

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: 1F488C21-C12F-46D5-82B6-A96C2AE2382D
PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

**Академическая выставка
1863 года**
(Художественная критика)



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

Содержание

#1	0005
Комментарии	0034

В. В. Стасов
Академическая выставка
1863 года

Иные читатели, быть может, останутся недовольны, зачем является еще статья о выставке. «Уж поздно теперь, кончилась выставка, — скажут одни, — нечего более о ней говорить!» «Уж довольно статей было о выставке!» — скажут другие. Но и тем и другим отвечать легко. Во-первых, дело делать — никогда не поздно. Во-вторых, хотя и довольно было статей о выставке, но моя ли вина, если в них не все то сказано, что должно бы быть сказано?

Как обошлась с выставкой публика? Как всегда — побывала, посмотрела да тут же и забыла всю выставку, ни о чем хорошенько не подумав, не остановившись мыслью ни на каком решительном мнении. Что ей до всего этого за дело? Она, конечно, нашла кое-что и по своему вкусу, но ведь приходила в Академию собственно для статистики и еще более для того, чтоб повторить свою осеннюю хроническую жалобу на бедность и малочисленность выставки! Когда это сделано, ведь она с Академиею и выставкою уже совершенно квит. Но вот, однако же, забавные жалобы! Точно будто сердцу публики бог знает как до-

роги прежние-то выставки, те, что бывали не бедны и не малочисленны! Точно будто бы в них и в самом деле был особенный толк! Точно будто можно желать их повторения! Или, быть может, у нас во всем остальном, кроме картин и статуй, превосходные создания так и сыпятся дюжинами, сотнями, и нам целый год прохода нет от удивительно талантливых романов и повестей, от восхитительных стихотворений, от чудных комедий и драм, от глубоко ученых исследований, от значительных научных открытий?

Те, кто у нас пишет об искусствах, распорядились с выставкой тоже по-всегдашнему: с удовольствием ухватились за нее, как за обычную наиудобнейшую оказию для того, чтоб с большею или меньшею толковостью высказать свои поэтические или иные ощущения, свою глубину и игривость, восторги, неудовольствия, выговоры, советы и надежды. Один недоумеваает перед выбором сюжетов из древних времен и восклицает: «Что известно об этой эпохе? Несколько слов летописца могут ли дать живописцу образы, краски, плоть, необходимые для живописи? Вот и

приходится выдумывать и фантазировать в пустом, безвоздушном пространстве». Другой остроумно замечает, что нынешний русский жанр заражен анекдотичностью. В одном месте прочитаешь, что пейзаж стал теперь самым сильным родом в русской школе; в другом найдешь глубокомысленные советы художнику: «хорошенько познакомиться с законами изящного»; в третьем встретишь сожаление о том, что у спящей Дездемоны надеты браслеты на руках и бусы на шее; к этому несколько риторических фраз, несколько заметок об обдуманности, о резкости красок или удовлетворительности рисунка — и после этого уже все кончено.

Неужели выставка наша и художники ничего больше не стоят? Неужели нечего больше подумать, нечего больше высказать?

Я думаю иначе.

Меня еще очень мало утешает то, что Академия сделала или нет «свой долг» (как сказал один из критиков), признав такого-то профессором или академиком, и что публика находит выставку бедною или многочисленною; мне все равно, если один писатель, вос-

хищеный собственными красноречивыми описаниями, объявляет себя в восторге и обещает точно такой же восторг и публике; другой конфиденциально признается, что смотреть на такую-то картину ему становится страшно и даже внутри у него возникает сомнение, удержалось ли тут искусство в своих пределах; третий, напротив, уходит из Академии с «тяжелым впечатлением» и «выносит что-то неэстетическое из храма искусств». — Я равнодушен ко всем этим играм в слова, ко всем этим напрасным потугам отечественных эстетиков, но я себя спрашиваю: не лучше ли будет, оставя в стороне невинные шалости красноречия и всю завлекательную глубину советов, обратиться к настоящей сущности вещи и попытаться понять, в чем состоит самое дело.

Кажется, это не невозможно.

Нынешнюю выставку следует назвать по преимуществу профессорскою: главную роль играют на ней все только прежние и новопожалованные профессора. Если выставки последних годов, при совершенном почти отсутствии созданий высшей художественной на-

шей иерархии, заставляли жалеть о невозможности судить, что делают наши профессора, идут ли вперед или назад, многое ли и важное ли они делают или только почивают на славных лаврах — зато нынешняя выставка дает богатые материалы для подобного рода исследования. Низшие слои нашего художественного мира почти ничем не отличились на нынешний раз, точно будто из почтения притаились перед другими, принесшими вдруг плоды своей зрелости и мудрой опытности. Зрелище утешительное! Смертельно побиваются теперь наголову те, которые до сих пор воображали, что одни учащиеся юноши еще у нас работают, что в них одних вся сила и надежда наша; но в то же время эти самые юноши получают твердое, назидательное убеждение в том, что можно быть и не воспитанником, и не пенсионером и все-таки заниматься делом, и все-таки производить на свет вещи, которые заслужат одобрение современников и потомства, восторги старших жрецов изящного. Что касается до этих последних, то нынешняя выставка выдвинула их в блестящем свете; правда, они не послали

на эту выставку никакой работы своей, не выставили тут никакого дела рук своих, но они выказали деятельность свою тем, что не остались равнодушными к усилиям новых подрастающих поколений, нашли важным или хорошим многое из того, что ими творится. Конечно, все это — дело пассивное, но во всяком случае лучше что-нибудь, чем ничего. Итак, изо всего этого, кажется, довольно ясно выходит, что выставка 1863 года и важна, и интересна в разных отношениях, и для художников, и для публики.

Но, радуясь на сильно выразившуюся вообще профессорскую деятельность, взглянем на то, что в особенности сделано для общей массы нового, прекрасного и драгоценного.

Что такое профессорство? Во-первых, это — высшее художественное звание, которым награждают талант, умение, знание, высоту и глубину художественной души, а во-вторых, это — поставление человека на такой пьедестал, с которого он должен учить юнейших братьев своих по искусству художественному уму-разуму и указывать им надлежащие тропинки в темном лесу творчества и художе-

ственной стряпни. Мы разумеем здесь, конечно, действие профессора не в одном классном кругу, но преимущественно в отношении его влияния на начинающих, растущих художников, на все настроение школы. Последняя сторона профессорства кажется мне очень важною, особенно у нас, где постоянно такой недочет в собственном почине и где, значит, такую важную статью является надлежащий выбор запевал всякого рода, колонновожатых, журналистов, капельмейстеров. Смотря на профессорство с этой точки зрения, нельзя не признать благодетельными новых назначений Академии за нынешний год, нельзя не радоваться на них.

Во-первых, сделан профессором г. Штельб. Правда, этот художник ничего еще не строил и, на глаза нас всех, толпы простых людей, ничем, кроме картинок и рисуночков, не заслужил высших художественных почестей, признания маэстром архитектурного дела. Но это ровно ничего не значит: если всегда и прежде так бывало у нас, то нет причины этому порядку теперь измениться; притом же здесь дело идет не о личной почести и повы-

шении г. Штельба, а об его влиянии, о том направлении, которое он дает юному поколению. Вероятно, найдутся люди, которые, имея перед глазами программу, доставившую г. Штельбу профессорство, именно на основании этой самой программы станут сомневаться в том, чтоб этот художник был полезен для развития будущих наших архитекторов. «Что это за программа и что за архитектура! — воскликнут они, пожалуй. — Неужели это в самом деле русская архитектура? Неужели в самом деле нужно желать, чтобы у нас строили подобные вещи? Да это снаружи все не музей, а какой-то ряд шкафов, вместе сдвинутых и склеенных, с толстопузым тортом посредине, где проковыряны, вместо окон, те самые круглые дыры, которых первый образчик можно найти в собачьих конурках; внутри опять какая же это архитектура? Тут ничего другого нет, кроме недалеких, но, впрочем, кудреватых фантазий мебельного мастера». Но мы, конечно, не можем обратить внимание на такие неблагоприятные замечания. У нас есть что-то гораздо более важное в голове. Мы считаем, мы всею душою ве-

руем, что, каковы бы ни были мебельные фантазии, все-таки в них бывает вкус и чувство действительности; значит, от них можно ожидать в сто раз больше толку, чем от назидательного примера таких маэستров, которые учат строить каменные церкви и мраморные дворцы, первые — в стиле будто бы русском, а вторые — в стиле, которому до сих пор и имени еще нет. Это доказывается теми программами церквей, медицинских академий и тому подобного, которые красуются на нынешней выставке. Академия хорошо чувствовала, что со всем этим не то что далеко не уйдешь, а даже и с места-то не сдвинешься. Оттого, вероятно, она и стала усердно искать, какие бы новые образцы, каких бы новых руководителей поскорее выставить для молодых учащихся архитекторов. На первый раз попался г. Штельб; авось и он пригодится! авось научит чему-нибудь новому! Старого уже у нас по горло. Впрочем, во всяком случае г. Штельб хороший акварелист, а это — такая статья, против которой никогда не могло устоять академическое нежное сердце.

По части портретов не сделано нынче ни-

кого профессором. Я думаю, это происходит оттого, что нельзя никак и до сих пор забыть, как один портретист всю жизнь не писал ни одного лица, а все время просидел за бобрами, эполетами и кисеями, и не только никого не научил, да и сам едва ли не разучился. [1] Но, кроме того, нет собственно никакого резону делать профессором по этой части — после фотографии не стоит. Кто спросит нынче свой портрет масляными красками? Купец, генерал, чувствительная дама? Но с ними разделаться нетрудно: первому была бы только хорошенько видна медаль под бородой, второму — напиши только султан, поцветистее шитый воротник, помолодцеватее разбитную позу; последнюю представь только ангелом задумчивости и грации, хотя бы ее томная фигура улеглась в виде треугольника, как на одном из портретов нынешней выставки, где голова служит вершиною, а кринолин основанием; пусть все это сделано, и тогда все довольны, никакого профессора не надо. Правда, быть может, следовало бы обратить все наши помышления на Винтергальтера, но он иностранец и, вероятно, уже и без нас сделал

свою карьеру, а главное — он уже чересчур дамский кавалер. Посмотрите, есть ли большая разница между ним и теми любезниками, от которых тают женские сердца на бале; между ним и тенорами, от которых падают в театре в обморок; между ним и теми сочинителями, от леденцовых романсов которых тлеют барышни и их обожатели? Представьте же себе живописца, которого вся душа и сердце пошли на банты, юбки, ленты и кружева, которого все помышления остановились на баночке помады, склянке духов и горшочке румян: как хотите, а несмотря на самую сильную симпатию, такого художника делать профессором как-то неловко и совестно.

Не сделали также нынче ни одного профессора по части пейзажа. Дело тоже, пожалуй, понятное. Вообразивши, что пейзаж идет у нас теперь сильно, оказали было недавно большое внимание пейзажистам. Что же, какой вышел из этого толк? Мне кажется — небольшой. Новые художники написали вдруг такие картины, что, посмотревши на них, пришлось разве только что крякнуть и стиснуть губы. Да, нечего сказать, угостили!

Что это за Италии, что это за Малороссии, что это за Кавказ они пишут? Да это больше мухоморы, а не пинны итальянские; да это шафранные пятна, а не жатва малороссийская; да это зеленые и серые фальши нового рода, а не долины и горы Кавказа с натуры. Мне возразят: а Айвазовский, не точно ли до такой же рутины дописался и он, со своими вечно одинаковыми голубыми морями, лиловыми горами, розовыми и красными закатами, со своим вечно дрожащим лунным светом и с прочею своею застарелою и застывшею неправдою и преувеличением? Да, отвечу я: но у Айвазовского есть, несмотря на это, своя действительная поэтическая жила, есть порывы к истинной красоте и правде; притом он свое дело сделал: он двинул других по новому пути — что же эти-то сделали, эти его наследники? Как только попробуют они на секунду отойти от копирования недавних заграничных учителей своих — они пропали, они погибли, они — все равно что ничто! Какого же еще влияния ожидать от них! Вот это, конечно, увидала, наконец, Академия, и, верно, по этой причине она и не сделала нынче ни од-

ного нового профессора по пейзажу. Она поневоле стала до того осторожною, что взяла лишь мимоходом к сведению превосходные этюды с нашей северной серой природы г. Клодта 1-го.

Зато — чудо неожиданное! — сделали профессором г. Пукирева за его картину «Неравный брак». С того рода живописи, к которому принадлежит эта картина, до сих пор еще не сняли полунасмешливого, полупрезрительного названия: жанр. Но, видно, самое дело сильнее и важнее своего названия; видно, с этою живописью пришлось теперь посчитаться, уже не как с милостиво терпимым рабом, а как с ровнею, все более и более завладевающим во всеобщем понятии. Таких превращений немало видел наш век, и Академия поняла, чего ей не надо больше отстаивать и что ей должно уступить. Что если бы и другие понимали столько же хорошо настоящую свою роль! Блажен пример изящных искусств! Однако ж дело идет здесь пока только о г. Пукиреве, и я, со своей стороны, готов был бы со всею искренностью повторить слова одного красноречивого писателя, что картина г.

Пукирева «составляет украшение выставки», если бы только в состоянии был войти в ту мысль, что выставки бывают на свете для того, чтобы их украшали. Вот как я ценю и картину г. Пукирева, и его направление! Вот до чего меня восхищает положение, которое приняла в отношении к этому художнику Академия! Все это кажется мне очень важным. До сих пор картины из обыкновенной, действительной жизни осмеливались являться у нас лишь в самых небольших размерах; их сюжеты не считали достойными большого масштаба, этой настоящей принадлежности картин важных, серьезных, с сюжетами из политической истории. Очень вероятно, что незначительные размеры приводили всякого к мысли о незначительности содержания, а общее понятие о значительности содержания заставляло художника скромно ежиться и почтительно сжиматься в узкую рамку. Времена переменялись, понятия нынче перестановлены; это сначала случилось у публики, потом у художников, наконец дело дошло до самих академий. Нет больше прежнего высокого, нет больше прежнего низкого и ничтож-

ного, и нельзя не признать в нашей Академии какого-то самого решительного превращения, коль скоро она делает профессором человека, написавшего большую картину, но какую? Картину, где нет ни пожара, ни сражения, ни древней, ни новой истерии, ни греков, ни печенегов, где все ограничилось приходскою церковью, священником, учтиво венчающим раздушенного генерала, живую мумию, с заплаканной и разодетой, как жертва, девочкой, продавшей за чин и деньги свою молодость и золотушную свою рожицу. И за такую картину Академия дает нынче профессорство? Шаг решительный, profession de foi важный, чреватый последствиями. В настоящем случае не столько представляется мне значительным то, что у г. Пукирева прекрасный талант, что его картина полна натуры, тонкой и меткой наблюдательности, блестящего мастерства в исполнении, сколько прорвание прежних плотин, полное признание законности, наравне с остальными явлениями искусства, тех его произведений, где лежит теперь вся его сила и призвание и которые, однако ж, до сих пор должны были

пробираться робко, бочком и с извинениями, точно какая-то незаконная контрабанда. Г-н Пукирев первый еще у нас профессор не исторической, будничной жизни. Любопытно знать, что из этого выйдет, что докажут новые профессора нового рода: то ли, что люди всегда и везде одни и те же и что за заветным рубежом известного звания кончается всякая энергия, всякое развитие, всякое стремление вперед; или что в новопризванном роде живописи лежит действительно столько жизни, современности, со всех сторон подступающих задач, что не придется художнику сложить руки и заснуть, даже и во время зрелого его возраста, обыкновенно столько критического, столько поворотного для всех у нас?

Остается сказать о живописи исторической. По этой части мы обеспечены в последнее время самым основательным образом: у нас теперь налицо столько колонновожатых, что за примером и наставлением дело не станет, и род этот у нас не заглохнет. И не могло быть иначе, ввиду тех несчастных, жалких, воспитаннических опытов на священные и исторические сюжеты, которые уже несколь-

ко лет сряду останавливают перед собой публику на каждой выставке. После Харонов, олимпийских игр и Моисеев, навеки незабвенных, [2] нам оставалось только одно: скорее ожидать из-за границы свои резервы, своих итальянских пенсионеров, эту неизменную надежду отечества, эту каменную гору искусства. Коль скоро неудачны здешние урожаи, надо было приняться за наши иностранные (потому что, как известно, после пяти-шестилетнего пребывания за границей каждый русский художник уже совершенно готов и закончен самым удачным образом, — русского в нем не остается уже ни единой капли). Мера была недурная, и для русского искусства в короткое время явились надежные вожаки в самых разных родах. Кому угодно действовать в старобрюлловском роде (все-таки еще у нас не сошедшем окончательно со сцены), поди и учись перед огневой разудалой картиной г. Флавицкого: «Христианские мученики в Колизее». Г-н Флавицкий довольно удачно повторил и обычную радужность Брюллова, и театральные его выражения, и мелодраматическую шумиху, и отсут-

ствие всякого настоящего чувства. Кто желает твердой стопой итти по стопам гг. Басина и Маркова, но за недосугом этих художников лишен новейших произведений их, тот стань перед поэтической и увлекательной картиной г. Венига: «Ангелы возвещают гибель Содому», питай свою душу пресными, нехитрыми красотами этого отделения отечественной школы. Кого прельщает сдержанность умеренного и благоразумного художника, не желающего слишком щедрою рукою расточать пафос и душевные движения, — одним словом, чьею душою владеют Энгр и римские сюжеты, волновавшие сердца наших бабушек при Наполеоне I, тот ступай и проникайся картиною г. Бронникова: «Квестор читает смертный приговор сенатору Тразее Пету», учись тому, как и значение, и художественное уменье, и врожденное эстетическое чувство могут быть задавлены холодом выражения и полною безинтересностью ненужного нашему времени сюжета. Я бы даже думал, что к числу вожаков юного поколения мог бы служить по части древности сам г. Беллоли, но опять-таки и этот художник, к сожалению,

как и г. Винтергальтер — иностранец; притом же его «Корнелия со своими детьми Гракхами» как ни хороша, а все-таки должна уступить первенство неподражаемым пастельным портретам его с напوماженных херувимов, надушенных девиц и дам, берущих уже только голыми локтями и шейкой. Значит, г. Беллоли должен быть в настоящем случае исключен из наших соображений. Но кто, наконец, не пожелает итти ни по одной из перечисленных дорог и, однако ж, все-таки захочет быть на высоте нынешнего европейского искусства, тому стоит только примкнуть к новому светилу нашему, к г. Ге.

По моему твердому убеждению, Академия, ее воспитанники и даже вообще все наше искусство сделали очень важное приобретение в этом художнике. Не потому, чтобы я соглашался с рассуетившимися фельетонными нашими краснобаями, решившими, что никто еще у нас не возвращался из-за границы таким самостоятельным, таким отвергнувшим всякие предания искусства, но потому, что для меня слишком ясна роль, которую может играть у нас г. Ге. Я не вижу у него высшего

творческого дара; я не вижу у него той глубокой и правдивой фантазии, которая создает неожиданное, великое из элементов, всюду рассыпанных в действительности; я не вижу у него способности к меткой характеристике выбранных лиц, — одним словом, я не вижу у г. Ге всех тех важнейших сторон таланта, которые составляют основу великих мастеров и заставляют их творить создания, на которые будут радоваться десятки тысяч людей. Всего этого нет в таланте г. Ге. Главные мотивы избранной задачи поняты у него слабо или неверно. Его Христос не заключил в себе ни одного из тех высоких качеств, под влиянием которых в мире совершился переворот беспримерный, неслыханный: перед нами представлен лишь слабый, бесхарактерный человек, почти растерявшийся в каком-то выдуманном, бог знает откуда взятом, споре; перед чем же мог до такой степени упасть духом и уныть тот, кто явился для всемирного переворота? Что такое мог для него значить какой бы ни был упрямый, закоснелый спорщик? Так представлять Христа — значит вовсе не понимать ни его характера, ни его значения,

и если художник ничего другого не в состоянии был создать своею фантазиею, кроме представления учителя, проводника новой жизни и истины существом, не умеющим показать нравственной громадной силы своей, — то лучше было бы сюжета тайной вечери не брать вовсе. Уж лучше трактовать его по-старинному, по-формальному, т. е. хотя и не бог знает как глубоко, зато по крайней мере без грубого нарушения всего самого существенного, без ущерба изображаемой задачи. Что касается до апостолов, то они в новой картине играют роль самую несчастную: Петр и Иоанн только что удивляются происходящему перед их глазами. Что это за люди, что за характеры? Ни на что другое, ни на какое другое человеческое более сильное, стремительное и глубокое чувство их не хватало! Остальные апостолы не выразили даже и этого: они служат просто для наполнения фона и находятся на картине всего более потому, что так непременно нужно. Таким образом, если смотреть на картину г. Ге со стороны ее задачи, со стороны содержания, она не представляет ничего особенно замечательного и даже

скорее должна оставить нынешних и будущих зрителей недовольными; в то же время она не должна служить будущим художникам руководящею нитью на новых путях искусства: она может разве только быть предостережением против неглубокого и несерьезного вникания в сущность изображаемого на картине. Но все переменяется, если посмотреть на произведение г. Ге с другой стороны, со стороны его выполнения. Здесь заслути г. Ге значительны и ставят его высоко в ряду всех являвшихся у нас художников. После всей брюлловской пестроты, после всей ивановской безэффектности, г. Ге первый снова указал на здоровый, талантливый колорит старых мастеров великого времени итальянского искусства; он первый же показал нашим художникам, что есть возможность трактовать сюжеты священной истории еще иначе, чем сухо, скучно, как это до сих пор принято было у нас, и что из сюжетов, бранных художниками уже бесчисленное множество раз, можно все-таки извлечь столько нового, живописного, свежего и нетронутого, что каждому покажется, будто сюжет в пер-

вый еще раз появился на свет в его картине. Все это — такие заслуги, которых история нашего искусства не забудет и которые принесут, конечно, громадную пользу нашим художникам и нашему художеству. Пора было нам, подобно остальной Европе, бросить старые и давно надоевшие неподвижные формы сочинения в задачах религиозной истории: г. Ге попробовал у нас то, что давно уже пробуются художниками Германии и Франции, — кажется, нельзя сомневаться в том, что много последователей найдется теперь у него и что дело двинется вперед: у нас никогда ведь дело не стояло за последователями и подражателями. Весь недочет у нас обыкновенно в почине; но здесь он сделан, следовательно, чего же теперь еще недостает?

Я перечислил все то, что есть у нас самого нового, самого примечательного по части искусства за последнее время; я указал, где лежат главнейшие наши надежды и ожидания. Но не все же искусство русское здесь заключилось, не все его силы и стремления здесь выразились: никому не придет в голову, будто бы, кроме учащих и учащихся, кроме зада-

ющих тон и принимающих его, никого у нас нет в искусстве и будто весь интерес сосредоточился на одном взаимном усовершенствовании, на подсоблении, оказываемом наставниками трудящимся ученикам, из которых в свою очередь выйдут впоследствии такие же наставники. Где же само-то искусство, где произведения, нужные нашему чувству, нашей душе, нужные на то, чтоб наслаждаться ими, чтоб принимать их в себя как насущную пищу, а уж не на то, чтобы произносить о них холодный приговор и решение, как о происходящей перед нашими глазами скачке пробуемых лошадей? Их ли не существует, мы ли их не видим? Нет, они есть, они есть у нас и не остаются они незамеченными: нет, у нас есть произведения, которые не понапрасну зарождаются в голове художника и не понапрасну потом, вылившиеся на полотно, стоят на выставках. У нас есть произведения, к которым толпа подходит не критиковать, не умничать, не спорить, не доказывать, не припоминать читанные двадцать лет назад и полузабытые тексты, а подходит как к другу, как к родному, как к чему-то своему, протяги-

вая горячую руку и устремляясь бьющимся сердцем. Тут уже дело идет не о художнике и его искусстве, не о том: мастер он или нет и хорошо или дурно он выполняет такие или сякие высшие задачи, о которых надо наперед хорошенько подумать; тут уж не о чем и не о ком больше справляться, всякий подходит к холсту, как к чему-то такому, где он и сам настоящий хозяин и решитель, где налицо его собственный мир, невыдуманная его жизнь, где налицо то, что он сам знает, думает и чувствует. Только там и есть настоящее искусство, где народ чувствует себя дома и действующим лицом; то только и есть искусство, которое отвечает на действительные чувства и мысли, а не служит сладким десертом, без которого можно и обойтись. Да, у нас есть такое искусство, настоящее, действительное, непризрачное и нелишнее; оно, наконец, пришло, после долгих лет засухи, притворства и обезьянничества, и хотя на нынешней выставке появилось немного его представителей, но эти немногие образчики свидетельствуют о росте, о начинающейся силе, о глубоком и действительном развитии.

Кроме картины г. Пукирева, сюда принадлежат: «Погребок» г. Волкова, с глубоко правдивым художественным изображением заснувшего у стола разгульного бражника, которое обещает нашей живописи близкую эпоху прежних реалистов, голландцев, истинных национальных художников; потом «Свидание» г. Трутовского, по мнению иных, — лучшее произведение этого художника, где с большой истиной и грацией выразились на молодом, изящном личике все волнения и тревоги молодой девушки, спешащей на свидание с милым и нерешительно перебирающейся через последний забор; потом «Сумасшедший музыкант» г. Косолапа, небольшая картинка художника, еще начинающего, еще полного недостатков техники, но уже владеющего с замечательной силою элементами патетичности, правды и поэзии: его бедный сумасшедший, играющий на гнилом чердаке безумную музыку свою у тела старушки-матери, на которую умирающим огоньком едва-едва светит лампадка, посреди всех окружающих его ужасов бедности и лишений, — постоянно останавливал глаза и чувства каж-

дого человека из всей нескончаемой толпы, целых два месяца переменявшейся в залах Академии: никто не ушел, не унеся в себе глубокого впечатления от картины г. Косолапа. К этому же разряду действительно нашего художества принадлежат еще несколько картин меньшей важности и уменья и, наконец, некоторые картинки с прежних выставок (выставленные теперь по случаю розыгрыша их в лотерею), которые вместе с нынешними довершают в уме зрителя понятие о значении нашего начинающегося, наконец, искусства. «Сватовство чиновника к дочери портного», [3] полное юмора, комизма, тонких и метко тронутых мотивов. «Первое число месяца», [4] где так симпатично вылилась у художника бедная, заплаканная, молоденькая жена, сидящая у люльки над пустым портмоне мужа пьяницы; наконец, другие еще сочинения — все это произведения поколения, тронутого и двинутого вперед Федотовым и Гоголем. Но с таким влиянием, с таким настроением можно ли художественному поколению не пойти далеко?

Скульптура, как всегда, была на выставке

совершенно ничтожна, притом же ее почти и не было. Впрочем, недурен «Мальчик, лепящий птичку» г. Каменского. Мне эта маленькая статуйка была особенно приятна тем, что показалось, будто от нее веет каким-то начинающимся поворотом скульптуры нашей на ту дорогу действительности и разрыва с пустым и скучным идеальничаньем, на которую так твердо ступила уже одной ногой наша живопись. Вопрос теперь в том: останется ли на настоящем пути г. Каменский, который только что кончил академический курс свой и, значит, находится в настоящую минуту на той точке, где должна решиться судьба всей будущей его художественной деятельности. Что он изберет, что изберут и другие его товарищи, старую ли рутину или мотивы новые, современные? Станем ожидать. Маленькие группы г. Либериша из воска обещают много хорошего: они леплены с живой природы.

По части гравюры явился один г. Мосолов. Полагая, что он еще очень молодой человек, потому что представил одни копии с Рембрандта и других прежних граверов, скажем ему, в предостережение, что ничего нет для

художника опаснее, как постоянно сидеть на копиях. Здесь убивается всякая самостоятельность, а ею только и должен жить художник; для ее проявления он только и должен работать. Самое умеренное оригинальное произведение дороже и важнее превосходнейшей копии. Кто не намерен делать своего, тому до искусства и дотрагиваться не надо.

1864 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».

Академическая выставка 1863 года

Статья впервые опубликована в 1864 году («Библиотека для чтения», № 2).

На этой выставке внимание общественности привлекли две картины: «Неравный брак» В. В. Пукирева (1832–1890) и «Тайная вечеря» Н. Н. Ге (1831–1894), за которые художники получили звания профессоров. Обе картины, каждая по-своему, были новыми явлениями в Академии. Вместе с тем они и противостояли одна другой. Произведение Пукирева принадлежало к разряду так называемых «жанровых» картин, в которых художники

стремились реалистически отобразить быт общества. Этот род живописи презрительно именовался представителями старого академического искусства живописью «обыкновенного рода» — в противоположность живописи «высокой», «подлинного» искусства, на отвлеченные мифологические и религиозные сюжеты. Картина же «Тайная вечеря» Ге по своей теме отвечала основным требованиям Академии, ориентировавшей художников прежде всего на «историческую» и религиозную живопись. Однако, являясь как бы ответом художника на требования Академии, она в то же время реалистическим подходом к трактовке образов как бы изнутри подрывала основы академической религиозной живописи и в этом отношении, несомненно, была шагом вперед.

Высказывания критики по поводу этой выставки были многочисленны. В центре внимания оказались картины Пукирева и Ге. Репин считал, что «Тайная вечеря» Ге «не имеет соперников, даже на Западе, картины подобной высоты на свете нет», — писал он в письме к Стасову («И. Е. Репин и В. В. Стасов. Пере-

писка», т. I, «Искусство», 1948, стр. 140 [5]). М. Е. Салтыков-Щедрин (1826–1889) отмечал, что «картина Ге представляет у нас явление совершенно новое именно по совершенному отсутствию всяких рутинных приемов и приторно-казенных эффектов» («Современник», ноябрь, 1863). Стасов, отмечая картину Ге как незаурядное явление и по заслугам оценивая ее, все же на первое место выдвигает картину Пукирева, так как, по его убеждению, жанр религиозной живописи уводит искусство в сторону от прямого пути создания русской реалистической школы.

Присуждение Пукиреву звания профессора являлось со стороны Академии уступкой напору тех новых веяний в общественной жизни и в искусстве, которыми ознаменованы конец 50-х и начало 60-х годов. В непосредственной связи с влиянием Чернышевского стоит и такое исключительное событие в жизни Академии, как отказ в 1863 году группы конкурентов на первую золотую медаль писать картины на заданную им тему из мифологии — «Пир в Валгалле» и их требование свободного выбора сюжета для дипломных

работ. Всю историю этого вопроса излагает И. Н. Крамской в статье «Судьбы русского искусства».

В одном из своих писем Крамской так описывает предложенную конкурентам тему: «Пир в Валгалле» — из скандинавской мифологии, где герои-рыцари вечно сражаются, где председательствует бог Один, у него на плечах сидят два ворона, а у ног — два волка, и, наконец, там, где-то в небесах, между колоннами месяц, гонимый чудовищем в виде волка, и много другой галиматши («И. Н. Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи», 1888, стр. 50). На все просьбы конкурентов предоставить им право свободного выбора сюжета они получили отказ, основанный на том, по словам Крамского, что «Академия призвана развивать искусство высшего порядка, что слишком много уже вторгается низменных элементов в искусство, что историческая живопись все больше и больше падает» (там же, стр. 615). Не получив удовлетворения своих требований, группа конкурентов, возглавляемая Крамским, демонстративно вышла из

Академии. Репин впоследствии писал по этому поводу: «Профессора расхохотались бы, если бы кто-нибудь сказал им в то время, что этот протест молодых людей имел глубокое национальное основание, что художники инстинктивно чувствовали в себе уже представителей земли русской от искусства. Да даже и практически это было так. Их выделил из своей среды русский народ как художников и ждал от них понятного ему, родного искусства» (И. Е. Репин. «Далекое — близкое». «Искусство», 1944, стр. 157).

Академическая выставка, по поводу которой написана статья, открылась 13 сентября. Но статья Стасова была опубликована только в 1864 году. Задержка публикации была вызвана цензурным вмешательством. Из статьи цензурой было вычеркнуто все, что говорилось о выходе из Академии молодых художников. Первоначального текста рукописи не сохранилось. В настоящем издании статья дается в том виде, как она была напечатана в «Собрании сочинений» В. В. Стасова 1894 года (т. I, стр 149).

П. Т. Щипунов

Примечания

Зарянко. — В. С.

[^^^]

На выставке 1862 года. — В. С.

[^^^]

Петрова. — В. С.

[^^^]

Кошелева. — В. С.

[^^^]

5

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

[^^^]