

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: EAA51FCE-DCD9-4C89-B7B0-DDBVCB54134F

PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

**По поводу романа Зола
«L'Oeuvre»
(Литературная критика)**



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

Содержание

#1.....	0005
КОММЕНТАРИИ.....	0039

В. В. Стасов
По поводу романа Зола
«L'Oeuvre»

Название романа переводилось как «Творчество».

Один из лучших художественных критиков настоящего времени, Эжен Верон (редактор журнала «L'art»), писал недавно: «Мы не станем ни разбирать, ни определять литературное достоинство нового романа Зола (это не входит в задачу нашего журнала). Но мы скажем только, что не знаем романа, более любопытного и важного для каждого человека, интересующегося искусством. И если бы нам необходимо было перечесть все те книги, с которыми можно было бы сравнить эту, мы затруднились бы назвать и полдюжину». С этим нельзя не согласиться. Во всех литературах есть немало романов, где художник и художественные дела играют большую роль, но еще никогда, кажется, ни художник, ни художественные дела не выступали с такою правдою и глубиною, как в новом романе Зола. «Это происходит, во-первых, конечно, оттого, что Зола есть очень крупный талант, и притом талант реалистический, а во-вторых, оттого, что роман его написан в настоящее время.

Со второй половины нашего века началось, почти повсюду в Европе, новое движение в искусстве, обнаружившее совершенно иные против прежнего взгляды на искусство у значительной доли художников, критиков и публики. Образовалось распадение на два разных лагеря, враждующие одни с другими. Одна сторона упорно, часто с величайшим ожесточением, отстаивала старые порядки, старое направление, старые задачи, старые предрассудки и слепой фетишизм, другая с горячностью нападала на устарелых идолов и стремилась водворить новые взгляды, новые самостоятельные стремления. Исчезла прежняя спокойная, безразличная художественная масса, где все были друг с другом согласны и где различие мнений касалось только различия индивидуальных талантов и способностей художника. Наступила пора, когда и в художестве произошла своя „реформация“, и пока одни остались на прежнем месте, правоверными католиками, другие выступили протестантами и ушли в сторону искать новых дорог, новых горизонтов для себя. Все между теми и другими сделалось предметом спора:

и цели искусства, и задачи его, и способы художественного воспитания, и прежние до тех пор для всех неприкосновенные авторитеты и столько же неприкосновенные предписания школы, наконец, самая техника искусства. Протестанты все сделали предметом вопроса, критики, осмелились до всего дотронуться, и не осталось такой художественной формы, такой художественной аксиомы, столетиями оледенелой в „несомненности“, которую бы они не дерзнули переспросить о ее праве на существование. Но масса консерваторов во всяком деле громадна, она всегда составляет самый главный контингент. Кому же из них, этих консерваторов, ленивых мыслью, темных понятием, могло приходиться по вкусу новое движение? Само собой разумеется, они должны были с ненавистью и презрением смотреть на новых людей, должны были злобно насмеяться над ними или из всех сил стараться, чтобы затоптать их так, чтобы и следа не осталось. Между двумя этими враждебными сторонами, людьми старого и нового покроя, сновали взад и вперед люди ни то, ни се, люди равнодушные или эгои-

стичные, которым не было дела ни до старого, ни до нового искусства, но которым было много дела до собственной выгоды и которые дожидались только, чья возьмет, чтобы пристать к той или другой стороне, а раз приставши, пожалуй, потом перебежать и на другую, в случае надобности, если выгодно будет.

Изобразить этот новый художественный мир, эти противоположности натур, характеров, целей и понятий Зола и взял себе нынче задачей. Какая богатая тема! Никто раньше его не брал еще ее. В прежних романах художника выставляли только с одной идеальной, т. е. совершенно ложной и выдуманной точки зрения. Художник всегда являлся каким-то высшим, необычайным существом, витающим где-то высоко над миром, сидящим на облаках со своим „идеалом“, и потому не понятым толпою. Все его занятие — мечтать о своем идеале и быть влюбленным. Никакие другие человеческие дела до него не касаются. Он как будто даже вовсе не человек, как все, а нечто совсем другое, неизмеримо высшее и несравненное. Он совершает всю жизнь свою некие неземные таинства, на ко-

торые всем дозволено любоваться, но проникать в которые никому нельзя. Жена его или любовница, его знакомые и родственники, вся окружающая его масса людей смотрят на него с удивлением, аплодируют ему или освистывают, но все-таки его не понимают, потому что он существо высшее, а они простые люди; у него высшие стремления, поэтические, а у них — низменные, ординарные, прозаичные. При таких понятиях, художник у Гете („Künstlers Erdewallen“) не создает, сто лет тому назад, в конце XVIII века, ничего иного, кроме „Венеры-Урании“, с презрением занимается портретом с живой, быть может не очень-то приглядной, действительности, а когда жена, собираясь на рынок, с корзинкой на руке, просит у него денег, он ее не слушает и только, вперив глаза в свою Уранию, восклицает: „О моя богиня!“ Он поэт, его задача — все высокое, неземное, ему нет дела до презренной прозы жизни. Так точно и художник у Гоголя (в повести „Портрет“). Он пишет сначала все только „Психею“, сверхъестественное, идеальное создание, а впоследствии падает, когда изменяет культу высшего, незем-

ного искусства. Он тоже был сначала поэт; он тоже сначала писал картины в том „очищенном“ виде, когда художник, „наглядевшись на природу, уже отделяется от нее и производит ей равные создания“, но потом разбогател случайно, продал себя за деньги, позабыл чистую „Психею“, стал изображать пошлую реальность, но подкрашенную и подслащенную, как это нравится толпе. Художник Гете устоял против „прозы жизни“, и потому великая слава была ему потом приуготована: „мудрый принц“ с восхищением поместил его картину в своей галерее и не мог от нее отойти, юноши-художники со сверкающими глазами и горящими щеками млели перед его холстом. Напротив, художник Гоголя не устоял против прозы жизни, поддался ей, разбогател, опошлел, а потом, почувствовав однажды угрызение совести, перерезал себе горло бритвой. Другого исхода нет: либо „Урания“ и „Психея“, с высшими соображениями, сверхъестественными чувствами и „отдалением от природы“, либо позорное падение в тину пошлости и | ничтожества. Таковы были времена, так все думали, и художники, и не ху-

дожники; и гениальные писатели — такие, как идеалист Гете, или как реалист Гоголь, и самые ординарные люди из толпы. О настоящем искусстве, единственно только и нужном, о том искусстве, которое воспроизводит живую действительность, живого человека, истинный мир, — никто тогда и не думал. Художник повестей, романов и драм не принадлежал никакой нации, никакому времени, потому что и на самом деле художник был тогда, в большинстве случаев, именно таков: он был только какая-то отвлеченность, какое-то „общее место“, продукт всех условностей и неправд школы.

В последние тридцать лет дело переменялось. Художники, если не все, то, по крайней мере, лучшие и одаренные головой, стали твердо принадлежать тому или другому народу, своему времени, и в этом сделалась главная их сила. Вот, глубоко понимая это, Зола и наметил себе задачей взять такого человека среди возникающего нового художественного мира. Его Клод Лантье — в самом деле француз, с ног до головы, никто другой, его нельзя отнести ни к какой другой нации; во-вторых,

он француз, именно француз 50-60-х годов, и никакой другой эпохи; в-третьих, этот Клод Лантье — действительно, один из поразительных представителей нынешнего, нового художественного направления. Не ищите в нем „художника вообще“, он за тысячу верст от прежних общих мест.

И от этого-то роман Зола должен был начинаться светлыми нотами надежд, упований, радостными кликами первых побед, торжеством молодой нарастающей силы — и кончиться трагическим падением и смертью. Старые поколения с трудом сдаются. Им, кажется, ничего дороже нет на свете их предрассудков и привычек, — всего того, что „давно ведется“, и вот „у всех так“; они готовы на самые страшные лютые битвы, только бы отстаивать свое бесценное „как прежде было“ — и нет пощады дерзкому врагу. Хорошо, если этот враг, на прибавку к могучей светлой мысли, также и характер могучий, человек из гранита, которого не проймешь ни крестом, ни пестом — тогда победа за ним. Но горе и ему самому, и его делу, если у него нет этого могучего, непобедимого духа: будь он хоть

тысячу тысяч раз прав со своим новым началом, со своей новой мыслью — его сломят и задавят, а дело его хоть рано или поздно и доживет до торжества, но на нынешний раз будет заторможено и наверное надолго.

Клод Лантье одна из таких натур. Правда на его стороне, он хочет для искусства именно того, что для него нужно теперь, он начинает с настоящего конца, он полон гордых, могучих сил, он светло видит будущие горизонты, со всею горячею ненавистью понимает мерзость, ложь или пустоту существующего кругом него, повсюду, искусства, он ни за что не продаст себя, ни за какие благополучия, за сладости жизни. Но у него нет одного: силы характера, несокрушимости истинного колонновожатого — и он погибает, затоптанный, раздавленный не только толпой, общей серой массой, но и собственными товарищами, когда-то тоже молодыми, сильными и искавшими правды и справедливости, как он, а потом, понемножку, перебежавшими в скверный лагерь, когда все больше и больше стало ясно, что победа не так-то легка и что много есть на свете повыгоднее вещей, чем затевать

что-то новое, такое, что не всем по плечу.

И от этого-то „L'oeuvre“ Зола — не только великая художественная картина, но и великое поучение всем имеющим уши, да слышат.

Однакож, в новом создании Зола есть несколько крупных недостатков, и между ними три, по-моему, особенно важных, немало вредящих совершенству общего.

Первый из этих недостатков тот, что, рисуя своего нового художника среди парижской толпы и жизни, среди его друзей, товарищей и врагов, среди разнообразных элементов современной жизни, Зола забыл или не захотел нарисовать его также среди его отношений к его собственному семейству. А это большая ошибка и большой недочет. В предисловии к первому своему роману, из числа „Ругон-Маккаров“, Зола говорил: „Я хочу объяснить, каким образом живет и движется в обществе одно семейство, маленькая группа людей, на первый взгляд глубоко различных, но тесно связанных одни с другими, как это докажет анализ. У наследственности есть свои законы, как у тяжести. Я постараюсь найти и проследить двойной вопрос о темпераменте и среде,

нить, математически ведущую от одного человека к другому. И когда у меня будут в руках все нити, целая социальная группа, я покажу эту группу за ее работой, как действующее лицо известной исторической эпохи, я нарисую ее действующею во всей сложной общности ее усилий, я проанализирую зараз и всю сумму воли каждого члена этого семейства, и общий напор целой массы... Этой задачи Зола вовсе не исполнил в настоящем романе. Нигде не видать, в чем именно передовой художник новой Франции, Клод Лантье, есть результат наследственности, почему он есть произведение именно племени Ругон-Макаров. Зола забыл на этот раз свою собственную программу. Ругон-Макары, по словам того же предисловия, выражают собою, главным образом, „разнузданность appetitов, широкий подъем нашего века, бросившегося на наслаждения. В физиологическом отношении Ругон-Макары представляют собою медленную последовательность нервных и кровяных явлений, проявившихся в той или другой расе, вследствие первоначальной органической порчи, и определяющих у каждого из индиви-

дуумов этой расы те чувства, желания, страсти, все те человеческие проявления, естественные и инстинктивные, которых результаты получают условно название добродетелей и пороков!..“ Вопреки этой программе, в новом романе Зола речь вовсе не идет ни о добродетелях, ни о пороках Клода Лантье, а все время только о его художественной деятельности, о его „художественных“ страстях. Нигде не видать его связи с предками, вообще с остальными членами ругон-макаровской семьи. Нигде нет „разнузданности appetitов“ — главного признака этой семьи, нигде той порченной крови, того извращения сердца, той гнили и заразы, той злобы и бессердечности, того холода и алчности, которыми наполнены все Ругон-Макары. Клод Лантье как будто вовсе не принадлежит к ним. Напротив, он живой протест и против них всех, и против гнусной эпохи Наполеона III, которой они принадлежат душой и телом. Они все — истинные плоть и кровь этой постыдной страницы современной истории, он — неумолимейший враг их. А когда так, то каким же чудом художественный протестант новой Фран-

ции есть результат всего, что только накопи-лось там болезненного, зачумленного, ложно-го, ничтожного и зловредного? Каким обра-зом светлый начинатель нового искусства есть продукт гнили? Конечно, Зола никогда не хотел сказать ничего подобного. Напротив, он хотел выразить, как человечество никогда не погибает, как здоровые свежие зерна кро-ются в народной почве, не взирая ни на ка-кую порчу целых поколений, ни на какую чу-му Наполеонов III, ни на какую заразу целых обществ, и что однажды выглянут они на свет, и поднимутся и расцветут. Зола просто увлечен был задачей изобразить художни-ка-новатора среди глубоко павшего француз-ского общества и искусства второй империи, и забыл приобщить главное свое действующее лицо к племени и семейству Ругон-Мака-ров.

Впрочем, если его художник Клод Лантье не принадлежит к этому племени, зато сколько в романе есть других личностей, художни-ков, которые так-таки прямо и должны бы на-зываться Ругон-Макарами! Живописец Фаже-роль, художественный критик Жори, архи-

тектор Дюбюш, мужичок-самоучка Шень (la râtre de génie), многие другие еще — это все чистые Ругон-Макары, это все настоящие представители второй империи и ее позорного худосочия. Все дело состояло, значит, тут лишь в перестановке имен. Клод Лантье происходит из совершенно другого племени, из другой семьи. Он сложился и развился не из ругон-макаровщины, а напротив, из всего, что только есть ей самого противоположного. Он родился ей на погибель. И пускай в настоящую минуту она торжествует (в романе), но рано или поздно ее голова наверно будет все-таки раздавлена до тла, и торжествовать будут элементы света и правды.

Но к какому бы племени ни принадлежал новый художник, читателю непременно нужно видеть, в романе, его изображающем, какое у него отношение существует к его семейству, что дало ему это семейство или что отняло у него, в чем помогло ему или в чем помешало подъему и расцвету всех настоящих элементов его натуры. В „L'oeuvre“ ничего этого нет: все отношения Клода Лантье к его семейству выражены всего в одном месте ро-

мана, всего в восьми строках: „Поселившись в Париже, Клод Лантье жил дикарем, с решительным презрением ко всему тому, что не было живописью; он был в ссоре со своим семейством, которое ему было отвратительно, он разошелся с теткой, торговавшей мясом на большом рынке; у него была только на сердце тайная рана — падение его матери, которую какие-то люди эксплуатируют и толкают в грязь“. Эта мать — та самая несчастная Жервеза Лантье, которую мы хорошо знаем по роману „L'Assomoir“. Какая потеря для нас всех, что Зола ограничился этими только строками и не нарисовал всей истории отношений такой матери и сына, особенно, когда этот сын вышел потом художником-реформатором, главою могучего интеллектуального движения в своей нации! Что такое эти пустые слова: „у него была на сердце тайная рана“, что это за рана, которая в продолжение целого романа не выразилась ни в одном слове, ни в одной мысли, ни в одном движении, ни в одном поступке этого самого Клода Лантье! Эта „рана“, явным образом, выставлена тут только так, для очистки совести.

Другой крупный недочет романа тот, что Клод Лантье, как мы сейчас видели, ничем не хотел интересоваться, кроме своей живописи. Это, в отношении к нынешнему времени, неправда. Это, в отношении к нынешнему художнику, клевета. Но это еще во сто раз большая неправда и клевета в отношении к нынешнему художнику-реформатору и протестанту. Такие люди уже неспособны, как бывало в прежние времена, тешиться только своим искусством, оставаться глухими и немыми ко всему, что делается в остальном мире, и разуместь только радости и интересы своей мастерской. Такие времена прошли, такой узости нет уже более у современного художника. Граф Лев Толстой был истинным выразителем современного художественного чувства и понятия, когда писал: „Мыслитель и художник никогда не будет спокойно сидеть на олимпийских высотах, как мы привыкли воображать. Мыслитель и художник должны страдать вместе с людьми для того, чтобы найти спасение или утешение“. Водном месте в романе у Зола, когда между несколькими молодыми художниками зашла

речь о заседаниях законодательного корпуса, о речах Жюля Фавра и Руэра, главные между ними тотчас же закричали: „Кто это, Жюль Фавр? Кто это, Руэр? Да разве это есть на свете! Какие-то идиоты, о которых никто и говорить-то не станет через десять лет после их смерти!“ Нет, это грубая неправда, это непростительная клевета. Так не думали, так не говорили французские художники — особенно „лучшие“ — во времена второй империи. Как! Им было только дело до того, будут ли помнить, или забудут тогдашних политических бойцов? Им все равно было, кто из этих людей раболепные слуги Наполеона, и кто — защитники народа! Им было все равно, кто кому нанесет смертельные удары, кто торжествует! Никогда. Такого позора не существовало во Франции Наполеона III. Франция была развращена, исковеркана, злостно испорчена со всех концов, но живые, здоровые элементы все-таки жили в ней. Если и была тут на сцене целая толпа жадных художников-проходимцев, только и мечтавших, что о деньгах, заказах, пенсиях и наградах — значит, очень и очень интересовавшихся торже-

ствами или неудачами своей партии, зато была тут тоже, рядом, и целая масса художников, которые за тысячи верст были от того, чтобы находить ничтожными и „идиотами“ тех, кто со славою разыгрывал, на глазах у всего мира, одни из важнейших сцен современной истории. Вспомним великих французских художников той эпохи Курбе и Реньо. Разве они были слепы и глухи ко всему, что делалось вне их мастерской? Разве они эгоистично и тупо ограничивались сидением на олимпийских высотах, с кистями и палитрами в руках? Нет, они были и сердцем, и душой, и всем существом своим с остальным народом, они болели его угнетением и несчастьем, следили жадным взором за всем, что тогда делалось, за всеми людьми и событиями и, позабыв свои холсты и мраморы, несли свою собственную жизнь на спасение отечества от врагов. А художников, думавших в те времена точь-в-точь так же, было во Франции много. Но самая большая ошибка Зола та, что он взял себе как оригинал, как модель для своей фигуры Клода Лантье — одного живого художника, который для этой роли вовсе не

подходил. Моделью ему послужил — Мане, художник не только очень талантливый, самостоятельный, оригинальный, но и в самом деле один из главнейших реформаторов нового французского искусства. Что такова в самом деле была роль Мане, что он оказал громадное влияние на своих товарищей и современников во Франции, это не подлежит сомнению, это много раз высказывали не только его друзья, но и недруги, вообще все художественные писатели новейшего времени и во Франции, и в Германии. В одно время с Курбе он восстал против академической формалистики, против всех тамошних произвольных законов, против тамошней тирании условности, против слепого фетишизма перед греками и итальянцами и стал кистью проповедывать безусловную правду в искусстве, неподкрашенную и неподслащенную реальность представления, правдивое изображение того, что существует, не обращая внимания на то, красиво оно или нет. Само собою разумеется, и Французская Академия художеств, и большинство художников, и почти вся художественная критика, и повально вся

публика стали против Мане, преследовали его насмешкой и презрением. „В продолжение долгих лет, — говорит Теодор Дюре в своей «Critique d'avant-garde», — все, что художник может получить на свою долю ругательств, Мане испытал это со стороны публики и критиков. Но он не потерял бодрости и продолжал, не смущаясь, свое дело. Мало-помалу к нему привыкли и перестали ругать, а между тем выступила целая фаланга его последователей и продолжателей, образовалась целая художественная партия «импрессионистов» (Impressionistes), сначала как секта, как раскол, но впоследствии как кучка художников, которой доктрина и новые стремления должны богато оплодотворить новое искусство. Зола был одним из жарких проповедников новой художественной правды, нового направления. Целых двадцать лет тому назад, уже в 1866 году, он выступил в газете «Evènement» защитником Мане, горячо напал на всю тогдашнюю художественную сволочь, деспотически царствовавшую в Академии, на выставке, в заказах и присуждениях, и выставлял напоказ всем правду и силу сво-

его любимца. Зола много раз и много писал про Мане, даже одно время до такой степени поднял на дыбы парижскую публику, что, вследствие многочисленных писем к редактору, принужден был перестать печатать художественные критики в его газете. Но ныне все это переменялось, время взяло свое, вражда улеглась, и всякий спокойно признает, что Зола делал в свое время дело и чуть не больше всех других помог водворению Мане и «импрессионизма», и художественной правды в новой Франции.

Все это так и, однакоже, Мане далеко не был тем, чем воображал его Зола. Мане никогда не написал целой картины, никогда не родил создания, которое стояло бы высоко по содержанию. Все, что он делал, были только отдельные этюды, чудесно написанные, правдиво схваченные и правдиво освещенные в настоящем дневном солнечном свете, написанные, в самом деле, на воздухе (*plein air*), наперекор академическим правилам и закупоренным мастерским, этюды часто выразительные, характерные, типичные — но всегда являвшиеся лишь как части какого-то неизвест-

ного целого, какой-то будущей картины. «Курильщик», «Человек, пьющий абсент» (le buveur d'absinthe), «Маленький флейтист», «Молодая дама», «Играющий на гитаре», «Мальчик со шпагой», «Чтец», «Старый музыкант», «Мальчишка», «Мертвый человек», «Уличная певица», «Олимпия» (раздетая гризетка парижская) и т. д. — какие же это картины, какие же это создания с содержанием, способным глубоко приковать чувство, ум, сердце, удовлетворить художественное ощущение! Но Зола этого не понял, и, полный юношеских воспоминаний о своих художественных битвах, полный сознания о великой заслуге Мане, он решил выставить его в том своем романе, который посвящен новому французскому искусству и новым французским художникам-реформаторам и передовым вожакам. В том, что тут у нас перед глазами Мане, а не кто другой, сомневаться нельзя. Во множестве мест романа Зола рассказывает про своего Клода Лантье то самое, что однажды писал про Эдуарда Мане. Выражения почти одинаковы и даже состав картин близко подходит один к другому. Та кар-

тина, которую Клод Лантье пишет в начале романа: молодые женщины, раздетые, в лесу, ярко освещенные солнцем, на фоне густой древесной листвы, и тут же, в тени, молодой человек, с ними разговаривающий, лежа на траве, — это почти точь-в-точь та самая картина, которую еще в первую пору написал Мане, под названием: «Завтрак на траве». Тут точно так же (как описывал эту картину сам Зола в 1867 году) «лесная чаща, несколько древесных пней, а в фоне — река, где купается женщина в рубашке; на первом плане два молодых человека сидят перед молодой женщиной, только что вышедшей из воды и обсушивающейся на чистом воздухе». И оба раза, как в романе, так и в действительности, в 1863 году, картина произвела в Париже громадный скандал. Потом еще Зола, точь-в-точь как по поводу Мане, так и по поводу своего Клода Лантье, одинаково напирает на то, что он первый начал писать, во Франции, «на чистом воздухе» (*en plein air*), и что оттого главный, царствующий в его картине тон — светлый, яркий, «*la note blonde*», как он постоянно называет. Наконец, постоянное изгнание и

Мане и Лантье с официальных выставок и появление их картин, со скандалом, но и с почетом, в «Salon des refuses» (в залах, отведенных, по приказанию Наполеона III, вследствие слишком многочисленных и настойчивых заявлений отовсюду, для отказанных картин) — все это совершенно одинаково, даже вполне тождественно. Даже свою дружбу и постоянное товарищество с Мане Зола изобразил в виде дружбы и товарищества литератора Сандоза — тоже протестанта и новатора, как сам Зола, — с живописцем Лантье.

Но в этом-то Зола и сделал великую ошибку. Ему не следовало брать Мане в прототипы для своего художественного протестанта и революционера. Мане для этой роли не годился. Он еще для нее был недостаточен. Тут надобен был не такой художник, который только отрицает школьную рутину и неумолимо нападает на нее, а сам способен только писать верно с натуры, правдиво передавая формы, типы и краски, но нужен был такой, у которого была бы творческая способность, который из правдивых форм, правдиво взятых от натуры, способен был бы создавать целые карти-

ны, целые сцены, с правдивым, глубоким, важным и нужным для всех содержанием. Для такой роли надо было взять себе оригиналом человека сильнее и полнее натурой, надо было тут какого-нибудь Курбе, какого-нибудь Реньо, — первый с «Каменобойцами» (Casseurs de pierre), или «Похоронами в Ориане», второй со своим «Маршалом Примем», — оба со своей неподкупной правдой, трагедией и комедией, с своим глубоко шевелящим душу содержанием, наконец, если не эти двое, то, все равно, тут надобен был который-нибудь из тех новых французских художников, у которых есть не только талант вообще, но и голова, и понятие, и потребность создания художественных произведений, — не человек с одними только совершенствами техники, с одною только умелостью схватывать существующие формы. Весь этот недочет в романе Зола происходит от. того недочета в художественном понимании Зола, которого доказательства мы находим везде там, где он говорит про искусство. Всякий раз мы у него читаем, что содержание в художественном произведении — ничто, и вовсе для него не инте-

ресно. Важна для него только сама индивидуальность художника, его постижение и передача виденного в действительной натуре, сама же картина или статуя, их сюжет, их содержание — для него безразличны. Такой взгляд нынче, конечно, непростителен, и тем более для Зола, который в своих собственных созданиях, в романах, думает и поступает совсем иначе. Пусть бы ему там кто-нибудь у них предложил писать небывальщину, предложил бы совершенно равнодушно смотреть на содержание, пусть бы ему посоветовали писать что ни попало, какое угодно ничтожество и фальшь, вроде «Завтрака на траве», только бы выразилась тут его собственная натура и виртуозность — о, как бы он стал на дыбы и жестоко напал бы на советчиков! Для Зола, как и для многих еще, большая разница между задачами литературы и задачами живописи или скульптуры. Он, в деле литературы, проломил и повыкидал вон множество старинных предрассудков, множество гнилых загоронок, но в художестве не расправился еще с ними, может быть, даже еще и не видит их, и мирно, спокойно живет внутри их.

От этого-то новый художник его, Клод Лантье, верно говорит о великих правдивых задачах нового искусства, но никогда сам не берется за них. «А! все видеть, все писать, — воскликнул Клод Лантье. — Иметь в своем распоряжении целые версты стен, расписывать железнодорожные станции, рынки, мерию, все, что будет строиться, когда архитекторы не будут больше идиотами! И тогда нужны будут только мускулы и прочные головы, за сюжетами дело не станет. Как вы думаете! Жизнь, как она проходит по улицам, жизнь бедных и богатых, на рынках, на скачках, на бульварах, в глубине кишачих народом переулков, и все ремесла в ходу; и все страсти выставлены наружу, на чистом воздухе: и мужики, и животные, и деревья! О, вы увидите, вы увидите, если я только не оскотинюсь. У меня руки чешутся! Да! Вся современная жизнь!» Как великолепно, подумает читатель, как верно, как, в самом деле, по-нынешнему. Да, но только это не идеи Зола по части искусства, это идеи Курбе, он их высказывал много раз, и давно, и на словах, и в печати, и в своих произведениях. Зола же признавал их только в деле лите-

ратуры и осуществлял их в своих романах; для художественных же произведений с него достаточно было чего ни попало, какого ни на есть сюжета, только бы выразилась «художественная натура» живописца. От этого-то его Лантье провозглашает вон какие широкие, чудесные, правдивые задачи, а сам только и пишет на полотне, что какие-то нелепые, нескладные «Plein air» (читай: «Завтрак на траве» Мане), или какие-то аллегии Парижа и Франции, на лодочке, среди Сены (это-то и есть «l'oeuvre» нового живописца). От этого-то он же, Клод Лантье, журит скульптора Магудо, зачем тот лепит статую «Вакханки» по старинным академическим привычкам, и советует переделать из нее статую «Собира-тельница винограда», точно будто и в самом деле это будет уже совсем по-нынешнему, по-современному, совершенно забыв, что никогда нынешние крестьянки не ходят на работу голые! Но ему какое дело: был бы только предлог для «правдивого изображения правдивой природы!»

Вот, по-моему, таковы главные недочеты художественной стороны нового романа Зо-

ла. Но зато сколько в этом же самом романе правды, истины! Как верно изображен художественный мир нынешней Франции! Как верно представлены разнообразные характеры и личности современных художников, начиная от самых мелких и ничтожных, почти еще ремесленников, и кончая теми, что других за собою толпами ведут, начиная от жадных, корыстолюбивых, узкоэгоистичных, и кончая людьми с высокою и светлою душою, полными идей об общем благе и просветлении, начиная от прозаиков-практиков и кончая истинными художественными натурами! Персонал действующих лиц в романе Зола — громаден, и каждый из этих людей приносит свою особую значительную ноту в общий аккорд, прибавляет новую краску и линию в общей картине. И, что особенно дорого нам, это — присутствовать при том, как Зола, мастерскою своею кистью, рисует перед нами те громадные перемены, которые в немного лет произошли со всеми почти главными действующими лицами.

Такова жестокая правда истории: никто не остается тем, чем начинал. Какая страшная

разница, чем был человек юношей и чем стал потом, даже через немного лет. Какими светлыми, чистыми людьми, полными самых чудных обещаний, начинают почти все — и как скоро все в них обезображивается, коверкается, беспощадно уродуется, так что потом от прежнего человека не остается и камня на камне. Зола нарисовал это с чудной силой и правдивостью среди художественного мира. Какая в начале романа стоит перед зрителем густая толпа чистых юношей, могучих волей и одушевлением правого дела, глядящих вперед с надеждой на торжество, с верой в себя. «О, этот Париж! — восклицает Клод Лантье, глава и вожак всей этой молодежи, глядя на картину столицы, расстилавшуюся у их ног. — Он наш, Париж! Его стоит только взять». И все четверо товарищей кипели страстью, широко раскрывали глаза, светившиеся желанием. Перед ними ширился Париж, и они его страстно желали. — «Что ж! Мы его и возьмем!» — утвердительно сказал Сандоз, со своим упорным видом. — «Еще бы нет!» — просто сказали Магудо и Жори. Но они его не взяли, этого Парижа. Напротив, он их взял

и проглотил. Неудачи без конца, вечная насмешка и презрение публики, бедность, постоянное недовольство самим собою, наконец, вечное преследование ничтожной, ограниченной женщины, с которою он имел слабость и терпение прожить много лет вместе, предательство товарищей, перебежавших в академический лагерь, — все это загрызло и сломило Клода Лантье. Пропала прежняя сила, он все меньше и меньше стал способен меряться с трудностями своего искусства и покорять природу. Руки его ослабели, он стал писать хуже и хуже прежнего, сам чувствовал это и в безвыходном отчаянии кончил самоубийством. Между тем все прежние его товарищи, которые когда-то им так гордились, которые шли прежде за ним, как за своим главой, как за апостолом новой веры и новой жизни, расползлись и разбежались по сторонам. Кто, ставши благоразумным практиком, женился и окончательно отупел в довольстве, как архитектор Дюбюш; кто сделался модным живописцем, любимцем толпы, потому что писал ловко и смазливо, фальшиво и льстиво, по-плечу невежественной толпе,

как живописец Фажероль; кто стал писать в журналах уже не то, что правда и истина, не то, что двигает других суровой, неподкупной справедливостью, а то, что полезно пишущему, как критик Жори; кто пошел прямо в мелкие торгаши на рынке, как Шень, когда-то обещавший быть художником-самородком из народа; кто, наконец, горько стал даже сожалеть о времени, потраченном, под предводительством Клода Лантье, на протест и оппозицию, из которой все-таки не вышло «ни пользы себе, ни дела для других». Какая все это печальная, но правдивая картина бедного рода человеческого! Так чудесно начинать, и так несчастно, так пошло, так гнусно кончать! Где же сильные люди, где же непоколебимые столпы правды и прогресса? Они есть, но только Зола на нынешний раз не взял их себе задачей в своем последнем романе.

Как фон кругом всех этих разнообразных, правдивых и глубоких типов художников, Зола нарисовал «художественный Париж» сильною мастерскою кистью. Описание громадной годичной художественной выставки, с тысячами картин и статуй, с праздной, рассе-

янной и легкомысленной толпой, ищущей только конфет, а не созданий художества, нуждающейся только в смазливости форм и в льстивости красок, но никогда не в истине; рядом с этой безразличной толпой небольшая горсточка людей, способных понимать, чувствовать и искать правды жизни и искусства; окостенелые в привычках наследственной рутины художники-академисты, и рядом с ними художники самостоятельные талантом, независимые головой; великолепно написанная картина «присуждений», со всеми их интригами, завистями, злостями, мщениями, капризами, наконец, торговцы картинами и статуями, холодные эгоистические торгаши, давящие художника и выжимающие из него сок, или строящие ему дугую репутацию — все это нарисовано у Зола глубоко мастерскою кистью.

Но искусство еще не погибает в наше время под ударами невежества, бессмыслия, апатии и слабости характера собственных своих представителей. Есть в наше время, в среде искусства, истинные люди дела, которые с несокрушимою силою и убеждением ведут

дело искусства, истинное дело своей жизни
вперед. Такие люди есть уже не только во
Франции. Конечно, будущее им принадлежит.

1886 г.

КОММЕНТАРИИ

«ПО ПОВОДУ РОМАНА ЗОЛЯ „L'OEUVRE“. Впервые статья была напечатана в 1886 году („Новости и биржевая газета“, 2 и 8 июня, No№ 179 и 185).

Роман Золя в этом году печатался в русском переводе в газете «Биржевые ведомости» под заглавием «В мире художников». Основным героем романа Золя избрал К. Лантье, прототипом которого в известной мере является Э. Мане, известный французский художник, один из родоначальников импрессионизма. К. Лантье в борьбе с академической школой возглавил группу художников, но последние постепенно изменяют объединявшим их идеям, переходят на сторону противников, а К. Лантье погибает.

Комментируемая статья Стасова представляет исключительный интерес. Внимание критика к роману, несомненно, было привлечено по ассоциации изображаемых Золя событий с той борьбой, которую вели передвижники со старой академической школой.

Но передвижники выступали в этой борьбе с позиций критического реализма, в то время как К. Лантье — с позиций субъективистской идеалистической эстетики. Поэтому Стасов решительно разоблачает творческие позиции К. Лантье и низводит его с пьедестала передового художника. Критикуя К. Лантье, Стасов правильно вскрывает сущность импрессионизма, как искусства безидейного, оторванного от требований жизни общества, не выполняющего основной задачи — служения народу. Анализируя роман Золя, Стасов развертывает свое понимание типа передового художника-современника, дает творческую программу такого художника как борца с рутинной, как новатора и поборника передового высокоидейного демократического искусства. Он выдвигает как передового художника Франции того времени не Лантье, а Курбе — представителя боевого, активно воздействующего на общество с прогрессивных позиций реалистического искусства. Этот факт является глубоко знаменательным для Стасова, для определения его взглядов на задачи художника.

Следует отметить, что свою статью по поводу романа Золя Стасов пишет в тот период, когда некоторые передвижники начинают пересматривать свои отношения к Академии (см. статьи: «Две передвижные выставки в Одессе», «На выставке в Академии и у передвижников», «Заметки о 24-й выставке передвижников», «Хороша ли рознь между художниками?» и комментарии к ним, т. 3).

Колоссальное значение статьи Стасова заключается в том, что, всячески борясь с академическими канонами, рутинной и старыми методами воспитания художников, он, разоблачая К. Лантье, показал, что прогрессивной является только та борьба, которая помогает развитию передового реалистического искусства, нужного народу.

Основные принципы импрессионистической живописи наиболее четко начинают кристаллизовываться у Э. Мане и его соратников главным образом в период реакции, наступившей после падения Парижской Коммуны 1871 года. В то время, когда художник-революционер Курбе, деятель Коммуны, не мог работать во Франции и вынужден был эми-

грировать, искусство Э. Мане, далекое от общественной тематики, отвечало интересам господствующего класса, ненавидевшего Курбе. Импрессионизм в своей развитой форме противостоял реалистическому изображению жизни, так как сводил художественное восприятие к пассивному созерцанию, задачу художника — к передаче мгновенного впечатления, содержание картины — к зрительному эффекту, к игре красок. Все это определялось глубоко субъективистским, идеалистическим подходом к явлениям действительности. Стремление передать «непосредственные», как бы «чистые» впечатления, не прошедшие через сознание человека, разрушало главное в искусстве — его идейную сущность. Критики-декаденты всегда превозносили художников-импрессионистов, видя в их творчестве последовательное развитие принципа «чистого» искусства.

Стасов понимал антинародную сущность импрессионизма. В письме к Антокольскому от 23 апреля 1897 года он писал: «...Многие из новейшей художественной молодежи (как я слышу) объявляют себя, импрессионистами'...

для них только важны и интересны краски и письмо, прочее все вздор и нелепость, и не о каком сюжете и содержании нечего и думать!.. Что писано против этих нелепостей и глупостей — они еще никогда, конечно, не читали... При первом случае буду опять писать об этом... „Искусство для искусства! Долой сюжеты и содержание!“ Мне кажется, все благомыслящие люди должны бы вооружиться против такой „чумы“!» (IV, 13).

Правильного понимания творчества Э. Мане, импрессионизма и реалистического искусства Курбе, осмысления подлинного новаторства в искусстве Стасов достигает на основе обобщения и осознания уже большого творческого опыта и борьбы русской реалистической школы с рутинной и консерватизмом в искусстве, с бессодержательностью, с проповедью чистого искусства. Именно этот опыт борьбы передвижников за национальное русское демократическое реалистическое искусство дает Стасову возможность в его оценке двух типов художников — импрессиониста Мане и реалиста Курбе, сделать правильный прогноз в будущее. Реалистическое,

действенное, высокоидейное искусство, в первую очередь искусство русских художников-передвижников, прокладывало дорогу в будущее, импрессионизм же выродился в реакционное явление, вставшее на службу империализму.

Крамской по поводу комментируемой статьи писал Стасову: «Приговор Ваш роману Золя не расходится ни с моим собственным, ни с большинством мнений, которые я слышал» (I, 411). Искусство «произрастает из народа», — заявляет Крамской (I, 418). Художнику «необходимо научиться высшему повиновению и зависимости от... инстинктов и нужд своего народа и согласию внутреннего чувства и личного движения с общим движением» (I, 419). «Только чувство общности, — пишет Крамской, — дает силу художнику и удешевляет его силы; только умственная атмосфера, родная ему, здоровая для него, может поднять личность до пафоса и высокого настроения... И только такие картины будут составлять гордость племени, и современников, и потомков» (I, 292).