществе по художеству; и, конечно, от этого лишь сам очень много потерял. Ему вовсе не было известно то, что составляло силу и красоту артели, где, по рассказу Репина (повторяю еще раз), «все относились друг к другу очень строго и серьезно, без всяких галантерейностей и умалчиваний, льстивостей и ехидства. Громко, весело каждый высказывал свою мысль и

хохотал от чистого сердца над недостатками картины, чья бы она ни была. Это было хорошее время, живое!» Подобного, честного, неподкупного, доброжелательного суда и оценок товарищей Верещагин никогда не слышал и, кажется, потерял оттого очень много лишь сам. Уединение никогда даром не проходит. Человек рожден жить и делать дело непременно в кругу товарищей. Но, кроме этих двух совершенно исключительных случаев, прочие лучшие русские художники все наперерыв шли и вступали в Товарищество. Кажется, еще много лет есть впереди, когда художники все будут идти и вступать в Товарищество. Какой решительный, какой неопровержимый отпор мнению Крамского, будто «у нас в России никакое общество существовать не может». — Нет, может, может, ответила история устами нескольких молодых, но только когда нас оставляют в покое, когда нас вроде того как будто забывают, а главное, когда у нас во главе стоит такой трибун, такой вождь, такой человек, несокрушимо влюбленный в правду и будущее, как Крамской. В 1864 году он вздыхал и жаловался, что «не может у нас

быть общества», но так он говорил потому, что, как дрожащая над своим еще слабым ребенком мать, он боялся за каждый ветерок, который в распахнутую дверь подует, даже за каждый взгляд, который сглазит. Но через десять лет этот ребенок уже сильно окреп и поднялся, и мать больше ничего не боялась. В 1873 году он уже писал Репину в Париж: «Партиям вы произносите беспощадный приговор тем одним, что просите господ бога „избавить вас от борьбы с ними“. Здесь и мой собственный приговор. Я, с тех пор, как себя помню, всегда старался найти тех, быть может, немногих, с которыми всякое дело, нам общее, будет легче и прочнее сделано... Я не понимаю, как можно желать изолированности. Очень возможно пройти всю жизнь, не прикнув ни к какому движению, не идя ни с кем в ногу, но только потому, что или не встретишь товарища, или нет еще достаточно определившихся целей. Но когда цели видны, когда инстинкт развился до сознания, нельзя желать остаться одному. Это, как религия, требует адептов, сотрудников...» Всю свою жизнь Крамской и прожил в ряду и сре-

ди адептов и сотрудников, столько же верующих в надобность Товарищества, как и он сам. И вера эта, идущая еще со времен выхода из Академии и создания артели, никогда не потухала. Товарищество много раз несло тяжелые утраты, на его плечи обрушивались, от времени до времени, такие удары, от которых и дуб присел бы, и гранитная скала крякнула бы; Товарищество в те минуты впадало в уныние и начинало подумывать: «Ну, вот теперь уж все пойдет для нас книзу». И, однакоже, нет, ничего, тучи опять рассеивались; смотрите, опять солнце, и Товарищество летит попрежнему на всех парусах. В каждом обществе всегда много есть слабых, бесхарактерных, держащихся другими и только через них получающих какое-то значение. Таких перебивало немало и в Товариществе. Пришли, понюхали и ушли. Какие-то посторонние интересы потянули в сторону, они и убежали перебежчиками. Сами они ничего никогда не выиграли, но также и Товарищество никогда ничего не проиграло. Настоящие, коренные, непоколебимые товарищи только с полупрезрительной улыбкой глядели им во-

след и произносили: «На здоровье! Скатертью дорога. Нам же лучше: предателей и слабых, и шатающихся на стороны меньше останется». Но было уже не до улыбок, когда Перов ушел, когда Крамской стал собираться уходить. Потеря и ущерб грозили Товариществу громадные, и притом такие уходы свидетельствовали, что и могучие силы могут понижаться до слабости, что и крупные интеллекты способны начинать мыслить фальшиво, дрянно и ничтожно. Перов понизился до того, что перестал даже понимать цель и назначение Товарищества, и в 1877 году писал Крамскому, прежнему другу, в ответ на его укоры, что «Товарищество основано в 1870 году для того только, чтобы сами художники собирали на выставках доходы со своих трудов, но теперь общество вздумало преследовать другую цель: развивать или прививать потребность к искусству в русском обществе», но, прибавлял он, «об искусстве и художниках будущего века забота не наша». Каких высоких и правдивых творений ожидать от художника при таком узком и антипатичном взгляде? Крамской, в свою очередь, страшно изменился под

конец жизни, считал дело передвижников конченным и предлагал товарищам передать его Академии, начав, повидимому, думать, как Перов за десять лет перед тем, что это «дело» всего более состоит в передвижении картин по России и собирании за то денег. К концу жизни Крамской присмирел и опустился даже до того, что писал мне (в 1886 году): «Вижу, мне надо сидеть смиренно и не вмешиваться: другие лучше меня видят и понимают время и обстоятельства». И это говорил Крамской, когда-то неукротимый трибун художественный, несокрушимая сила и энергия. Какое ужасающее падение! Несмотря, однакоже, ни на что, обе утраты, Перова и Крамского, не были смертельны для Товарищества, как ни велика была прежде их роль там. Казалось, Товариществу не встать уже более на ноги. И, однакоже, — нет, неправда, свет не меркнул, новые огни где-то вдруг вдалеке зажигались, быстро прилетали из своих далеких краев и сливались с прежним могучим пламенем в один громадный язык. В последние годы было еще несколько утрат, вероятно будут еще другие, но Товарищество уже меньше прежнего

стало теперь бояться за будущее, вера его в свое назначение только крепчает. Да и в самом деле, чего ему бояться? Не носит ли оно в себе, с одной стороны, все те элементы, которыми животворится всякое истинное искусство вообще: правду, наивность, искренность, простоту, Удаление от своекорыстных и эгоистических целей, а вместе презрение к расчету на дурные вкусы и невежество публики, с другой же стороны, — искание правды национальной, специально русской, страстную любовь к русской жизни и неподкупное изображение как ее светлых, так и темных сторон, ее счастливых и невзгод; наконец, гордое отрицание всяких наград и отличий, которые, по мысли лучших членов Товарищества, могут приносить художнику только вред и убыль.

Товарищество, независимо от того, что создано его кистью и карандашом, представляет, уж одним своим сплочением и составом, пример чего-то совершенно у нас небывалого и на первый взгляд чего-то как будто бы немыслимого. Это — ассоциация людей, существующих на свои средства, не ожидающих и никогда не требовавших ничьей посторонней

помощи, существующих сами по себе и никогда не сдававших в энергии, бодрости и горячности. Когда, где можно указать у нас что-нибудь подобное? Заводились у нас, бывало, даже еще в прошлом веке, товарищества масонов, оживленных целями моральными и религиозными — их либо скоро потом закрывали, либо они сами закрывались, потому что переходили за черту возможного в русской государственной жизни, или превращались в пустейшие сборища для нелепой кукольной формалистики и мистических мечтаний; заводились у нас общества нравственные и благотворительные (как, например, общество посещения бедных), заводились общества ученые (археологическое, географическое и множество других), но все они скоро либо совсем исчезали, либо становились хилы и расслаблены — от безмерного охлаждения членов, от наступления полного их равнодушия к собственному делу. Товарищество передвижных выставок представляет какое-то необычайное, несравненное исключение. Одно оно на целую Россию никогда не теряло из виду своей цели, одно оно никогда не теряло храбро-

сти и энергии, одно оно всегда шло тем же крупным и могучим шагом, каким начало. И это целых двадцать лет! Но не надо забывать, что кроме всех остальных товарищей, у этого несравненного художественного общества был всегда еще один товарищ, который много придавал ему силы, бодрости и надежды на жизнь. Это — П. М. Третьяков, московский собиратель. С чудною, небывалою еще у нас инициативою он создал национальную галерею, куда радушно призывал все значительнейшие создания русского художественного творчества, но куда впускал не всех сплошь и без разбора, лишь бы художник славился в настоящую минуту, а его творения были в моде и всеобщем ходу, как это происходит у большинства собирателей-любителей: он к себе впускал новых лишь по действительному убеждению и по искренней симпатии. Раньше галереи П. М. Третьякова уже существовали у нас галереи Прянишникова и Солдатенкова. Но какая между ними и им разница! У тех в галереях царствует безразличие, всеядность, односторонние и бедные вкусы, в его галерее — широкий исторический взгляд,

обширные рамки и горизонты, просветленный художественною мыслью и пониманием выбор. Во все двадцать лет существования Товарищества П. М. Третьяков шел рядом с ним, участвовал во всех его боях, счастьях и несчастьях и часто принимал на себя такие же удары невежества и тупой злобы, как и само Товарищество. Не далее как за два года до смерти Крамского, нашему великому художнику и самому могучему представителю Товарищества пришлось страстным своим словом печатно вступить за П. М. Третьякова. Про него г. Аверкиев писал в своем «Дневнике»: «Наши московские меценаты ни уха, ни рыла не понимают в искусстве; они покупают картины из тщеславия, чтобы о них писали в газетах. На картину, которая не нашумит, они и глазом не взглянут». И это было писано во второй половине 80-х годов, вот как недавно! После многих лет существования чудесной галереи, вот какие понятия возможны были у нас о ней и о ее создателе. Вот как многие глухи, слепы ко всякому делу правды, света и великого исторического значения. Но таких людей, как П. М. Третьяков, чье-то жалкое твяка-

ние никогда не способно остановить в их могучей работе, предпринятой всеми силами, всеми стремлениями души. П. М. Третьяков остался неизменным товарищем Товарищества.

Что юноши времен артели собирались делать, то зрелые художники времен Товарищества выполнили. И время, и общее настроение России, и литература, и собственная возмужалость — все им помогало. Конечно, не в 60-х и не в 70-х только годах нашего столетия впервые появились талантливые русские художники, они бывали и всегда, они рождались и гораздо ранее освободительного момента нашего отечества. Да только время было еще неблагоприятное, и они гибли один за другим, не принеся того плода, какого надо было бы от них ожидать. Казенность взгляда, этот неумолимый художественный капкан прежнего времени, вот что слишком сильно держало их за горло; слишком понаторелая нога топтала их, слишком опытная рука сшивала их. А потом и самые личности рождались иной раз недостаточно крупными, а другой раз недостаточно самостоятельными. Что могло бы быть из самого Брюллова, если бы он родился у нас не во времена сугубого классицизма и беспардонной итальянщины дур-

ного вкуса в искусстве? Как бы хорошо было, если бы он никогда не знал ни Юпитера, ни Венер, ни Гвидо-Рениев, ни Каррачей. Он бы тогда не писал оперно-пошлую «Инес ди Кастро», ни лжерусскую «Осаду Пскова», ни даже блестящую и талантливую, но полную риторики, преувеличения и фальши «Помпею», а тем менее свои чисто академические картины и фрески на сюжеты религиозные, но зато написал бы, по всей вероятности, многое такое, что было бы поважнее и лучше. У Рамазанова в его «Материалах» сохранилось любопытное известие о том, как смотрел Брюллов на искусство вообще и на «портрет» в особенности. «Похож-то похож, — сказал Брюллов про свой портрет, нарисованный одним тогдашним московским художником. — Похож, но карикатурен. Такие-то портреты доступны всем дюжинным живописцам, и иногда детям, но удержать лучшее лица и облагородить его — вот настоящее дело портретиста!» Таково было понятие Брюллова. Конечно, никто не будет стоять за портрет, где есть «карикатурность», никто его не похвалит и не станет им восхищаться. Его надо

просто выбросить вон. Но куда же годно то мнение художника, да еще признаваемого в свое время великим, который требует, чтоб из рисуемого лица удержать только «все лучшее», да потом напустить туда некоего «благородства» — на что же это похоже? А ведь Брюллова слушались в то время, как оракула, ему повиновались, его повеления и указания подобострастно исполнялись. Какую же после того веру можно давать и его собственным портретам, да и портретам его учеников и последователей? Ведь это выходит — галерея лжи и фальши! Галерея сходства лишь очень отдаленного и совершенно условного! То же самое и в картинах его собственных и всей его школы: тут было все только удержание чего-то «лучшего» из мысли, из задачи, из представления, и — непозволительное, безумное «облагорожение» всего остального! Но насколько все это могло бы быть другое у Брюллова, при его несомненном врожденном таланте и большом художественном знании. К несчастью, натура у него, у его товарищей и у современной им школы везде была беспощадно заклана на алтаре фальши, выдумки и

принятой школою условности. Да что Брюллов! Сам Федотов — человек, которого талант был полон правды и искренней жизненности, не в состоянии был выполнить всей задачи: даром что освободил русское искусство от вековых цепей, он все-таки сам из них не вывободился, и целой одной лапой и крылом увяз в них. Он сам еще не понимал хорошенько, что нравоучение и мораль — худой материал для художества, а из посторонних некому было объяснить ему это. Притом же, при всей даровитости и художественности его натуры, собственно художественная сторона его живописи была еще несколько слаба.

Наши 50-е годы были богаты талантливыми юношами, которые рвались к правде и отчасти достигали ее (Чернышев, Попов, Волков и др.), но не были осенены никакою сильною мыслью, никаким глубоко запавшим чувством, притом жили и работали вразброс, без всякого общего направления, без всякого контроля со стороны более могучих товарищей, а только веруя в контроль и критику Академии; оттого у них никогда и не было других задач, кроме довольно верных натуре, иногда

не лишенных даже комизма, но незначительных, но невозмутимо кротких и бесцветных: «Отъезд из деревни», «Обручение», «Народная сцена на ярмарке в Ладого», «Склад чая на ярмарке же, но в Нижнем», «Обжорный ряд», «Пожар в деревне» и т. д.

Наши 60-е годы были наполнены, в Петербурге, торжеством юношей, вышедших из Академии, образовавших артель и начавших писать, не боясь ничьих классовых стеснений; в Москве — эти же годы наполнены торжеством новонародившейся московской школы, с Перовым во главе. В обоих центрах количество талантливых художников, все более и более свободных и смелых, растет не по дням, а по часам, и они все далее и далее забирают, принимаются вырисовывать целые характеры (дотоле еще вовсе неизвестные или слишком мало известные), начинают все ярче выражать на полотне события существующие, мысль живую, захватывающую зрителя. Новое племя художников иногда рисовало тут глубокую трагедию, иногда талантливую комедию. В самом конце 50-х годов Перов пишет свой «Приезд станового на следствие», в

1860 — «Сын дьячка», в 1861 — «Проповедь в селе», и затем весь ряд своих произведений: «Проводы покойника», «Приезд гувернантки в купеческий дом», «Трапеза», «Чистый понедельник», «Учитель рисования», «Утопленница» и т. д. Все эти картины столько же глубоко влияли на общество, как и на художников. Но одновременно с Перовым в 1861 году Якоби пишет «Привал арестантов», в 1862 году Пукирев — «Неравный брак», в 1863 году рано умерший Песков — «Ссылнопоселенца», в 1865 году Прянишников — «Гостиный двор», в 1867 году К. Маковский — «Масленицу», и около них группируется множество других молодых талантов (Корзухин, Журавлев, Кошелев и др.).

В течение же этого самого периода 60-х годов писал свои глубоко национальные, впервые настоящие русские картины — Шварц, к несчастью, рано умерший. Начиная с 1861 года («Иван Грозный у тела убитого им сына») и до «Посольского приказа» (1867), «Патриарха Никона» и «Вешнего царского похода на богомолье» (1868) — он все только более и более шел в гору, как и все лучшие его художе-

ственные сверстники 60-х годов.

Но после этого блестящего периода возмужания наступил, наконец, и полный период расцвета русской художественной школы.

Этот расцвет так был силен, поднявшиеся новые таланты так полны и многосодержательны, что почти все талантливые художники двух предыдущих периодов как будто вдруг побледнели и покрылись некоторою тенью.

Не взирая на все историческое их значение и талант, почти все живописцы современной действительности, с Федотовым и Перовым во главе, вышли слабее, а главное не полнее и одностороннее, чем прежде казались, в сравнении с Перовым (продолжавшим блистать и в 80-х годах), с Репиным, Верещагиным и Вл. Маковским; все прежние исторические живописцы, в том числе и Шварц, — в сравнении с Суриковым; все прежние пейзажисты — против Васильева, Шишкина и Куинджи; все прежние портретисты — в сравнении с Репиным, Перовым, Крамским и Вл. Маковским. Таково же было отношение менее сильных или замечательных живописцев

прежних периодов к менее сильным или замечательным живописцам 70-х и 80-х годов!

Насколько таланты являлись теперь сильнее и шире прежних по каждой отдельной категории, настолько и темы их произведений были теперь сильнее и разнохарактернее, глубже и разнообразнее прежних. Только сюжеты самых капитальных картин Перова и Прянишникова 60-х годов могут идти в сравнение с лучшими задачами картин последнего двадцатилетия. Где прежде можно было бы указать такие глубокие сцены, как «Пугачевцы» и «Никита Пустосвят» Перова (даром, что обе картины не могли уже вполне удалиться ослабевшему художнику — но зато нельзя забыть и того, что сам Никита Пустосвят и два его главных раскольника, а также и два раскольника в «Пугачевцах» принадлежат к числу сильнейших и глубочайших созданий всего русского искусства), как «Бурлаки» и два «Крестных хода», «Не ждали», «Арест», «Исповедь», «Запорожцы» Репина, «Стрельцы» и «Боярыня Морозова» Сурикова, «Осужденный» и «Не пуцу» Вл. Маковского, «Петр I с сыном Алексеем» Ге, «Привоз иконы» Савиц-

кого, «Приход колдуна» Максимова, «Неутешное горе» Крамского, «Заключенный» Ярошенко, «Чтение манифеста» Мясоедова и т. д.? Зато сюжеты религиозные, как мало свойственные новому времени и новой русской школе, все реже и реже появлялись у нас, еще реже, чем в остальной Европе, и не представили ничего замечательного нового и сильно оригинального, даже со включением сюда известных картин Ге, Крамского и Репина.

Русская школа портретистов всегда была замечательна, в том числе даже и по краскам, но в течение прошлого века и во всю первую половину нынешнего особенно отличалась характером аристократическим и восхвалительным. Брюллов, портретист бесспорно талантливый и способный, до того был заражен и испорчен системою «заказов» и возвеличения аристократов, что только и писал всю жизнь, что великих мира сего, изредка своих собутыльников (каковы были, например, Кукольник, Яненко и др.) и никогда не поинтересовался даже написать портреты гениальных современников своих, Пушкина и

Глинки, которых, по всей вероятности, никогда и не оценил по достоинству, предпочитая им в своей голове всякие знаменитости Европы и прежних времен. С Крылова, конечно, он как-то вздумал было писать портрет, но так мало им интересовался, что забросил начатый портрет и никогда не дописал его. Какая разница нынешние наши портретисты! Им важны не «заказы» и не знаменитость, а непобедимая, глубочайшая потребность написать лицо и облик того, кого они сами из значительных людей увидели, узнали, поняли, оценили и захотели оставить, в картине своей кисти, для потомства. Им никто этого не «заказывал», они денег не надеялись и не желали извлекать из этого; они сами ходили, просили, уговаривали — и им удавалось, наконец, написать того, кто им казался принадлежащим к их внутренней жизни. Таким образом, Перов написал целый ряд значительнейших и чудесно талантливых портретов русских крупных людей: Достоевского, Тургенева, Писемского, Островского, Даля, С. Аксакова, Погодина; Ге — Герцена; Крамской — графа Льва Толстого, Гончарова, Григоровича,

С. П. Боткина, Репина, Антокольского, Федора Васильева, Васнецова, Струве, Соловьева; Вл. Маковский — Сорокина и других; Ярошенко — проф. Кавелина; наконец, Репин, превзошедший всех остальных товарищей бесконечным разнообразием тех народных классов, тех интеллигенции и тех талантов, которым он посвятил свою кисть портретиста, создал такую галерею современников своих, с которою немногие другие могут сравниться. Тут встречаются портреты, начиная с простых, но замечательных русских мужиков и восходя до гениальной личности Льва Толстого, переданной им несколько раз с неподражаемым совершенством и глубиной. Но здесь же я скажу еще, что, кроме высокого таланта, Репин отличился, по части портретов, от всех своих товарищей старого и нового времени еще и тем, что с дерзостью смелого починателя попробовал в нескольких своих портретах то, чего никогда никто и нигде, кажется, еще не пробовал: это изобразить творчество и работающую, внутри головы, мысль великого человека. Это он создал, и огненными чертами, на чудесных своих портретах трех вели-

ких художников, одного венгерца и двух русских: Листа, Глинку и Льва Толстого. Все три изображены у него создающими художественное создание. Этого ни в одной галерее, во всей Европе, ни на одном портрете не найдешь, да еще выполненного с таким высоким талантом, как у Репина. Нам бы гордиться перед целым светом, а у нас, вместо того, ничего в этих портретах не заметили, ничего о дивных созданиях не говорили. Так у нас, кажись, всегда все идет в делах искусства. Слона-то мы вечно и не заметим. Что ж! подождем лучших времен. Авось когда-нибудь иначе будет!

Мне невозможно, в немногих строках, рассказывать всю деятельность Товарищества передвижных выставок; притом же мне не раз приходилось указывать на нее моим читателям в продолжение последних двух десятков лет. Но, по случаю нынешнего, всеми позабытого и никем не празднуемого юбилея, мне хотелось сказать только, какими мне кажутся эти великолепные годы русской художественности и русского национального творчества.

Еще бы перед ними не преклоняться, еще бы за них не произносить сердечнейших за-
здравных тостов!

1892 г.

КОММЕНТАРИИ

«ДВАДЦАТИЛЕТИЕ ПЕРЕДВИЖНИКОВ», «ХОРОША ЛИ РОЗНЬ МЕЖДУ ХУДОЖНИКАМИ?». Первая из этих статей была напечатана в 1892 году («Северный вестник», № 4), а вторая — в том же журнале в 1894 году (январь месяц). В 1896 году они были изданы отдельной брошюрой в качестве приложения к каталогу двадцать четвертой выставки Товарищества передвижных выставок. Текст дается по брошюре.

Две комментируемые статьи Стасов не случайно объединил в отдельной книге, несмотря на то, что вторая из них была написана два года спустя после первой. Обе эти статьи были вызваны к жизни одними и теми же обстоятельствами и связаны единой концепцией взглядов Стасова на происходившие в это время события в жизни Товарищества и Академии художеств.

Успехи реалистической школы русской живописи не проходили бесследно. Оторванность Академии художеств от задач жизни,

академическая рутина все более и более давали себя чувствовать. К концу 80-х годов сами руководители Академии заговорили о желательности реформы. С другой стороны, такие выдающиеся передвижники, как Мясоедов, Репин и другие, приходили к выводу о необходимости использовать свои силы для воспитания нового поколения художников в стенах Академии. Мясоедов писал Стасову 15 июня 1892 года, что «развитие любви к искусству и улучшение положения художника» не противоречат задачам Академии: «Это главное дело, из которого все вытекает, всякий прогресс, всякое наступательное движение, и народность и жизненность тем». А что «касается до протеста, то... знаем отлично, — заявил он, — что единственный протест, возможный и чего-нибудь стоящий, — это добросовестное... служение избранному делу... В этом наше отличие и сила...» (Архив ИРЛИ).

В начале 90-х годов произошла реорганизация Академии. И. И. Толстой, назначенный в 1889 году конференц-секретарем, взялся за обновление всего административного аппарата Академии, ее преподавательского состава и за

разработку нового устава. К выработке устава были приглашены передвижники Репин, Мясоедов, Поленов. В работе принимал участие и П. М. Третьяков. Устав был утвержден в 1893 году. Согласно новому уставу было учреждено Собрание Академии — для руководства всеми делами. В состав первого Собрания были назначены: Репин, Суриков, Антокольский, Поленов, В. Васнецов, В. Маковский, Куинджи, Шишкин и др. Репин, В. Маковский, Шишкин, Куинджи и другие были приглашены также на должности преподавателей в Высшее Художественное училище. Репин писал Третьякову в это время: «У нас теперь в Академии идут советы и заседания — устраиваемся. Много интересного и утешительного в новой жизни молодежи, которая теперь вздохнула свободно... («Письма Репина. Переписка с П. М. Третьяковым», 1946, стр. 167).

Но Стасов был против перехода передвижников в Академию, и в условиях новых настроений ряда передвижников он должен был разобраться и ответить на волновавшие Товарищество вопросы. Он четко представлял себе опасность «примирения», нивелирова-

ния основных руководящих принципов реалистической школы с казенными официальными установками Академии. Ответ на эти волнующие вопросы Стасов и дает в статье «Хороша ли рознь между художниками?».

К решению поставленных вопросов Стасов подходит исторически. В двух первых главах своей работы, на примерах из истории западноевропейского искусства, он показывает, что художники всегда так или иначе объединялись в отдельные группы, на основе понимания ими задач искусства, и что эти группы вели между собой и с академиями постоянную борьбу. Стасов объясняет, что рознь и борьба между художниками происходит не в результате капризов и «неразумия» отдельных лиц, а «вследствие глубоких внутренних потребностей и непобедимых внешних обстоятельств». Он показывает, что борьба эта по существу определяется причинами исторического порядка, которые всегда порождают две «породы» художников. Одна «порода» — это художники-эстеты, формалисты, рутинеры, представители «чистого» искусства, художники, стоящие в стороне от общественных за-

дач, равнодушные и безучастные к жизни народа. Другая категория — это художники «истинные и глубокие, которым живая жизнь, не безразлична и не далека, которые все вокруг себя не только видят, но и понимают, и потому одно любят, другое ненавидят, а следовательно, точно так же наполняют свои картины и статуи не одним выражением сытого любованья и праздного довольства, не одними сибаритскими восторгами от всего существующего, но и негодованием, презрением, болью и отвращением к тому, что им больно, что их возмущает, что их мучит». Все симпатии Стасова на стороне второй группы художников, на стороне искусства, насыщенного общественным содержанием, искусства, содействующего прогрессу, отвечающего чаяниям народа (см. статью «По поводу романа Золя „L'oeuvre“, т. 3). Но жизнь всегда порождает и первую „породу“ художников, а потому борьба между ними была, есть и будет вечно, так как „все будет вечно разделять эти две совершенно разные породы...“

Очень важно отметить, что форму художественного произведения Стасов рассматрива-

ет как художественное выражение содержания. Художников, пишет он, разделяют „и стремления, и задачи для их произведений, да даже и самый способ выполнения этих задач“. Форма определяется „задачей создания“.

Показав, таким образом, что в существующих исторических условиях „рознь“ между художниками неизбежна и что, следовательно, „примирение“ художников, отражающих правду жизни и негодование на „зло“ жизни, с представителями другого лагеря неминуемо приведет к упадку подлинного искусства, отражающего чаяния народа, Стасов в третьей главе своей работы доказывает, что передвижники как раз и являются тем боевым авангардом русских художников, которые благодаря своим демократическим устремлениям успели за короткий исторический период создать самое передовое в мире реалистическое искусство. Статья „Двадцатилетие передвижников“, представляющая собой исторический очерк жизни и деятельности Товарищества за 20 лет, прекрасно дополняет, — в плане тех задач, которые Стасов ставил перед собой, — третью главу его работы „Хороша ли

рознь между художниками?“.

Показав достижения русской реалистической школы, достижения передвижников, Стасов заявил, что художественная Россия играла в развитии искусства роль „не только передовую, но просто самую первую“. „Она на целых тридцать лет опередила страны Европы“, — заявил Стасов, подчеркивая огромное значение в этом прогрессе наследия Н. Г. Чернышевского (см. также „Двадцать пять лет русского искусства“, раздел „Наша живопись“, т. 2). Напомнив, что свою передовую роль русское искусство выполняло только в неустанной борьбе со старым, Стасов предупредил в этой статье о всем вреде „примирения“ непримиримого.

В конце статьи звучит глубокая вера Стасова в прогрессивные силы общества.

Высказывания Стасова не лишены ограниченности. Его статья „Хороша ли рознь между художниками?“ для своего времени, несомненно, имела большое прогрессивное значение. Однако его утверждение, что две „породы“ художников и борьба между ними будет существовать „вечно“ — неправильное. Соци-

алистическое общество лишено тех противоречий, о которых говорит Стасов. Искусство социалистического реализма целиком и полностью поставлено на службу народу, его интересам, задачам коммунистического строительства. Эстетские и формалистические тенденции у нас проявляются лишь как пережитки прошлого в сознании отдельных художников. Но статья Стасова правильно характеризует состояние искусства в капиталистическом обществе и положение художников, работающих там „среди интриганства и пройдошничества, на которое, к сожалению, — подчеркивает Стасов, — часто приходится жаловаться художникам в Америке“.