

**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: CBD09685-287D-4ACA-A2D7-787402BF6CB9

PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

**Просветитель по части  
художества**  
(Художественная критика)



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

# Содержание

#1.....	0005
КОММЕНТАРИИ.....	0036

**В. В. Стасов**  
**Просветитель по части**  
**художества**

## (Об Илье Репине)

После появления новой статьи И. Е. Репина я думал, что кто-нибудь у нас будет отвечать на нее, и молчал. Она полна таких безобразий по части искусства, в ней царствует такое легкомыслие и поверхностность, что, мне казалось, нельзя на нее не отвечать. Наверное, найдутся люди, знающие и понимающие, которые возмутятся до глубины души и выступят публично на защиту обезображиваемого и попираемого художества. Но я ждал долго, очень долго — и понапрасну. Все молчат. Никто ни слова. Точно будто ничего совершенно несообразного не было напечатано во всеобщее известие. Точно будто никому до этого дела нет. Точно это никого не касается и особенно беспокоиться не о чем. Видно, одни не понимают, а другие не могут и не хотят ни понимать, ни возражать. Поэтому я и решаюсь высказать то, что мне кажется справедливым и что необходимо.

Прочитав новую статью И. Е. Репина в октябрьской книжке «Недели», я более всего пожалел о том, что она неверно озаглавлена. Сказано: «В защиту новой Академии худо-

жеств». Я думаю, это совершенно неверно. Надо было сказать: «В защиту старой и новой Академии художеств». Вполне преданный новой Академии, в создании которой он ревностно участвовал, автор совершенно не сознает, что новая Академия — это одно, а он совсем другое. У него есть теперь свои особенные мнения, понятия, стремления и вкусы, которые родились у него и укрепились недавно, в последнее время, и которые составляют его личную принадлежность и ничуть не касаются Академии. Если пойти и порасспросить одного за другим его товарищей, без сомнения, окажется, что если не все, то наверное почти все ничуть не разделяют этих новых мнений и их чужаются. Большинство же этих новых мнений — не что иное, как возвращение к старинным, всегдашним мнениям старой Академии. Только он этого не замечает. Кому же из товарищей И. Е. Репина, бывших передвижников, а теперь членов новой Академии, нужны те мнения и понятия старой Академии? Ведь все они целых четверть столетия отказывались от них, ратовали против них. Почему же мнения старой

Академии станут им вдруг теперь приятны и драгоценны? Нет, нет, напрасно И. Е. Репин говорил за Академию от Академии. Он имел право говорить только за самого себя и от самого себя. У него с нынешними товарищами мало общего теперь, он слишком удалился от них.

Все это я попробую рассмотреть.

Первые пятьдесят лет своей жизни И. Е. Репин был один человек, но потом вдруг превратился в совершенно другого. Он круто поворотил и ушел в сторону от всего своего прежнего; отвернулся от всего, что любил и во что веровал, и ступил на совершенно противоположную дорогу. Что с ним случилось, какие причины на него повлияли — кто это разберет?

Еще будучи двадцатилетним юношей, еще во время своих классов в старой Академии он сделался ревностным последователем Крамского, которого называл своим «учителем». «Я поступил в Академию художеств, — рассказывает он, — но рисунки свои, после академических экзаменов, приносил Крамскому. Меня очень интересовали его мнения и замечания.

Меткостью их он меня всегда поражал. Мало-помалу я потерял доверие к академическим профессорам-старичкам и интересовался только замечаниями Крамского и слушал только его...» Так было в отношении техники искусства, рисунка, красок и проч., но точно так было и в отношении художественной интеллектуальности, художественного понимания смысла, задач, направления. Крамской был центром того сообщества лучших, талантливейших русских художников, которые в начале 60-х годов сплотились в Художественную артель. По словам самого же И. Е. Репина, большинство тогдашних мастерских приняло характер положительно интеллектуальный, вся плеяда художников была очень серьезно настроена, работала над собою и жила высшими идеалами. Выработывалось сознание прав и обязанностей художника. Крамской много агитировал за идею национальности в искусстве, много говорил и доказывал о необходимости настоящего, глубокого, всестороннего образования для художника, без которого он и его произведения пусты или ничтожны. И. Е. Репин признавал всю



справедливость Крамского, искренно проникался его идеями, а также и чудесным общим настроением, тогда повсюду у нас царившим, в том числе и в искусстве.

«В начале 1860-х годов жизнь русская проснулась от долгой нравственной и умственной спячки, — писал несколько лет тому назад И. Е. Репин, — она прозрела, и первое, что она хотела сделать — умыться, очиститься от негодных отбросов, от рутинных элементов, отживших свое время. Во всех сферах и на всех поприщах искали новые здоровые пути. Молодость и сила, свежесть русской мысли царила везде, бодро шла вперед и ломала без сожаления все, что находила устарелым, ненужным. Не могла же эта могучая волна интеллигенции не захватить и русско-го искусства и не захлестнуть в Академию художеств... Молодые художники любили родную жизнь, близкие сердцу образы и инстинктивно верили в свое, русское искусство. Местная жизнь и природа стояли еще свежо перед их глазами и тянули к себе — кого в Малороссию, кого в Сибирь, кого на север Восточной России... Разумеется, многие забывали свои

детские впечатления и втягивались в академическую рутину. Но были и такие крепьши, что выдерживали и, хотя искалеченные порядком, все еще стремились к свету тлеющего внутри огонька». Талантливая плеяда русских художников 1860-х годов, о которой идет речь и к которой принадлежал И. Н. Крамской, была именно такая. «Они прекрасно выучились рисовать и писать, имели уже малые золотые медали за картины на заданную тему, готовились к конкурсу на большие золотые медали, но под влиянием новых веяний времени стали дорожить своею личностью художника, рвались к самостоятельной деятельности в искусстве и мечтали, о дерзкие! о создании национальной русской школы живописи...» Тут же И. Е. Репин рассказывал, что из тогдашних академических мастерских вышла целая серия прекрасных, свежих русских картин и, описывая многие из них и называя их очень талантливыми, «необыкновенно хорошо нарисованными и написанными», он говорил, что от них «веяло такой свежестью, новизной и, главное, поразительной реальной правдой и поэзией настоящей русской

жизни». «Да, это был истинный расцвет русского искусства», — прибавлял с восхищением И. Е. Репин. «Образование, образование! — говорил ему Крамской. — Особенно теперь оно нужно художнику. Русскому пора, наконец, становиться на собственные ноги в искусстве, пора сбросить иностранные пеленки. Пора подумать о создании своей русской школы, национального искусства!.. Что, вы согласны с этим?» — «Еще бы, конечно, — сказал я (отвечал И. Е. Репин), — хотя должен признаться, что в то время я еще любил все искусство без разбора и национальной потребности в себе еще не ощущал...»

Однако, под влиянием Крамского, товарищей и могучего духа времени, он все дорогое тогдашнему новому племени художников скоро в себе ощутил и скоро, в течение нескольких лет, создал целый ряд высокоталантливых, высокозамечательных картин, которые составляют гордость, честь и славу новой русской школы как у нас, так и в остальной Европе.

Как дань благодарности великому учителю, как выражение сочувствия и преданно-

сти могучему, блестящему периоду русской истории, который его создал, развил и высоко поднял, И. Е. Репин напечатал в 1888 году свои «Воспоминания» о Крамском, где в самых симпатических красках рассказал все виденное, слышанное и испытанное им в течение 60-х, 70-х и 80-х годов, среди русских художников и их созданий, с Крамским во главе.

Но к началу 90-х годов с И. Е. Репиным совершился непостижимый переворот. Он стал думать, говорить и писать об искусстве нечто такое, что являлось беспредельным противоречием тому, что он до тех пор думал, говорил и писал о нем. Он шел до тех пор вперед, а тут вдруг совершенно неожиданно поворотил налево кругом и пошел быстро, торопливо — назад. Все, что он до тех пор любил и уважал, все, что ему было до тех пор дорого — вдруг потускнело и лишилось притягательной силы. Напротив, явились предметы ревностного обожания, прежде мало или вовсе не занимавшие его воображения. И в первых, раньше всех других оказался предметом его обожания — Брюллов, конечно, художник та-

лантливый и отличный техник, но совершенный академик по настроению и направлению. И. Е. Репин неожиданно выступил провозгласителем его величия, потому что, уезжая за границу, случайно увидел на дебаркадере фототипическое воспроизведение одного его рисунка: «Распятие». Конечно, поворот в сторону Брюллова начался у него, по всему вероятно, уже и раньше; но этот, нечаянно увиденный рисунок явился последнею, решающею причиною для того, чтоб выступить защитником, прославителем и энтузиастным поклонником «превратно ценимого» художника. Но оценка И. Е. Репина была какая-то престранная. Она была странная, ограниченная и кургузая. Новый поклонник выставлял только технические достоинства Брюллова и совершенно пропускал мимо все остальное. Он в восторге восклицал: «Фототипия с рисунка сепией, исполненного с такой силой, с таким мастерством гениального художника, с таким знанием анатомии! Энергия, виртуозность кисти... и на этом небольшом клочке фона так много вдохновения, света, трагизма! Руки Христа крепко захватили шляпки боль-

ших гвоздей; тощая грудь, от последнего вздоха, резко обнаружила линию реберных хрящей; голова закинулась и потерялась в общей агонии тела. Еще мгновение — надвигающаяся полосами тьма покроеет это страшное страдание... Боже, сколько экстаза, сколько силы в этих уверенных тенях, в этих решительных линиях рисунка!..» Итак, все время речь идет только о рисунке, красках, тенях, ребрах, хрящах, движении ухватившихся рук, о закинутой голове, о свете.

Да ведь это не что иное, как самая академическая точка зрения, самая академическая оценка и восхищение! Впрочем, пожалуй, оно и не должно было быть иначе: самый предмет восхищения, это «Распятие», был рисунок вполне академический, итальянский, времени болонской школы, Гвидо-Рени, Доменикино и Каррачей. Кроме техники, нечего было и замечать. Вся концепция, все «создание», насколько его тут было, было условно и академично, особенно по части позы и выражения. «Распятый» в подобном же стиле, в подобной же манере, в Италии прежнего времени было наделано очень много; «Распятиями» в этом

же вкусе (хотя иной раз с меньшими качествами исполнения) наполнены все европейские музеи. Неужели ими стоит особенно восхищаться? Нет, не взирая на все достоинства рисунка и краски, на все тени, света их, не взирая на все ребра и хрящи, прекрасно выполненные, просвещенная Европа признала эти произведения — только академическими.

В этой же самой статье И. Е. Репин заявлял, что Брюллов — «гордый олимпиец», «художник из породы эллинов, по вкусу и по духу». С таким мнением тоже навряд ли кто в Европе согласился бы. Несмотря на разные технические достоинства Брюллова, он в Европе и при жизни, и после смерти (в продолжение более пятидесяти лет) никогда ничем иным не считался, как — художником академического склада и направления.

Но дальше, в той же статье своей И. Е. Репин провозгласил нечто гораздо хуже и печальнее своего великого восхищения Брюлловым: «Буду держаться только искусства для искусства. Каюсь, для меня теперь только оно и интересно, само в себе. Всякий бесполезный пустяк, исполненный художественно, тонко,

изящно, с страстью к делу, восхищает меня до бесконечности, и я не могу достаточно налюбоваться на него — будь это ваза, дом, колокольня, костел, ширма, портрет, драма, идиллия». Конечно, всякий мог тут удивиться и спросить: «Какой же это ненужный пустяк — драма, идиллия, портрет, дом, ваза, костел? Какой же это пустяк! Напротив, это все вещи очень нужные и ничего пустячного в них никто еще не находил». Ну, да куда ни шло, пусть примеры не совсем ладно тут выбраны, но все-таки остается налицо самая мысль, что «ненужные пустяки, художественно и тонко выполненные в искусстве, одни только и интересуют писателя статьи», — это было признание истинно ужасное. Какая это была неожиданность после всего, что до тех пор делал, создавал, думал и говорил И. Е. Репин! Как были поражены все почитатели таланта И. Е. Репина, все поклонники превосходных его произведений. Никто не хотел верить, что это он взаправду говорит. Одни думали, что он шутит, другие — что это какой-то случайный каприз, который скоро пройдет, и Репин опять станет прежний Репин. Иные указыва-



ли, что и прежде всегда И. Е. Репин склонен был довольно беспорядочно бросаться то туда, то сюда, то непонятно восторгаться, то потом опять столько же непонятно охладевать, что его симпатии ужасно непрочны и ненадежны, и вот, пожалуй, и теперь то же: он побалует-побалует немножко с «искусством для искусства», а потом снова воротится к прежним своим вкусам, понятиям и симпатиям. Однако это не был, на нынешний раз, только скачок шахматного конька, который прыгнет с белой шашки на черную, а потом опять на белую, а потом опять на черную. Нет, скачок оказался скачком просто в сторону. Крамской уже давно умер, с прежними товарищами, когда-то столько любимыми им и восхищавшими его, связь была уже разорвана, прежнее товарищеское общество, выделившееся из среды русских художников и представлявшее собою истинный прогрессивный центр, для И. Е. Репина все равно что более вовсе не существовало, он от него отделился, для собственного его творчества наступил тогда какой-то печальный период усталости, застоя, приостановки, он принялся за картины религиоз-

ные, к которым был вовсе не способен. И вот, предоставленный теперь самому себе, он все более и более стал отходить в сторону, в глухую чащу, в мрак. Некоторые из искреннейших его поклонников сказали: «Репин умер». И действительно, новый Репин совсем уже не был похож на прежнего. Но все-таки, как бы то ни было, стремление к «искусству для искусства» было у него тогда только личное, касалось его одного, было выражением только его собственных вкусов. Спустя год, личный вкус стал превращаться у него в закон и приказ для других.

В конце 1894 года И. Е. напечатал в «Ниве» свои воспоминания о покойном Н. Н. Ге и здесь посвятил целый ряд страниц доказательству, что у нас слишком много напрасных «претензий к искусству», каковы, например, «содержание», «идея», и что лишь немногие, слишком немногие между художниками способны к творчеству, к созданию художественных произведений, а прочие должны довольствоваться совершенно бессодержательным и безидейным воспроизведением существующего. Он уверял теперь, что «равно-

действующая всей жизни идет своим путем и ценит дороже всего бесполезные художественные совершенства. Все замечательные музеи Европы, в самых лучших образцах, представляют только безидейные драгоценности и хранят их как перлы и драгоценные камни». «Скульптуры древности и Микель-Анджело, — говорил он еще, — картины Мурильо, Веронезе, Тициана, картины, портреты, этюды и гравюры Рембрандта, Веласкеса, Фортунни — все имеют значение только как искусство для искусства и представляют высочайшие образцы живописи».

Бедность и кривизна понимания были во всем тут высказанном просто поразительны. Конечно, всегда и везде бывали художники бессодержательные, художники без мысли, без интеллекта, без потребности высказать свое понятие, взгляд на существующее, на совершающееся, на жизнь — но какой же это закон для всех прочих, для тех, в ком именно живет потребность и способность мыслить, понимать, отдавать себе и другим отчет о том, что есть и что живет? Если они бедны, печально бедны, скудны, то почему же и все

другие люди и художники тоже непременно должны быть такими же скудными бедняками? Посмотрите, среди ежедневных бесед между людьми, разве не встречаются люди, которые говорят, говорят, говорят, иногда очень красиво и умело, и ловко говорят, но потом слушатели с недоумением спрашивают их: «Все это прекрасно, но только к чему же вы все это говорили? Что вы этим хотели сказать? Ничего не понимаем!» Такова уже всеобщая потребность в человеке: говоримое должно быть для чего-нибудь говоримо, а не так, на ветер, для «процесса говоренья». Есть всегда на свете немало Петрушек, которые читают лишь «для процесса чтения», смотрят на картины «для процесса смотрения»; ну и пускай упиваются и наслаждаются своей наивной забавой, но ведь они же для других не указ. А искусство, художество, все равно что речь человеческая. Оно существует для того, чтобы что-то выражать, что-то высказывать, что-то проявлять. Одной скорлупкой, как бы она красива ни была, человека не накормишь. Подай ему то, что в скорлупке содержится, не то он останется голоден. Искусство,

как речь, есть только одно из интеллектуальных, творческих средств человеческого духа. Оно существует только для его потребностей. Всех превратить в Петрушек по части искусства — дело немножко трудноватое.

И с чего это взял И. Е. Репин, что между существующими на свете созданиями искусства все главные не заключают никакого содержания и представляют собою только «искусство для искусства»? Какая жалкая, какая постыдная клевета на род человеческий! Если бы это была правда, можно было бы, мне кажется, пожелать, чтобы лучше вовсе не существовало никакого искусства, чем такое пустое и ничтожное! Конечно, иные могут, пожалуй, довольствоваться одною красивою, одною виртуозностью. Но это их уже дело. Разве мало людей, которые способны удовлетворяться красотой, изяществом, грацией женщины и ничего более от нее не ждут, ни в чем ином не нуждаются; которым ни по чем и ее пустота, и ее мелкота, и отсутствие у ней всяких сколько-нибудь серьезных и важных интересов — отсутствие интеллектуальности. Но это их уже дело. Им же хуже.

Но если взглянуть на примеры, выставленные И. Е. Репиным, можно только удивляться его крайней несообразительности, непонятливости. Да разве древние Венеры были без содержания для древних греков, разве мадонны были без содержания для итальянцев — католиков XVI века? Разве без содержания многочисленные гениальные по мысли, чувству и правде картины и гравюры Рембрандта и разных других великих художников нового времени? Если даже взять «виртуоза», по преимуществу, нашего времени, Фортуну, то разве без содержания его чудная «Испанская свадьба», его прелестный «Выбор модели», его «Аркадисты», его «Академики Академии св. Луки»? Сколько тут у него везде мысли, иронии, понимания, сколько типов, сколько живописания эпохи! Если у кого-либо даже из самых знаменитых и прославленных художников встретишь «бессодержательность», то так и говоришь: «А вот это у него бессодержательно, и очень жаль!» Но все-таки отдельные примеры ничего не говорят в пользу законности безмыслия.

Взявши себе задачей именно последнее,

т. е. защиту бессодержательности, И. Е. Репин пробует уверить читателя, что новая русская школа только и занята, что «пользой» своих сюжетов, «научением», «моралью». «У нас надо всем господствует мораль; все подчинила себе эта старая добродетельная дева, и ничего не признает, кроме благодеяний и публицистики!..» Какая еще новая клевета, без всякой основы, без всякого повода! «Польза», «поучение», «мораль» — все предметы прекрасные и достойные всякого уважения, но они вовсе не принадлежат к области искусства, и с ним ничего общего не имеют. Наши новые художники никогда не брали себе подобных задач. Они высказывали только свое чувство жизни, выражали только то, что видели и что их окружало, чем они были полны. Они были только отзывчивы, жизненны и нервны, как все вообще настоящие художники. Они только выражали в формах искусства то самое, что говорили и думали наши писатели: Лев Толстой, Грибоедов, Тургенев, Островский, Достоевский и другие, — все лучшие. Неужели все они проштрафились и всех их надо по боку, надо всех их выбросить вон?

Все это когда-то очень хорошо понимал и с этим очень ревностно ' соглашался И. Е. Репин, когда Крамской говорил ему: «Какую бы картину ни представил художник, в ней ясно отразится его мирозерцание, его симпатии, антипатии и, главное, та неуловимая идея, которая будет освещать его картину. Без этого света художник ничтожен, он будет производить, пожалуй, даже прекрасные картины, написанные хорошо, нарисованные также недурно, но ведь это скука, это художественный идиотизм!..» Теперь же И. Е. Репин более не понимает. Он более не чувствует этого «идиотизма» бессодержательных картин, он охотно с ними уживается.

А почему? Потому что по академическому кодексу — вся действительность, и жизнь, и мысль, и история, и человеческая драма, и все, что в мире совершается хорошего и дурного, важного и ничтожного, для искусства чуждо и далеко. Одно важно: формы и краски. Ими только и занимайся. Все остальное — не твое дело. На то есть другие люди, но только никак не художники.

Для вселения в сердце у читателя доверия



к своей теории И. Е. Репин тянет на помощь Европу.

Он уверяет, что «в Париже живописец Воллон считается царем живописцев», хотя всю жизнь пишет только «nature morte». Какая жалкая клевета! И откуда берет он такие известия? От кого слышал он такие уродливые мысли? Чтоб целый Париж, такой интеллектуальный, такой образованный, способен был высказывать повально такую жалкую нелепость — да на что это похоже! Если Воллон превосходно пишет кастрюли, лоханки, рыбу, овощи и т. д., честь ему и слава, всякий с удовольствием готов будет ему аплодировать, хвалить его за умение, прилежание и верный, острый взгляд, но считать его только за кастрюли и селедки «царем живописи» — какое унижение, какой позор! Если бы И. Е. Репин потребовал, я мог бы тотчас же представить ему множество художественно-критических отзывов, где Воллона хвалят за мастерство и виртуозность, но кастрюли его считают кастрюлями и больше ничем.

В этой же статье И. Е. Репин желает уверить русских читателей, что «в Париже», в

кругу живописцев, слово литератор считается оскорбительным: им клеймят художника, не понимающего пластического смысла форм, красоты глубоких, интересных сочетаний тонов. «Литератор» — это кличка пишущего сенсационные картины на гражданские мотивы... Такие слова доказывают только одно, что И. Е. Репин встречал и слышал в Париже только несколько художников, может быть и талантливых, но ограниченных, которые ничего не знают, кроме своей мастерской, палитры и красок. Париж так велик и так разнообразен, что там всегда найдутся также и такие люди, про каких говорит И. Е. Репин. Однако есть много и других, лучше, поумнее и глубже, способных понимать, что литература — не праздная затея, не пустая болтовня, не побрякушка и не орнамент, а выражение мысли, чувства, выражение жизни, ее смысла и постижений, а потому она родная сестра и верный товарищ пластического искусства. Они врозь никогда не жили и, конечно, жить не будут.

Итак, во второй своей статье И. Е. Репин глумился над русскими (будто бы) претензия-

ми к искусству, не понимая и не зная, что эти самые «претензии» существуют совершенно в той же самой степени и в остальной Европе, потому что иначе и быть не может. Спустя же три года, в конце нынешнего 1897 года, он сделал новую атаку на русское искусство, с новою бодростью, с новою храбростью и с новою ненавистью и презрением.

Новая нынешняя статья, судя по заглавию, назначена специально для защиты новой Академии против несправедливых нападков на нее. Но только одна часть ее действительно занимается такой защитой, остальные же, главные, страницы опять-таки посвящены проповеди «искусства для искусства», затоптанию русской художественной школы за последние тридцать лет ее существования и доказательству ее отсталости. На этот раз И. Е. Репин не довольствуется уже личными своими вкусами, симпатиями и антипатиями (как в первой статье), пристыжением нашей школы как бы от лица всей Европы (как во второй статье), но еще пытается уверить, что, кроме него и Европы, уже и само наше общество и все лучшие новые наши художники

одного с ним мнения, все уже чуждаются нашего искусства, и художники последних тридцати лет отворачиваются от него с презрением и направляются к чему-то новому, более здоровому, хорошему и важному. В первой статье он еще говорил, что наши художники 60-х, 70-х и 80-х годов — «варвары», «угловатые, с резкими движениями» и т. д., но все-таки признавал, что «они были полны живой человеческой правды, их живые глаза блестели настоящим чувством; композиции дышали страшным трагизмом жизни; некрасивые лица были близки к сердцу; знакомые аксессуары усиливали правду общего впечатления; ими трактовалась животрепещущая тенденция начинающего жизнь общества...» Вот сколько им еще уступал в 1893 году И. Е. Репин, не взирая на внезапный переход к «искусству для искусства» и на свою исключительную привязанность «к бесполезным пустякам в искусстве<sup>1</sup>. Но в настоящую минуту И. Е. Репин уже очень далеко ушел от 1893 года и от того момента, когда он только поворачивал на новую свою тропинку и только продирался сквозь чащу хлеставших его ветвей.

Нынче русское искусство последних тридцати лет представляется ему уже чем-то просто никуда не годным и враждебным, чем-то таким, от чего надо поскорее бежать прочь, поскорее отделаться. Не только Федотов, Перов, Верещагин кажутся ему враждебными — „они своими картинами стремились служить публицистическим и социальным доктринам“, но осуждается и Гоголь, так как им в „Мертвых душах“ и в „Ревизоре“ поставлено главным принципом для художника служение идее... „Все этим у нас одурманены, и, только попадая в Европу, наш художник, после нашего простоватого технического искусства, бывает в первый момент очарован до боли изяществом общего тона, декоративной прелестью искусства. Чуткому художнику только там ярко и независимо вскружат голову глубокие проявления искусства в самом себе. Тональность, гармония общего, таинственный блеск неясных мерцаний и артистическая виртуозность кисти — всем этим волшебством он очаровывается до отчаяния. И тогда его упрекам, по адресу нашим нехудожественным требованиям, не бывает преде-

лов. Тут он безвозвратно готов сделаться вечным рабом этого недостижимого изящества и, без всякого сожаления, для этого кумира готов он променять даже родину на чужбину, родных на знакомых, и хоть подражать, вместо того, чтобы самостоятельно творить. Наше творчество представляется ему грубым, тяжелым, отсталым, он пишет восторженные письма своим товарищам и их увлекает бежать в тот же Париж“.

Какая печальная, какая жалкая картина. Какой плачевный портрет того самого „идиотизма“, про который говорил еще Крамской. Какое гонение на мысль, рассудок, интеллект, какое легкомыслие и поверхностность, какое поклонение форме, одной форме, краскам, одним краскам, одним техническим средствам, вместо того, что этими техническими средствами должно было бы выразиться! Какое поклонение внешности, какое презрение ко всему внутреннему! И. Е. Репин уверял, что эту внешностью только и живут французские художники и французские зрители, но он того не знает, как все, что есть нынче во Франции (да и вообще в Европе) понимающе-

го и любящего истинное художество, жалуется на частое преобладание в новом искусстве Запада одной внешности и на отсутствие содержания. Эти вести, эти голоса еще до него не доходили, он слышал слова только людей совершенно поверхностных и ограниченных. Он уверяет, что и наша публика в последние тридцать лет перешла на новый рельс и теперь интересуется уже только одной виртуозностью техники. Печальна и жалка была бы она, если бы взаправду только одно это и понимала. По счастью, до такого понижения смысла и понятия она еще не доходила, и разве только немногие убогие примеры бессмыслия пачкают своим присутствием один уголок нашего культурного развития.

И. Е. до того стал нынче врагом мысли и творчества, что уверяет, будто ничего нет худого в „подражании“, что даже во всей истории народов вечно играет великую роль „подражание“ и что совершенно законно тоже и для художника подражать тому, кто сильнее его, ибо только гениальные люди способны иметь свои идеи, мысли: „Подражание в искусстве еще не такое большое преступление,

как кажется туристам самобытного. Самостоятельное творчество не всякому доступно, оно есть свойство только исключительных натур. Для слабых талантов есть великое наслаждение подражать... Сколько я запомню, из всего слышанного и испытанного на своем веку, я ничего гнилее и безумнее этого не встречал.

Конечно, «подражание» всегда существовало, существует и будет существовать. Но ведь это — недостаток, порок, а не цель, к которой надо стремиться. Позволительно ли проповедывать законность того, что негодно? «Только одни гении способны к самостоятельной мысли». Да ведь это неправда. Смысл, понятия, способность думать, оценивать, рассуждать вовсе не одним гениям принадлежат, а всякому. Иначе никакой человек не имел бы никогда права ни о чем и рот разевать. Так как у тебя, дескать, нет «гениальных» мыслей, то поскорее запри свой рот на замок, молчи и слушай — либо подражай тем, кто лучше тебя. Слыхали вы когда-нибудь еще подобное безобразие? Кажется, этого не проповедывали даже самые скверные акаде-



мии прежнего времени.

И. Е. Репин говорит: «Признано считать отличительной чертой русского искусства — реализм и правду, простоту и идейность, но и это качество все же нельзя считать обязательным для всех наших художников». Как же это? Даже оставляя в настоящую минуту в стороне «реализм» и «идейность», все-таки никому, я думаю, нет никакой возможности понять, что правда и простота не обязательны для наших художников. После таких слов просто становится страшно за И. Е. Репина. Чего еще от него ожидать?

И. Е. Репин говорит: «Не только импрессионизм, мистицизм и символизм, так прочно сидящие в недрах искусства, имеют заслуженное право быть, но даже так называемое декадентство, это нелепое по своему названию декадентство, в будущем увенчается лаврами, я в этом глубоко убежден...» И вслед за этим он корит русских критиков и ценителей за непризнание этих новых направлений и веяний: этим они оказываются «отсталыми против Европы». Но он забывает или не знает того, что «нелепое» название «декадентство»

изобретено не у нас, не в России, а именно в Европе, и что не у нас, а преимущественно и всего более там восстают против нелепостей символизма, мистицизма и декадентства. Значит, пусть он наперед уличает всю Европу и не ставит ее нам в пример прогрессивности и признания «новых веяний». Именно в Европе всего чаще нападают на декадентство не только в искусстве, но и в литературе и изображают его дикие безобразия. Если И. Е. Репин заблаговременно провидит высокие судьбы декадентства, тем ему же лучше, но до сих пор картины декадентов, символистов и мистиков блистали только поразительным отсутствием смысла и толка в их сюжетах; импрессионисты же и вовсе чуждаются сюжетов и пишут только этюды, портреты и пейзажи. Заслуга импрессионистов очень велика по части техники, потому что они расширили и простерли очень далеко наблюдательность художников по части световых явлений и передачи их красками, потому что они стали достигать новых впечатлений и эффектов. Этой их заслуги, кажется, никто и никогда не отрицал, и потому многие замечательные их хол-

сты стали высоко цениться и приобретаться для музеев.

Но что касается декадентов, символистов и мистиков, речь у меня еще впереди.

1897 г.

# КОММЕНТАРИИ

*«ПРОСВЕТИТЕЛЬ ПО ЧАСТИ ХУДОЖЕСТВА». Статья впервые была опубликована в газете «Новости и биржевая газета» в 1897 году (7 ноября, № 307).*

Статья написана как ответ на статью Репина «В защиту новой Академии художеств». Появлению последней предшествовал длительный конфликт между Стасовым и Репиным. Стасов не одобрял выхода Репина в 1890 году из Товарищества и затем прихода его в Академию. Нападая на указанные действия Репина, шедшие, по убеждению Стасова, во вред Товариществу, он не отдавал художника реакционной критике. Так, например, когда Суворин и другие выступили в связи с персональной выставкой картин Репина в Академии в 1891 году с нападками, вновь и вновь, на лучшие черты его творчества, Стасов смело взял художника под защиту в статье «Вот наши строгие ценители и судьи». Но уехав в 1893 году за границу, Репин временно попадает под влияние нового западноевропейского

упадочного искусства, и эта перемена в его взглядах находит свое отражение в его заметках, письмах и в частности в его статье «Н. Н. Ге и наши претензии к искусству» (1894, приложение к «Ниве», ноябрь месяц), которые Стасов совершенно справедливо квалифицировал как проповедь «искусства для искусства». Реакционер Буренин по поводу этих выступлений Репина писал на страницах «Нового времени»: «Если бы Репин придерживался своих нынешних взглядов на искусство в период создания им „Бурлаков“, русская живопись не имела бы столь компрометирующих ее произведений, как „Бурлаки“, „Запорожцы“ и др.» (1894, No№ 6436 и 6457).

Статье Стасова предшествовало и опубликование им в 1897 году письма Антокольского, в котором последний решительно высказывался против обучения русских художников за границей. В этих условиях и появилась статья Репина «В защиту новой Академии художеств», в которой он выступил против Стасова. По поводу этой новой статьи Репина Стасов писал Льву Толстому: «Он проповедует „искусство для искусства“, ненужность содер-

жания, надобность одной только виртуозности... просто уму непостижимо» («Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка 1878–1906». 1929, стр. 207). Комментируемая статья воинствующего критика, борца за передовое национальное русское искусство, показывает, что для Стасова, несмотря на все глубокое уважение к Репину за его заслуги перед русским искусством, несмотря на личную дружбу с ним, которая теперь терпела крах, интересы русского искусства были превыше всего. В 1899 году Репин выступил со статьей «По адресу „Мира искусства“, в которой он подверг декадентство резкой критике. По этому поводу см. статью „Чудо чудесное“, т. 3.