

В. В. СТАСОВ

**ИЗБРАННЫЕ
СОЧИНЕНИЯ**

1

СЕРБОСЛОВЕНСКО

В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах Том первый. Живопись. Скульптура. Музыка Редколлегия: Е. Д. Стасова, С. К. Исаков, М. В. Доброклонский, А. Н. Дмитриев, Е. В. Астафьев // Государственное издательство "Искусство", Москва, 1952
FB2: "rvvg ", 27 November 2013, version 1.0
UUID: 1182C038-58AB-44AF-AE56-33D6ED30A9AC
PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве (Художественная критика)



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

Содержание

#1	0005
Комментарии	0016

В. В. Стасов

**О значении Брюллова и
Иванова в русском искусстве**

(Глава, выпущенная редакцией «Русского вестника» из статьи, напечатанной в этом журнале в 1861 году).

Станем теперь рассматривать натуру Брюллова. Действительно ли было в нем все то, что думали его русские современники; действительно ли натура Брюллова принадлежит новому времени и выражает его стремления; действительно ли, как у нас думали, отделилась она всем существом своим от прежнего? По-моему — нет.

В нашем столетии нельзя указать ни на одного художника, который талантом своим равнялся бы великим художникам прежних эпох, давшим новое направление искусству. Но все-таки не может быть и спору о том, что искусство нашего времени нашло для себя новые дороги, потому что почувствовало новые стремления и ясно увидело перед собой новые задачи. Осуществятся эти задачи посредством великих созданий, стоящих несокрушимыми столбами, кажется, не на нашем веку, а разве что в будущем, но и наши современники начали переворот и стоят уже давно

не на прежней дороге. Сжатый горизонт искусства, наконец, показался тесен; все вдруг взглянули свежим взглядом на прошедшее и невольно изумились, увидав, что, бог знает почему, сами себя лишали в продолжение многих столетий бесконечных наслаждений, добровольно делали ограниченными свои понятия, запретив себе считать высоким и великим все, что выходило за пределы рамок, выдуманых академиями. Множество картин, до сих пор забытых или заброшенных по темным углам картинных галерей, вышли на свет; множество художников, презираемых или считаемых ошибками истории, целые школы искусства теперь вдруг были признаны не только законными, но и великими; открыто глубокое выражение, поэзия, талант, иногда гений в произведениях, с виду младенчески несовершенных и, на академический глаз, полных ошибок; многие художники, которые и прежде были признаваемы великими талантами, пересмотрены снова и поняты полнее или иначе против прежнего, совсем по-новому понята разница искусства греческого от римского, когда вдруг появи-

лись новооткрытые, действительно греческие скульптуры и живописи, между тем как прежде знали только все римские; наконец, все главные силы искусства устремились везде к национальности, о которой прежде никогда и мысли не было, потому что все национальности были принесены в жертву одной итальянской, а у этой девизом была та ложная идеальность, которая не давала места никакой правде и действительности, схваченной без прикрас с живой жизни. Какое сильное и новое движение зачалось всем этим искусством! Как все взгляды и стремления перевернулись! Как все изменилось против прежнего! Новое искусство получило и новую физиономию. Приближаясь к его произведениям — какая бы ни была степень их достоинства, — чувствуешь, что тут уже дело идет совсем не о том, о чем шло в продолжение последнего периода искусства, предшествовавшего нашему времени. Дело идет уже не о виртуозности, не о мастерстве исполнения, не о щегольстве, уменье и блеске, а о самом содержании картин.

Содержание это перестает быть пустым

предлогом для живописца, как было у академистов последних столетий. Происходит перестановка понятий и вещей: что было неважным, второстепенным — содержание — становится на самое первое, главное место, что казалось всего важнее, что одно только занимало художников и публику — техника — вдруг сходит на второе место. Одним словом, с европейским искусством совершилось решительное превращение.

С Брюлловым было иначе. Он остался на прежней дороге. Ему было вовсе не известно движение, совершавшееся в Европе, или, по крайней мере, он не постигал его внутреннего смысла. С каким взглядом на искусство и художников он поехал в 1822 году из Петербургской Академии художеств в Рим, с тем самым он и остался всю четверть столетия, которую потом прожил. Наша Академия не могла дать ему понятий выше тех, которые у ней самой в то время были, — он их сохранил как драгоценное наследство и дальше них никогда не ходил. Академии известны были только истины из художественных катехизисов Менгса, Милиции и им подобных младенче-

ских писателей прошлого века, по преимуществу французов и итальянцев. По этим катехизисам сформировалось понятие, что задача художника заключается только в том, чтобы смешать в одно целое в своей картине: и античное искусство (NB римское, которое одно только тогда и знали), и Рафаэля, и школу эклектиков Каррачей, признанных великими учителями искусства, и, когда такая смесь была совершена, ничего другого уже не требовали от художника. Все остальное не должно было существовать, к нему можно было оставаться глухим и слепым.

Брюлловское верование было именно такое в продолжение всей его жизни. Писанные им из Италии письма ясно указывают на то, как совершенно по-академически он думал о Рафаэле, Корреджио, Пуссене, голландцах, немцах и итальянских эклектиках в молодые свои годы. Впоследствии, в годы полного развития, ничего нового не прибавилось у него к прежним понятиям, как мы знаем из нескольких любопытных тирад, переданных нам с благоговением одним из его учеников.

[1] Здесь обычная у Брюллова риторика и цве-

тистая речивость (принимавшаяся прежними его поклонниками за красноречие) не скрывают того, что все дело для него состояло в живописи — в качествах технических, в большем или меньшем приближении разбираемых художников к идеалам школьных академистов Каррачей. Но самое полное изложение понятий Брюллова о том, какие главные элементы искусства, мы находим в одном письме его 1825 года: называя «Афинскую школу» Рафаэля одним из совершеннейших созданий искусства, он говорит: «Афинская школа» включает в себе почти все, что входит в состав художества: композиция, связь, разговор, действие, выражение, противоположность характеров, простота, соединенная с величественным стилем, натуральное освещение, жизнь всей картины — все сие кажется достигшим совершенства.

Что ж! разницы между понятиями самого молодого и самого зрелого брюлловского возраста нет никакой. Разве они не точь-в-точь те самые, которые были и у Егорова, и у Шебуева, и у всей нашей Академии? Разве не были бы в состоянии сказать все это даже те члены

Общества поощрения художников, которые, отправляя Брюллова за границу, предписывали ему: и пользоваться советами кавалера Камуччини, и следовать Рафаэлю (чтоб заимствовать от него «величие и изящнейший стиль»), и помнить Леонардо да Винчи, и иметь в виду Корреджио и «важные произведения» Лесюера и Пуссена? Но дело не в том, чтобы признавать великими Рафаэля и античное искусство, — кто же сомневался когда-нибудь в их великости? — На них во все века ссылались художники всех школ и направлений: самые великие и самые ничтожные, даже и те, которые были им всего противоположнее своим талантом и направлением. Ссылаться на Рафаэля и античное искусство вовсе не есть еще признак таланта или истинного понимания и истинного направления, — понимать их можно на столько разных манер! Брюллов в одном из своих римских писем говорит: «Кому нравится Рафаэль, может ли тому нравиться работа совсем противной школы?» Это сказано у него, чтоб доказать невозможность, нелепость немецкого искусства, Альбрехта Дюрера, Гольбейна и

т. д. Но я спросил бы, следуя точно такому же умозаключению: значит ли в самом деле понимать (и особенно по-нынешнему) Рафаэля, когда сравниваешь с ним Доменикино — этого художника, не лишенного таланта и красоты, но все-таки подражателя и тяжелого работника с бедною и ограниченою фантазиею? Но Брюллов находил его «Причащение св. Иеронима» картиною, достойною Рафаэля. Описывая «Причащение св. Иеронима», Брюллов говорит: «Все сие достойно самого Рафаэля. Нет той обработки, но сие заменяется частью приятною, мягкою и смелою кистью». Значит ли понимать Рафаэля, когда боготворишь всю свою жизнь чуть не наравне с Рафаэлем, кого же? Ничтожного по творчеству и содержанию, всегда сладкого Гвидо-Рени, из породы всеядных, всесмешивающих эклектиков-академистов, и его выбираешь себе в путеводители, его считаешь великим творцом красоты и форм? («Гвидов Христос [Дрезден] едва ли не есть нерукотворенный, я его скопировал, и сия копия да будет моим путеводителем в вере, в головах и экспрессиях»). Значит ли понимать искусство по-нынешне-

му, когда смешиваешь в продолжение всей жизни в одном обожании живой гений Рафаэля, и холодную академическую вышколенность Пуссена, и ограниченность Каррачей? Когда у самого Рафаэля постоянно видишь одну форму и никогда содержание, находишь у него главными отличительными качествами только «великий и изящнейший стиль», когда не чувствуешь, что в последний период свой этот великий художник все ниже и ниже становился в выполнении главных задач искусства, хотя в то же время все только выше делалась его техника (лучший пример тому — его «Преображение» и последние фрески). Значит ли понимать по-нынешнему и древнее искусство, когда не чувствуешь никакой симпатии к настоящим произведениям самого высшего греческого искусства, открытым в наш век, когда почти равнодушно или забывчиво обходишь, их и в продолжение целой четверти столетия продолжаешь считать греческими такие римские копии или переделки с греческого, как чопорно-театральные Аполлоны Бельведерские, пересоленные Лаконны, изнеженно-кокетливые Венеры Ме-

дицейские? Значит ли понимать по-нынешнему искусство, когда ничего не признаешь в Рубенсе, кроме одних второстепенных, внешних достоинств колорита, мастерства и силы, когда находишь великую «грацию экспрессии» в кислых улыбках Корреджио или когда считаешь смешным либо презренным все, что было создано европейским художеством раньше XVI века и Рафаэля?

Такие понятия не показывают ни нынешнего нового взгляда, ни светлой мысли, ни прямого здравого постижения, которое стояло бы выше понятий, навязанных школою. Брюллов, конечно, не виноват что наша прежняя Академия художеств не дала ему других понятий. Но если он, силою собственной талантливости, мимо недостаточного воспитания, не в состоянии был проложить себе сам дорогу к новым понятиям, то естественно ли ожидать, чтоб его произведения много удалились, по содержанию и взгляду, от произведений тех школ, которым эти взгляды и понятия были свойственны? Всякое художественное произведение есть, всегда верное зеркало своего творца, и замаски-

рывать в нем свою натуру ни один не может.

1861 г.

Комментарии

Общие замечания

Все статьи и исследования, написанные Стасовым до 1886 года включительно, даются по его единственному прижизненному «Собранию сочинений» (три тома, 1894, СПб., и четвертый дополнительный том, 1906, СПб.). Работы, опубликованные в период с 1887 по 1906 год, воспроизводятся с последних прижизненных изданий (брошюры, книги) или с первого (газеты, журналы), если оно является единственным. В комментариях к каждой статье указывается, где и когда она была впервые опубликована. Если текст дается с другого издания, сделаны соответствующие оговорки.

Отклонения от точной передачи текста с избранного для публикации прижизненного стасовского издания допущены лишь в целях исправления явных опечаток.

В тех случаях, когда в стасовском тексте при цитировании писем, дневников и прочих материалов, принадлежащих разным лицам, обнаруживалось расхождение с подлинни-

ком, то вне зависимости от причин этого (напр., неразборчивость почерка автора цитируемого документа или цитирование стихотворения на память) изменений в текст Стасова не вносилось и в комментариях эти случаи не оговариваются. Унификация различного рода подстрочных примечаний от имени Стасова и редакций его прижизненного «Собрания сочинений» 1894 года и дополнительного IV тома 1906 года осуществлялась на основе следующих принципов:

а) Примечания, данные в прижизненном издании «Собрания сочинений» Стасова с пометкой «В. С.» («Владимир Стасов»), воспроизводятся с таким же обозначением.

б) Из примечаний, данных в «Собрании сочинений» с пометкой «Ред.» («Редакция») и вообще без всяких указаний, выведены и поставлены под знак «В. С.» те, которые идут от первого лица и явно принадлежат Стасову.

в) Все остальные примечания сочтены принадлежащими редакциям изданий 1894 и 1906 годов и даются без каких-либо оговорок.

г) В том случае, когда в прижизненном издании в подстрочном примечании за подпи-

сью «В. С.» расшифровываются имена и фамилии, отмеченные в основном тексте инициалами, эта расшифровка включается в основной текст в прямых скобках. В остальных случаях расшифровка остается в подстрочнике и дается с пометкой «В. С.», т. е. как в издании, принятом за основу, или без всякой пометки, что означает принадлежность ее редакции прижизненного издания.

д) Никаких примечаний от редакции нашего издания (издательства «Искусство») в подстрочнике к тексту Стасова не дается.

В комментариях, в целях унификации ссылок на источники, приняты следующие обозначения:

а) Указания на соответствующий том «Собрания сочинений» Стасова 1894 года даются обозначением — «Собр. соч.», с указанием тома римской цифрой (по типу: «Собр. соч.», т. I).

б) Указание на соответствующий том нашего издания дается арабской цифрой (по типу: «см. т. 1»)

в) Для указаний на источники, наиболее часто упоминаемые, приняты следующие

условные обозначения:

И. Н. Крамской. Письма, т. II, Изогиз, 1937 — «I»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. I, «Искусство», 1948 — «II»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. II, «Искусство», 1949 — «III»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. III, «Искусство», 1950 — «IV»

Указание на страницы данных изданий дается арабской цифрой по типу: «I, 14».

О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве
(Глава, выпущенная редакцией «Русского вестника» из статьи, напечатанной в этом журнале в 1861 году)

Этот отрывок представляет часть большой работы Стасова «О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве», которая была написана им в 1861 году. Первый раздел работы был посвящен Брюллову, второй Иванову. Раздел «Карл Брюллов» был опубликован в том же году в журнале «Русский вестник» (1861, т. 35, No№ 9 и 10), но комментируемая

глава была изъята редактором журнала реакционером Катковым. Стасову удалось опубликовать эту главу лишь в «Собрании сочинений» по черновой рукописи. Второй раздел этой работы «А. Иванов», или, как сам Стасов ее называет, «статья, составляющая продолжение предыдущей», была написана тогда же, в 1861–1862 годах, но не была опубликована потому, как писал Стасов (27 сентября 1877) П. М. Третьякову, что он «разошелся с исподлившимся Катковым». Напечатана она была в январской книге «Вестника Европы» в 1880 году «в измененном виде», т. е. уже с некоторыми наслоениями мыслей Стасова, относящихся к более позднему периоду его деятельности. В данном издании статья «А. Иванов» («О значении Иванова в русском искусстве») помещается среди работ Стасова 80-х годов (т. 2).

Брюллов — большой мастер академической школы живописи первой половины XIX века. В 30-х годах он стяжал всемирную славу своей картиной «Последний день Помпеи» (1832–1833). В статье Стасова «Последние дни К. П. Брюллова и оставшиеся в Риме после

него произведения» («Отечественные записки», 1852, сентябрь, т. 84), написанной сразу же после смерти художника, Брюллов получал оценку, полностью совпадавшую с установившимся тогда мнением о Брюллове, как о великом, непревзойденном мастере русской академической живописи, авторе «Помпеи», вызвавшей всеобщий восторг. Это мнение общественности имело большое историческое основание. Творчество Брюллова, ровесника Пушкина, падает на тот исторический период жизни России, который был ознаменован таким крупнейшим событием, как Отечественная война 1812 года, вызвавшая необычайный патриотический подъем русского народа. Но после Отечественной войны, в которой русский народ отстаивал свою независимость и разгромил наполеоновские полчища, завоевав себе мировую славу, в России устанавливается злая реакция, преследовавшая цели дальнейшего материального и духовного закабаления народа, находившегося под ярмом крепостничества. Восстание декабристов (1825), революции 1830 и 1848 годов, широкими волнами прокатившиеся по государствам

Европы, — таковы основные исторические события, характеризующие период деятельности Брюллова. Появление в это время картины «Последний день Помпеи», с большой силой отражавшей тему судьбы человечества, общественных потрясений, не могло не отвечать тому чувству тревоги, которым были охвачены передовые слои общества. Пушкин отзывается на картину стихотворением, в котором с большой силой выражено именно такое восприятие произведения Брюллова:

*Везувий зев открыл — дым
хлынул клубом — пламя*

*Широко развилось, как боевое
знамя.*

*Земля волнуется — с шатнувших
колонн*

*Кумиры падают! Народ, гонимый
страхом,*

*Под каменным дождем, под вос-
паленным прахом,*

*Толпами стар и млад бежит из
града вон.*

Гоголь в 1834 году писал, что картина Брюллова «может назваться полным всемирным созданием... Мысль ее принадлежит со-

вершенно вкусу нашего века, который... выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою». Брюллов «постигнул во всей силе эту мысль», — заключает Гоголь. — «Его человек исполнен прекрасно гордых движений» («Арабески», «Последний день Помпеи»). В соответствии с установившимися мнениями Брюллов и получил в статье Стасова 1852 года высокую оценку. Но к 1861 году взгляды Стасова на Брюллова в корне изменились. Он развенчивает автора «Гибели Помпеи». Новое осмысление творчества Брюллова, одного из великих представителей старой академической школы, идет в плане решения тех задач, которые вставали перед современным русским искусством во второй половине XIX века. Эти задачи были поставлены Белинским и Чернышевским (см. статью «Училище правоведения сорок лет тому назад», т. 2). Основопологающий тезис диссертации Чернышевского («Эстетические отношения искусства к действительности») — «прекрасное есть жизнь», утверждал реализм, он был направлен против идеалистической эстетики, которая являлась основой основ деятельности

Академии художеств. Чернышевский призывал писателей и художников обратиться к решению средствами искусства злободневных задач, стоявших перед обществом. С этих позиций в это время и идет переоценка прежних ценностей. Творчество Брюллова завершало большой этап, пройденный русским искусством живописи. Оно принесло для своего времени много нового и прогрессивного. Но Белинский уже в 1839 году писал: «Видел „Последний день Помпеи“ и пока ничего не могу сказать об этом произведении ни pro, ни contra... Надо еще будет посмотреть, да поизучить... Постараемся не увлекаться безотчетным уважением к авторитетам и чужим мнениям, — заключал он, — но также и не будем безотчетно увлекаться слепую доверенностью к собственным впечатлениям, которые часто бывают обманчивы» (ст. «Александрийский театр». Полн. собр. соч. в 12 томах, т. IV, стр. 434).

Слава, которую принесла Брюллову «Гибель Помпеи», увлекала многих художников. Однако решение средствами живописи задач, встававших перед русским искусством уже в

60-х годах, было невозможно вне критического отношения к достижениям Брюллова.

Организатор передвижничества Крамской, говоря о дороге, по которой должно было идти новое поколение художников, приводя в пример картину Флавицкого «Мученики христианства», писал, что художнику «найти новую дорогу помешало... отчасти время, в которое он воспитывался, и яркость славы Брюллова», так как он «страстный его поклонник» (И. Н. Крамской. «Письма», т. II, 1937, стр. 91 [2]). В новых исторических условиях, когда воспеваемое апологетами консервативного академизма творчество Брюллова превращалось в знамя борьбы против реалистического искусства на современную тему, развенчание Брюллова, как явления большого, но уже принадлежащего прошлому времени, с точки зрения Стасова, было необходимо. Вот почему Стасов теперь приходит к переоценке творчества художника. Стремясь обратить искусство к решению современных задач, Стасов пишет: «Происходит перестановка понятий и вещей: что было неважным, второстепенным — содержание — становится на самое

первое, главное место; что казалось всего важнее, что одно только занимало художников и публику — техника — вдруг сходит на второе место». Под содержанием Стасов понимает здесь непосредственное реалистическое изображение современности в ее характерных чертах. Развенчивая Брюллова с этих позиций, приходя к крайне отрицательным выводам в оценке его творчества, Стасов заявляет: «Но нельзя забыть, что если теперь быстро поняли бы Брюллова и не провозгласили бы его, как прежде, величайшим гением, то этим мы обязаны самому же Брюллову. Легко понимать теперь его недостатки, легко отдавать себе отчет в содержании его художественных произведений, потому что мы прошли через его школу, которая много подняла у нас и искусство, и разумение искусства» («О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве», Собр. соч., 1894, т. II, стр. 50).

Воззрения Стасова на искусство и современные задачи искусства, изложенные в данной статье, находятся в прямой связи с его взглядами, отраженными в статье «О голландской живописи» (т. 1), и со всей серией

его последующих выступлений против старой академической школы за утверждение реалистического направления.

П. Т. Щипунов

Примечания

У Гвидо-Рени поражала его красота линий, изящество общего, значение сюжета (?), приятность выражения, лаконизм в композиции, простота красок и близкий к правде колорит; одним словом, он называет его умницей, тем более, что и писать был он мастер. «Корреджио, — говорил Брюллов, — чувствовал божественную гармонию в колорите и такую грацию движений и экспрессии и тонкость линий рисунка, что произведения его кажутся писанными рукою ангела (?). Рубенс — молодец, который не ищет нравиться и не силится обмануть (!) зрителя правдоподобием, а просто щеголяет оттого, что богат; рядится пышно и красиво оттого, что это ему к лицу (!); богат, роскошен и любезен (!), что не всем удастся. Не всегда строг к истине оттого, что прихотлив и своенравен, потому что богат, а богатство и мудрость, как известно, редко, сочетаются. В его картинах роскошный пир для очей, а у богатого на пирах ешь, пей, да ума не пропей; пой, танцуй, гуляй, а, пришедши домой, коли сам не богат, у себя пиров не за-

тевай; а то: или ум пропьешь, или с сумой по миру пойдешь, и пир твой похож будет на тризну, где обыкновенно уста плачут, а желудок улыбается. Следовательно, у Рубенса пируй, а с ним не тягайся и ему не подражай. Ван Дейк попиrowал у Рубенса — и довольно; отбросив излишество роскоши, он ограничил свои расходы и жил умно и честно для удовольствия и пользы других. Такую жизнь советую и вам, товарищи, взять за образец. Ван Дейк рисовал отлично, руководился натурой во всем; колорит у него верен, весьма близок к натуре, а потому и разнообразен; краски простые, живопись его не расцвечена пестрыми, нелепыми пятнами; положение фигур естественно, освещение незатейливое, наконец круглота, ловкость письма и много силы — молодец, спасибо ему, доброму человеку» («Отечественные записки», 1855, т. СIII, статья Мокрицкого «Воспоминания о Брюллове», стр. 181). В другом месте той же статьи читаем: «Брюллов требовал от учеников, чтобы они, сколько можно более, изучали антики. Этим только путем, — говорил он, — можно достигнуть до понимания красот в натуре

и исправления недостатка красоты форм, беспрестанно встречаемого при изучении нашего тела. Торс Геркулеса Бельведерского, Лаокоон, Германик и Боец были у него главными статуями для ученика; Антиноя, Аполлона, Венеру и др., с формами более округленными и менее заметными уклонениями линий, советовал изучать позже, оттого, что в них более скрыта анатомия... Лаокоон и Торс, — говорил он, — были моими любимейшими предметами» (ibid., стр. 172). — В. С.

[^^^]

2

В дальнейшем ссылка на это издание дается условным обозначением — «I».

[^^^]