

В. В. СТАСОВ

**ИЗБРАННЫЕ
СОЧИНЕНИЯ**

2

ИЗДАТЕЛЬСТВО

В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. Живопись. Скульптура. Музыка. Том второй // Государственное издательство "Искусство", Москва, 1952

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

UUID: 0FFB423D-6349-4F04-8A1D-B03E31BF9D80

PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

**Венская печать о
Вереццагине**
(Художественная критика)



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

Содержание

I.....	.0005
II.....	.0027
Комментарии.....	.0046

**В. В. Стасов
Венская печать о
Верещагине**

Наша печать сообщила несколько отрывочных сведений о том, что говорилось и печаталось в Вене по поводу Верещагина. Но мне кажется, нам следовало бы знать тут больше. Верещагин занял, в последнее время, такое первенствующее место не только в русском, но во всем европейском искусстве; его картины до того затронули современность и важнейшие вопросы художества; впечатление, произведенное его созданиями во всех почти главных европейских центрах, было так громадно и необычайно; наконец, успехи его недавней выставки в Вене до того выходят из ряду вон, что было бы, мне кажется, необходимо свести вместе все то, что было высказано, в последнее время, австрийской прессой по поводу этой последней выставки, превзошедшей, повидимому, во мнении публики, даже все предыдущие. У меня есть в руках все к тому материалы. По моей просьбе, знакомые и приятели доставили мне из Вены около 50 газетных статей, напечатанных про Верещагина и его картины, за и против, во

время его выставки. Наверяд ли много венских статей за это время остались мне неизвестными.

Первое впечатление было такое: «Как так? Может ли быть? Вероятно ли, чтоб что-то такое совершенно необычайное пришло к нам из России?» — «Что-то хорошее из России — этому трудно даже поверить!» — восклицает сатирическая газета «Floh», и вслед затем продолжает: «и все-таки верещагинская выставка в самом деле — явление такое необычайное, что совершенно понятным становится громадное стечение венской публики у здания выставки». Такое же удивление при появлении русского с громадным талантом высказано и во многих других венских газетах. «Vorstadt-Zeitung» наивно замечала, что ведь у русских так мало порядочных живописцев и скульпторов, что они стоят, по художеству, даже позади шведов и датчан! Венский кружок художников, к которому Верещагин должен был обратиться за помещением, явно не доверял вначале слишком значительному успеху нашего художника. Несмотря на необыкновенный его триумф в Париже и

Лондоне, в прошлом и позапрошлом годах, несмотря на личное, может быть, знакомство их с созданиями Верещагина, если не по настоящим оригиналам, то хотя по колоссальным фотографиям, находившимся в 1873 году на всемирной венской выставке, несмотря на все это, кружок венских художников побаивался и пожимался, когда речь зашла о том, чтоб принять на свой счет все расходы по перевозке из России и Парижа картин Верещагина, а также все расходы по устройству выставки, и затем уже пользоваться всей выручкой платы за вход. Однако страхи их были напрасны: только что доставленный мне из «Künstlerhaus'a» официальный отчет их художественного общества, за истекший год, доказывает, что в течение 26 дней верещагинской выставки платящей публики перебивало на выставке 94.892 человека (по годовым билетам с уменьшенной платой, так называемым «Kunstliebhaberbillets» имели вход на выставку еще несколько тысяч человек), а каталогов за это время продано 31.670 экземпляров. Чистого барыша общество получило 15.500 флоринов (расходов было свыше 8.000 флоринов),

и цифра этого барыша была бы, конечно, еще выше, если бы Верещагин не настоял на том, чтобы сбор за целых 3 дня в конце выставки пошел в пользу бедных города Вены, а сбор еще за один день — в пользу пенсионного капитала прислуги, состоящей при этом художественном обществе. Кроме того, Верещагин настоял еще на одном непременном условии выставки: чтоб плата за вход была доведена до возможного минимума. Художники долго не соглашались: они считали, что это будет нарушением всех привычек венской публики, если публике позволят платить за вход меньше того, что она много лет уже платит; некоторые даже прибавляли, что, кажется, лучше было бы держать входную плату выше, «а то напозет на выставку много всякой дряни». Но Верещагин публично объявил в заседании, что он вовсе не желает показывать свои картины только графам да графиням, а лучше нескольким десяткам тысяч венцев бедных и вовсе незнаменитых. сверх того, он требовал, чтобы хоть училищам и солдатам позволено было ходить на его выставку даром. Последнее было сочтено уже

окончательно невозможным, а первое — крайнее удешевление платы — устроилось, как он хотел. Но некоторые газеты (особенно «Neue freie Presse», 1 ноября) проведали это и напечатали про заботливость Верещагина на счет неимущих классов: это удесятирило к Верещагину всеобщие симпатии. «Верещагин теперь — герой дня в Вене!» — восклицал «Pesther Lloyd» (1 ноября). Масса народа громадно увеличилась, тронулись с места и появились на выставке сами форштадты, отдаленнейшие захолустья города, отроду не бывавшие на выставках перед картинами, да еще вдобавок — русскими. В последние дни выставки, по рассказам почти всех газет, стали появляться толпы поселян из подгородных деревень Вены и число их с каждым днем, до самого закрытия выставки, все только увеличивалось. Конечно, этим исполнялось одно из самых заветных желаний Верещагина, чтоб его картины видел весь народ, сам народ. Что за толпа, что за давка была при всем этом в залах «Künstlerhaus'a» — легко себе представить. Свыше 12.000 человек перебивало на выставке в последний день; в остальные дни

бывало от 5 до 8.000, иногда больше. Военных всегда бывала целая масса, и хотя газеты одно время сообщили было сведения, будто военный министр запретил австрийским солдатам бывать на верещагинской выставке, из боязни ослабить их боевой дух, но этот слух оказался злостной выдумкой чешских газет («Neue freie Presse», 14 ноября), и солдаты продолжали, до конца выставки, посещать ее такими же густыми массами, как и остальное городское и сельское население Вены и ее окрестностей. «Ничего подобного отроду не видано в Вене», — в один голос твердили все газеты. Сами художники ставили Верещагина так высоко, что еще в начале выставки сделали торжественную овацию, а после окончания выставки почти не хотели смотреть на новую картину Пилоти: «Мудрые и глупые девы», только что приехавшую из Мюнхена, и говорили, что при сравнении с Верещагиным проигрывает даже сам Макарт, а Пилоти и Макарт — это; одни из величайших народных слав немецкого художества нового; времени, и нужно было немцам быть потрясенными, в самом деле, до глубины души, чтобы решить-

ся вдруг пожертвовать высшими своими национальными художественными идолами — в пользу какого-то, бог знает откуда взявшегося, чужого художника, да еще русского!

Биографиям и портретам Верещагина и всяческого рода иллюстрациям его картин, появившихся за время выставки в Вене, — можно сказать, не было числа. О некоторых из характернейших иллюстраций мы будем еще говорить ниже. Заметим- здесь биографическую и индивидуальную подробность, которой мы до сих пор нигде не встречали, ни в одной из русских, французских и английских биографий Верещагина: «Отличия Верещагина, — говорит биография при каталоге? выставки, — во внешнем виде от русско-славянского типа объясняются тем обстоятельством, что у него в жилах течет татарская кровь: его дед был женат на крещеной татарке, которую он однажды увидел; случайно в церкви и полюбил». Таким образом, Верещагин вместе с Пушкиным, Жуковским, Державиным, Карамзиным, Серовым и несколькими другими, принадлежит к числу тех замечательных людей русских, которых ближайшие родствен-

ники в восходящей степени принадлежали к тому или другому восточному племени.

Уже с самого первого дня выставки газеты были наполнены самыми восторженными отчетами. Сначала они рассказывали о необыкновенно художественном, даже внешнем, впечатлении от общего убранства выставки: вся лестница и разные места выставки были увешены индийскими, тибетскими, кашмирскими, туркестанскими, самаркандскими и киргизскими коврами и материями, привезенными Верещагиным из его путешествий, по стенам и в витринах была расположена? можно сказать, целая восточная этнографическая выставка, служившая иллюстрацией туркестанским и индийским картинам и этюдам Верещагина: тут были идолы, одежды, оружие, орудия, всяческая утварь; музыкальные инструменты, даже чучела птиц, шкуры и рога диких животных — весь художественный аппарат, служивший художнику при исполнении его картин. «Такой изящной, полной вкуса и интереса внешней обстановки на художественных выставках у нас в Вене отроду не видано», — говорили газеты, ну а что

следовало за этой внешней обстановкой, было, по единогласному отзыву венских газет, уже совершенно необыкновенно.

«Morgenpost» (27 октября) заявила, что в первый же день Верещагин получил на своей выставке поздравления со всех сторон. «Поразительно было видеть, — прибавляла газета, — как старик Амерлинг (один из лучших венских художников) подошел к русскому живописцу и с энтузиазмом стал высказывать ему свой восторг, но, наконец, слов у него не хватило, он бросился к Верещагину на шею и горячо поцеловал его.

„Таких картин, как верещагинские картины из болгарской войны, еще отроду нигде не писали, — восклицал „Fremdenblatt“ (29 октября). — Это что-то от самых корней новое и в высшей степени современное, XIX столетие, хотя и русское, по форме и содержанию. Никакой прежний период искусства не осмелился бы на что-нибудь подобное. Такую живопись способно производить на свет только время телеграфов, телефонов, которое, вдобавок, и освещает-то такую выставку по-новому- электричеством. Готовые эстетические

правила и рецепты тут не годятся; художник эмансипируется от них, и его право здесь состоит в том, что его зритель совершенно забывает себя перед его картинами. Вечно что-нибудь новое из Африки, говаривали римляне; мы можем теперь сказать нечто подобное про Россию. Какие еще неожиданности культурной жизни скрывает от нас европейская Сибирь? Какие еще новые формы жизни и искусства проявит она?.. Техническое мастерство Верещагина — изумительно“.

„Vorstadt-Zeitung“ (4 ноября) находила, что картины Верещагина — это „совершенно новое изучение истории. Ничего подобного его сценам из турецко-русской войны — еще никогда не бывало! Во все времена существовали на свете кровавые изображения военных сцен и картины со сценами самыми зверскими, но редко они производили поразительное действие. Напротив, картины Верещагина захватывают тебя всего и с непобедимой силой, потому что они правдивы. Реализм всегда правдив и понятен, а картины Верещагина реальны до последней крайности“.

Один из лучших венских художественных

критиков, Ранцони заявил („Neue freie Presse“, 1 ноября), что-„что ни рассказывай про картины Верещагина — никакого понятия о них не дашь. Надо самому итти смотреть их“.

Подобных отзывов о неслыханном и невиданном впечатлении, произведенном выставкой Верещагина, было так много, что мудро было бы их все здесь выписать, и я принужден ограничиться несколькими приведенными примерами.

Но с самого же начала все газеты (и, повидимому, вся публика) сходились на том, что всего важнее, всего поразительнее на целой выставке — картины из болгарской войны. Не было, конечно, ни одной критической статьи, которая не отзывалась бы с восторгом про первые две серии верещагинских картин и этюдов: туркестанскую и индийскую; но, просматривая все венские газеты за все время выставки, не остается сомнения в том, что присутствуй в „Künstlerhaus'e“ только две эти коллекции, они не произвели бы и половины того впечатления, какое произвели картины болгарской войны. Те картины всеми были признаны в высшей степени мастерскими

(разумеется, в разных степенях, не все же могли быть совершенно одного и того же достоинства), все восхищались мастерством фактуры, глубоким поэтическим настроением, веющим от них, удивительной передачей природы и людей, но бесспорное преимущество все отдавали последним.

„В картинах и эскизах из Средней Азии и Индии обнаруживается необыкновенное мастерство Верещагина в индивидуализации и характеризовании“, — говорит „Vorstadt-Zeitung“ (25 октября). Его „Поющие Дервиши“, его „Среднеазиатские политики“ представлены великолепно. Точно так же его колоритное дарование значительно. Его ландшафт — „Утро в Кашмире“ — действует как-то странно своим необычайным колоритом. Но главный интерес составляют постоянно его сцены и эпизоды из русско-турецкой войны: они производят поразительное впечатление, потому что они правдивы, потому что они пережиты самим автором».

«Между верещагинскими картинами на сюжеты индийские и туркестанские, — говорит „Tageblatt“ (27 октября), — есть художе-

ственные произведения необыкновеннейшей красоты, и, несмотря на это, военные картины производят более всех впечатления: более всех других созданий оригинального русского живописца они поражают и привлекают к себе каждого. Кто увидит их вечером (при электрическом освещении), наверное проведет беспокойную ночь: даже во время сна будут его преследовать ужасы войны, как они здесь изображены с поразительной виртуозностью».

«Morgenpost» (27 октября) находила, что восточные картины Верещагина великолепны по краскам, что они chefs d'oeuvre'ы и возбуждают справедливое удивление, что картина «Великий Могол в мечети», раньше остальных встречающаяся зрителю, когда он по лестнице поднимается к залам выставки, «тотчас же влечет его симпатии к гениальному русскому живописцу», но главное на выставке — картины из русско-турецкой войны, сильно действующие не только по своему поразительному содержанию, но и по истинно художественному выполнению.

Та же «Morgenpost», несколько дней спустя

(3 ноября), прибавляла: «Рассматривая картины русско-турецкой войны, почти забываешь, что так недавно видел другие еще произведения этого необыкновенного русского мастера: солнечные картины Индии и даже туркестанские сцены, тоже довольно-таки ужасные, отступают на дальний план в нашем воображении, лишь только наши глаза остановятся на изображениях русско-турецкой войны. Они овладевают всем нашим чувством и мыслью: бедствия, злополучия целого мира оживают в нашем сердце, и если намерение художника состояло в том, чтобы иллюстрировать во всей правде ужасы войны и лихорадочно потрясти каждый нерв в груди человеческой, — он вполне достигнул своей цели... Верещагин создает свои картины совершенно иначе, чем великие живописцы: он не хочет производить впечатления художественным приложением своего материала, он даже и не пробует ничего в этом смысле, зато он понимает деталь, как немногие. Каждая его фигура есть маленький *chef d'oeuvre* сам в себе, и каждая складка нарисована характеристично. Так, например, в его великой картине — „Перевя-

зочный пункт“ мы не считали, сколько там бесчисленных фигур, но каждая, виденная нами, выражает иным образом новое страдание. Застывшая кровь проступает на белых перевязках с почти отталкивающей правдой; черты раненых, умирающих выражены с самым неоспоримым мастерством, и группа примыкает к группе с глубокой правдой и безыскусственностью. Какое-то, говорят, важное лицо, в России, воскликнуло перед этими картинами: „Да Верещагин революционер!“ (в искусстве, конечно). Да, он революционер, против свирепостей войны и против правил искусства. Его картины действуют, как огненная проповедь против тех, кто разнуздывает все военные ужасы...» Про некоторые из этих картин критик замечает, что они, без сомнения, «гениально созданы и выполнены».

«Верещагин, — говорит он, — научился видеть и писать в двух странах света, в Европе и Азии, в путешествиях и на войнах. Он рос, словно какой-то художественный ландскнехт; его копьем была кисть, его щитом — палитра. Он и мерз, и горел, и исходил кровью с товарищами на войне, он лежал с ними

в палатках, среди туркестанских степей и в замерзлых рвах Шипки и Плевны. Вот где он добыл себе горячее сочувствующее им сердце, он с ними слился воедино. Но он остался человеком природы. У него острый глаз степняка и стальные когти казака. Он не задумывается ни о каких, живых или мертвых, „образцах“. Он учился писать у Жерома, и это влияние очевидно в некоторых туркестанских его картинах (т. е. картинах первой его эпохи), но у него есть, сверх того, какая-то своя собственная азиатская свежесть; какая-то нецивилизованная первобытность, от которой, как небо от земли, далек его несколько гладкий и прилизанный учитель... Его рука слушается только глаза: ландшафты, боевые сцены, архитектура, этнографический жанр, портреты, неодушевленные предметы аксессуаров — все слетает с полнейшей непринужденностью с его кисти. Само собою разумеется, он такой же талант по части колорита... Верещагинские картины из Индии и Туркестана принадлежат к наилучшему, что только произвела на свет, по части восточных картин, наша новейшая, объезжающая весь мир живо-

пись... Верещагин, вообще, величайший мастер в схватывании эффектов света и тени. Его *clair-obscur* навряд ли может быть превзойден кем-либо... Но наибольшее впечатление произвел он своими картинами из русско-турецкой войны. „Я не изображаю милую, красивую войну, — говорит Верещагин; — я видел безобразную войну, и пишу только то, что видел; может быть, несколько поменьше, но никак не больше“. Его искусство — совестливое, правдивое; он считает своим долгом показать миру те страдания, в которые он сам себя ввергает, принимаясь за войну. Тут уж нет помину о блестящих кавалерийских атаках, об усеянных орденами штабах».

Описав с энтузиазмом все главные картины Верещагина из русско-турецкой войны («Перед Плевной», «Дорога от Плевны», «Перевязочный пункт» и др.), «*Tageblatt*» (20 октября) говорит, что «картина „После сражения под Телищем“ есть что-то уподобляющееся видению Иезекииля». Нечто еще более безотрадное, чем эти 1 300 трупов, над которыми священник поет в открытом поле панихиду, показывает нам Верещагин в своем «Турец-

ком госпитале». Сквозь расшибленные оконницы едва проникает свет, так что с трудом можно различать нагроможденные груды мертвых, из которых одни уже почти сгнили, другие только недавно покончили с жизнью.

«Впечатление, произведенное Верещагиным в Вене, — беспримерно, — пишет венский корреспондент в берлинскую „Tribune“ (15 ноября). — Этим всего более художник обязан своим картинам из русско-турецкой войны. Изображенные здесь моменты так выбраны, как будто их создавал не живописец, а драматик, и впечатление, производимое ими на зрителя посредством реализма, не отступающего ни перед какими крайностями, так глубоко, что они представляются громким протестом против войны, красноречивым предстательством за вечный мир. С другой стороны, эти картины являются апофеозом русского войска в войне за освобождение угнетенных славянских братьев... Верещагин один из многостороннейших живописцев, каких мы только знаем. Он трактует пейзаж столько же виртуозно, как фигуры: он пишет архитектуру столько же превосходно, как жи-

вотных. Особливо (по части техники) совершенны у него пейзажи со снегом, где воздух так чист и прозрачен, но и так холоден, что, право, самому зрителю становится холодно».

Заметим, при этом случае, что все вообще ученые и неученые венские художественные критики постоянно указывали на необычайное мастерство Верещагина в изображении «снега», — такое мастерство, до какого до сих пор ни одному живописцу не удавалось еще доходить.

«Из этого апостола должен был выйти мститель!» — так, наверное, думают многие, проходя перед ужасающими картинами Верещагина, — восклицает «Deutsche Zeitung», — ...и мститель этот не какой-нибудь единичный фанатик, цель его — не какое-нибудь мнимое мщение, преследующее единичного виновного, — нет, здесь налицо иная мощь, гораздо более высокая и далее хватающая — великое, неуловимое искусство. Должен был явиться художник «божиею милостью» для того, чтобы поставить перед глазами всему цивилизованному, — или, нет, всему чувствующему и мыслящему человечеству, те ужас-

ные события, которые совершались в полумраке на Востоке, и он должен был, для того, чтобы сделаться понятным, изобразить их со всею силою правды, со всем реализмом коренного первобытного русского. Неужели мы были бы очень благодарны русскому живописцу Верещагину, если бы он представил нам возмутительные картины сражений в салонной идеализации, если бы он представил нам блестящие кавалерийские атаки и натиски штыками, вместо ужасных сцен крови и грабежа, и наполняющих нас ужасом полян, усеянных черепами, — конечно, нет! Его слава и значение исчезли бы тогда подобно славе и значению стольких придворных живописцев, и будущее поколение узнало бы о нем разве только в какой-нибудь полузабытой придворной галерее... Свою обширную и подробную статью критик кончает так: «Можно и должно было бы еще многое сказать о художественном значении этого русского, но в одном пункте наверное сойдутся все товарищи по художеству и критике: перед нами лицо характерный, самостоятельный субъект, да еще настоящий русский».

Таковы были главнейшие отзывы венской печати. Привести все — было бы невозможно. Но нельзя не упомянуть здесь еще раз слова того приглашения, которое послали Верещагину в Париж студенты, разных славянских национальностей (сербы, чехи, словаки, русины, далматинцы, хорваты и т. д.), получающие высшее образование в Вене. Они говорили в своей телеграмме: «Чествуя вас, как русско-славянского гениального художника, великого сподвижника на поприще развития человечества, славянские студенты Вены устраивают в пятницу, 25 ноября (там-то), в честь вашу торжественный вечер, на который покорнейше пригласить вас честь имеет комитет». Во время самого торжественного вечера (где, впрочем, не мог присутствовать Верещагин) была получена, в Вене, следующая телеграмма, из Праги, от сербских студентов: «Великому Верещагину, помогающему в борьбе против преданий лжи и условности, — слава:

Такое энтузиастическое сочувствие молодых поколений, любовь и удивление громадных масс народных — какая доля может быть

завиднее для художника?

Теперь взглянем на оппонентов Верещагина.

Возможно ли это, чтобы у громадной народной массы, в 120 или 130 тысяч человек, была точь-в-точь одна и та же мысль, одно чувство и одно понятие? Конечно, нет. Наверное, во взгляде на тот или другой предмет окажутся противоположности, различия. Так случилось и в Вене. Общий поток мысли, чувства, симпатий был, как я показал выше, за Верещагина; но поднимались также, среди общего торжественного гула, и голоса сомневающиеся, и даже голоса враждебные. И тех, и других оказывалось не много, но они были, и я не хочу их пропустить. Мне кажется, интересно выслушать и этих людей: что такое у них было против Верещагина?

Во всяком деле есть субъекты, которым мало интересна сущность самого дела, его рост и движение вперед, но которым важнее всего — его форма и внешность. Такие люди, робкие духом и скудные мыслью, боятся всякой новизны, не терпят никакого начинания, и только справляются — согласно ли новое дело со старым делом? Согласно — тогда они до-

вольны, и одобрительно кивают головой; не согласно — они затыкают уши, закрывают глаза, и уже дальше ничего знать не хотят. Что угодно им доказывай и показывай, доводи сколько хочешь до их сведения, что по-прежнему дело не может и не должно продолжаться, что теперь вот возможно и полезно что-то другое, новое, — никакие твои слова не дойдут до их мозга, и они все-таки одно будут твердить: «Не так, как прежде делали, не так, как прежде делали.» Бывают даже такие чудачки, которые иной раз поймут, вопреки собственной натуре, что такая-то новая вещь хороша, полна силы, выражения, а главное — правды, они ею на минуту восхищаются, а потом, отойдя на два шага в сторону, опять затягивают свою песенку: «А все-таки жаль, что не так, как прежде делали! Было бы, пожалуй, лучше!» С такими головами ничего не поделаешь.

Вот именно несколько чудачков этого последнего сорта показалось в Вене, во время верещагинской выставки. Между ними не было, конечно, таких уродов понимания, которые находили бы картины Верещагина худы-

ми, не стоящими внимания, не было людей, не сознающих великого и оригинального таланта Верещагина, но это не мешало им повторять, покачивая головой:

*А жаль, что не знаком
Ты с нашим петухом!
Еще бы ты боле наострился,
Когда бы у него немного поучил-
ся!*

«Петух» — это прежние мастера. С ними непременно надо справляться. А кто не хочет — с того штраф. И требующие знакомства с «петухом», — разумеется, всего скорее, сами профессора; а не то, во всяком случае, люди умеренные, трусливые и главное — пожилые.

Таким образом, например, профессор Лютцов, издающий прекрасный художественный журнал: «Zeitschrift für bildende Kunst», восхищался картинами Верещагина, но также бросал в них и камушек — «во имя искусства»: «Картины из русско-турецкой войны, само собой разумеется, носят на себе отпечаток редкого дарования художника: не будь его, мир отвернулся бы тотчас же с ужасом от того, что художник представляет тут в картинах. Вер-

ность изображения, изумительная старательность выполнения, мастерство в трактовании воздушной перспективы, тонкое чувство в передаче общих типов и настроения, словом сказать, громадная способность и знание привлекают глаз художника и знатока в такой степени, что он одну минуту не может отдать себе отчета в содержании картин, а иные покладистые умы и вовсе не станут разбирать, что такое им тут дают. Но кто не обладает такой счастливой способностью, кто отдается потрясающим ощущениям этих ужасных сцен, кто своими человеческими чувствами и нервами примет в себя впечатления этой отборной галереи свирепств и кровавых дел, — не унесет с собою возвышенного и художественно-удовлетворительного впечатления. Конечно, художник действовал с благородным намерением: представить войну, как величайшую язву. Но это намерение выходит за пределы искусства: искусство должно быть без намерений, как сама природа». Так вот как! Художеству дозволено только быть милым и приятным! Оно должно только по шерсти гладить и никогда не заглядывать в глу-

бину дела — не то его выгоняют вон со сцены, его ссылают на задний двор, где бы его никто не слышал и не видал. Правда пусть будет себе правдой, но не смей с нею выходить на показ всем. Можешь, любезный друг, держать ее про себя — не то профессора, чистые весталки художества, забранят!

И Лютцов был не один. У него в Вене нашлись товарищи. Ранцони, очень уважаемый венский критик (и тоже старый человек, каш Лютцов), сильно восхищался Верещагиным, и мы даже приводили: выше («Neue freie Presse») иные его отзывы, а все-таки нет-нет, да и метал он некую стрелу, от «чистого» и «прежнего» художества, в Верещагина. Он говорил: «Талант Верещагина весь направлен к меткой характеристике: никогда еще все то, что оригинально и особенно, не бывало паразитичнее схвачено и передано каким бы то ни было живописцем на свете. Верещагина прежде всего интересует: как бы передать, посредством живописи, такой-то предмет во всей его самобытности, но он, пожалуй, никогда и не думает о том, соблюдает ли он при этом старый закон, состоящий в том, что „ис-

кусство есть. представление прекрасной внешности“. Если видимый им предмет прекрасен, он таким и будет у Верещагина; а если нет, то он уже этому ничем не может помочь: его, дескать, миссия состоит в том, чтобы изображать мир, каков он есть; он полагает, что он в состоянии это осуществить, и считает, что его долг — стремиться к этому». Далее, этот самый Ранцони подробно описывает картины Верещагина, на каждом шагу восхищается поразительной его техникой, новизной, мастерством и даже не хуже других преклоняется перед поэтичностью его созданий, однакоже потом прибавляет: «А все-таки, то в той, то в другой картине встречаем мы вещи, которые не могут быть допускаемы чувством прекрасного: эти ручьи крови, пробивающиеся сквозь перевязку и по местам засохшие, отрезанная голова, отстреленная нога, во всем ужасе, поднимающем волосы на голове, — все это вещи, которые в настоящем искусстве должны оставаться за сценой, и именно на основании того вечного человеческого закона, выраженного уже несколько тысяч лет тому назад одним из мудрейших людей мира в

словах, которые навеки останутся непреложными: „Не все то, что видишь, можно изображать в искусстве, и ничего нельзя представлять так, как оно действительно есть“, потому что отвращение есть чувство неэстетическое, затемняющее и заставляющее умолкнуть все другие чувства. Притом же природа дала каждому художнику другие глаза, и никто не может представлять предметы так, как они сами по себе есть, но только так, как они ему кажутся. И это хорошо, потому что, таким образом, истинное искусство никогда не стареет и остается вечно юным. Заблуждение Верещагина, логическое последствие его общих коренных воззрений, вполне парализуется там, где проявляется в полном блеске его юмор, его колоритный идеализм (в котором он, может быть, вовсе того не желая, уподобляется Рембрандту)...» Далее Ранцони приводит слова Мейсонье в Париже и Амерлинга в Вене, перед картинами Верещагина: «Это что-то совсем новое, небывалое!», но спешит заметить, что, конечно, оно так, но реализм Верещагина не есть что-нибудь решительно новое, неслыханное, так как реалисты бывали и

до русского художника. В заключение же всей этой смеси похвал, восхищений и порицаний, он заявляет: «Однакоже не следует как-нибудь навыворот понять приводимые мною факты: ни слава, ни высокое значение Верещагина ничуть не должны умаляться через них. Он пишет на основании тех самых вечных законов, каким повиновались предшественники и каким будут повиноваться его преемники. Где он их преступает — там он заблуждается и возбуждает неудовольствие знатоков искусства; где он соображается с ними — там он восхищает их».

Так вот в чем беда: непокорность, своеволие, непослушание, преступление законов, а то бы Верещагин был, пожалуй, малый хоть куда! Истинные воззрения старинных классиков, времен расиновских и покоренья Крыма. Казалось бы, что проще, как венскому знатоку искусства самому обратить внимание на собственные свои слова, что каждый художник может изображать только то, «что ему кажется», как и что он видит, чувствует и понимает, — так нет же, все-таки от бедного Верещагина требуется: не смотри, не

видь и не понимай так, как ты понимаешь, видишь и смотришь, а вот так, как нам кажется, и как нам надо, и как по справкам в архиве школы стоит. Какая странная болезнь мозга, — какая странная консерваторская немощь!

Еще один венский писатель, Пернетт, провосхищавшись Верещагиным на нескольких столбцах газеты «Morgenpost» и объявив его «гениальным живописцем», в конце все-таки прибавляет: «Мы, однакоже, стали бы сожалеть, если б картины Верещагина послужили поворотным пунктом в науке композиции. Тогда искусством овладел бы сырой натурализм, тот самый, что проявляется в новой французской литературе, в отталкивающей форме. Мы вполне стоим на стороне человека-Верещагина, но не столько же решительно на стороне живописца-Верещагина».

Да, действительно, писать на картинах то, что в самом деле есть, и ничего не прикрашивать, ничего не выдумывать, это — страшное преступление, и в эту сторону поворотиться, наконец, искусству — боже сохрани!

Но самые главные нападки на Верещагина

произошли в Вене после закрытия его выставки. В заседании «Научного клуба», 24 ноября, держал речь против Верещагина один из венских живописцев, Канон, художник-академик, ничем особенно не отличающийся, кроме дарования самого ординарного и крайней нелюбви к людям талантливым, заставившей его однажды сильно напасть — хотя и без успеха — на Макарта, когда тот сделался вдруг фаворитом венской публики. Одно письмо из Вены (писанное редактором одной тамошней газеты) сообщает, что на заседании «Научного клуба» собрались все «парики и все завистники с целой Вены». Чего надо было ожидать от речи Канона, это можно было уже заранее предвидеть: защиты академических взглядов и нападений на Верещагина во имя старины и всего прежнего. Так и случилось. «Wiener Allgemeine Zeitung» (от 26 ноября) в статье, озаглавленной: «Против нынешней живописи», следующим образом передает содержание высказанного на заседании в «Научном клубе»: «Войдя на кафедру, живописец Канон сказал: „В искусстве мы всегда должны обращаться к нашим великим

учителям, грекам. А что они говорили про искусство: „В мере заключается красота“, или, как полагает Платон, „красота есть многообразие в единстве“, или, как говорит Аристотель: „Очищение страстей есть задача искусства“. Известно, как греки соблюдали эти идеальные правила; примером тому может служить картина „Падающие воины“: мы видим, как они падают, даже как они умирают, но они умирают героями; страдание не обезображивает черт их лица в ужасном виде и не изображается тем натуралистическим грубым способом, который теперь так любят. То же самое надо сказать про группу Ниобеи. Даже самые времена христианства наблюдали это правило. Разве есть смерть ужаснее смерти на кресте? Но есть ли что-нибудь ужасное в изображениях распятого? Мы видим его страдание и смерть, но нисколько не принуждены отворачиваться в отчаянии от картины: напротив, мы можем чувствовать всю глубину страдания Христова. Но как, напротив того, относится к своему предмету новое искусство? Оно тоже изображает героев: солдат. Конечно, к задачам нынешних художников при-

надлежит также изображение храбрости наших солдат. Но не надо забывать, что истинная храбрость презирает не только смерть, но также и боль: а нынешние изображения воинов представляют только жалкий страх“. Далее Канон брал на свое рассмотрение какие-то две-три картины австрийских живописцев, нам здесь неизвестные (почему мы их и пропускаем). В заключение он сказал, что „все подобные картины можно сравнить с трупоразъятиями, которые стали бы производиться на глазах у всей публики“.

Передавая содержание этой речи, „Fremdenblatt“ (26 ноября) говорит, что живописец Канон начал с положения: „Серьезна жизнь, весело искусство“ (Ernst ist das Leben, heiter die Kunst). В самой же речи он, между прочим, сказал: „В мере заключается красота, а также и добродетель, а между добродетелями мужская добродетель — есть храбрость. Художник должен всегда представлять героя победителем, и никогда ни жертвой, ни клиническим препаратом. На что это надобно, изображать ужасы войны еще страшнее, чем они есть на самом деле? Есть столько краси-

вого на свете, подлежащего изображению искусства, что художник просто-напросто не должен писать в своих картинах того, что отталкивает добродушного и добросердечного человека. Художник должен брать себе задачей только то, что умаляет страдание и возвышает все достойное удивления“.

Чувствуя, конечно, всю карикатурность подобных отсталых понятий, но, в то же время, твердо веруя в „законы искусства“, столь священные для каждого немца, хорошо выдрессированного в школе, „Deutsche Zeitung“ (26 ноября) пробовала миролюбиво защитить Верещагина против нападок Канона. Она говорит: „Конечно, с художественной точки зрения нечего отвечать Канону, одушевленному духом „благороднейшей традиции“. Но наше многообразное время, наша бесконечно разбогатевшая культурная жизнь вывела на сцену и то новое направление, против которого вооружается Канон, и, кажется, без него нельзя уже будет обойтись впредь. Можно даже поставить вопрос: сам Верещагин, со своими реалистическими картинами, не дает ли косвенно полного оправдания великому изрече-

нию Аристотеля „об очищении страстей посредством искусства“? Изображая страшную действительность такую, какова она в натуре, Верещагин пробуждает отвращение к одной из самых диких страстей: страсти к войне, приведшей на Балканском полуострове к таким неслыханным ужасам“.

Другие венские газеты не прибегали к оправданию того, что не требует оправдания, да еще, вдобавок, такому слабому и легкому оправданию. На Канона и его товарищей тотчас же посыпались в печати ответы.

„Pesther Lloyd“ (1 ноября) писал: „Иные упрекают Верещагина в том, что он слишком предаётся ужасному. Но он отвечает, что его картины — только легкие намеки на ту действительность, поднимающую в ужасе волосы на голове, которой он был свидетелем. Его упрекали в том, что он изображает войну, как страшное несчастье человечества, а между тем, есть и другие, столько же худые вещи, например большая эпидемия, разрушающее города землетрясение и тому подобное. На это он очень справедливо отвечает: „Я живописец, и пишу то, что видел. Войну я видел, и

потому пишу войну. Покажите мне эпидемию или землетрясение, и я буду писать их“.

Иллюстрированный журнал „Вомбе“ (13 ноября) говорил: „Все привыкли видеть картины войны в совершенно другом виде, чем они являются у Верещагина: до сих пор обыкновенно всегда прославлялась кистью «милая» война, и она бывала всегда украшена венцом апофеоза. Верещагин, напротив, осуждает и клеймит войну таким образом, что сердце зрителя переполняется и возмущается тем ужасом, который вложил кисть в руку художника. Все до сих пор военные живописцы только и видели, что славу завоевателей и полководцев. Верещагин, напротив, смотрел только на исходящий кровью и погибающий народ, расплачивающийся кровью и жизнью за славу тех. Эти русско-турецкие картины говорят поэтому гораздо больше, чем все на свете до сих пор написанные брошюры и статьи, осуждающие войну и ее зачинщиков... Может быть, многое тут грешит против париковских художественных взглядов, но картины Верещагина — очень серьезное деяние, которое, по всей вероятности, не

останется без последствий.

Другой иллюстрированный журнал, «Flon», писал (тоже 13 ноября): «В Вене гениальный и великодушный художник был принят с энтузиазмом. И мы гордимся этим, так как это доказывает, до какой степени глубоко коренятся в сердце у венцов гуманитарные понятия. Конечно, есть также и такие люди, которые морщат нос, толкуют о недостатке эстетики в верещагинских картинах. Те кружки, которые не чувствуют тут моральной точки зрения, говорят: нельзя же вести войну в лайковых перчатках. Ну, хорошо. Так нечего и взыскивать с художника, если он пишет войну не в лайковых перчатках. Представлять бешенство войны с наклепными мушками — вовсе не идеализм, а просто безвкусие, да еще безвкусие гораздо большее, чем изображение этого бешенства во всей его отвратительное». И мы остаемся при этих «безвкусных» картинах, коль скоро их основа — благородная, человеческая, культурная.

Корреспондент «Kölnische Zeitung» (7 декабря) говорил: «Как ни страшно все, что мы видим в картинах Верещагина, ни одна из

этих картин не отталкивает, не оскорбляет меня, — до того своеобразно трактовал художник свой материал. Даже самая „кровавая“ из всех верещагинских картин „Перевязочный пункт“ едва ли выходит, по моему мнению, за пределы того, что должна запрещать реализму г эстетика. Что же надо было бы сказать про знаменитую картину Рубенса: „Исцеление зачумленных и бесноватых“? Там наверное гораздо больше вещей, оскорбляющих чувство, чем в любой картине Верещагина, а между тем эта картина Рубенса одно из величайших украшений венской картинной галереи».

Берлинская «Tribune» (30 октября) говорит, что Верещагин пишет свои картины «кровью своего сердца»; «Neuigkeits-Weltblatt» (20 ноября), что в случае сочувствия к нему Европы Верещагин вышел бы «величайшим апостолом мира в XIX веке», и одного только боится, как бы только его голос не оказался голосом вопиющего в пустыне! «Верещагин — агитатор, страшный агитатор против всяческого варварства и произвола!» — восклицает «Kölnische Zeitung», 7 декабря. «Floh» нарисо-

вал на своих страницах целую, довольно больших размеров и очень недурно выполненную картинку, где Верещагин представлен грозным, вдохновленным; левой рукой он держит громадную палитру, на которой лежат, вместо красок, главные его картины из болгарской войны, а правой, вооруженною громадною кистью, он попирает отвратительную гидру войны, распростертую над шаром земным и потрясающую ему навстречу кинжал, чадный факел и плеть из человеческих костей и жил. За плечами у Верещагина развернутые крылья, на которых написано: Человечность. «Vombe» (13 ноября) также нарисовала на своих страницах очень нехудую картинку, где Верещагин, верхом, с палитрой и громадною кистью в руках, также поражает гидру войны, у ног которой валяются черепа; кровожадный ворон в бешенстве отлетает прочь. В тексте своем «Vombe» объявляет, что намерение ее было: представить Верещагина современным Георгием, победителем зловредных чудовищ.

Вот каковы, относительно Верещагина, понятия и симпатии большинства масс. Верное

чувство громко говорит, что такое наш художник, так сильно поразивший Европу, и какое глубоко историческое значение имеет могучая, самобытная художественная деятельность. Что против этого значат отсталые академисты, Каноны с братией? Говорит же пословица: «в семье не без урода».

1881 г.

Комментарии

«ЕЩЕ О ВЫСТАВКЕ ВЕРЕЩАГИНА В ЛОНДОНЕ», «КОНЕЦ ВЫСТАВКИ ВЕРЕЩАГИНА В ПАРИЖЕ», «ОПЛЕВАТЕЛИ ВЕРЕЩАГИНА», «ВЕНСКАЯ ПЕЧАТЬ О ВЕРЕЩАГИНЕ». Первая из этих статей была опубликована в 1879 году («Новое время», № 1220), вторая и третья в 1880 году («Новое время», № 1393 и «Голос», № 72), а последняя годом позже (газета «Порядок», No№ 332 и 339).

Творчество Верещагина оценивалось Стасовым очень высоко (см. статью «Мастерская Верещагина» и комментарии к ней, т. 1). В комментируемых статьях приводятся многочисленные отзывы западноевропейских критиков, раскрывается существо полемики во круг выставок картин Верещагина, утверждается мировая слава художника. Очень важно отметить, что в оценке произведений художника со стороны реакционной критики на Западе, особенно в Англии, существенную роль играли политические мотивы, так как некоторые произведения Верещагина были прямо

направлены на разоблачение захватнической колонизаторской политики английского правительства. По поводу этих своих произведений художник писал Стасову в 1878 году: «...Вы были в восторге, трижды подчеркнутом, когда я сообщил Вам замысел моих картин: история заграбастания Индии англичанами. Некоторые из этих сюжетов таковы, что проберут даже и английскую шкуру...» («Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова», т. 1, «Искусство», 1950, стр. 241). Так оно и оказалось. Вот почему Стасов, подводя итоги обзора отзывов английской прессы, подчеркивает: «Итак читатель видит: ни одного шага без политической ноты, ни одного шага без политической ненависти и высокомерия, ни одного шага без „мороза“ и „самовара“, неудобств русской жизни и совершенств своей, без величия английских государственных людей и их глубокого зрения».

Появлению статьи «Оплеватели Верещагина» предшествовали следующие события. В феврале 1880 года открылись выставки картин Верещагина в Петербурге. Газета «Новое время», несмотря на то, что выступления Ста-

сова «Еще о выставке Верещагина в Лондоне» и «Конец выставки Верещагина в Париже» были опубликованы на ее же страницах, теперь дала ряд статей, дискредитирующих творчество художника. Против этой атаки Верещагина со стороны нововременцев и выступил Стасов со статьей «Оплеватели Верещагина».

Газета «Новое время» издавалась с 1876 года А. С. Сувориным, который, как писал о нем В. И. Ленин, — «во время второго демократического подъема в России (конец 70-х годов XIX века) повернул к национализму, к шовинизму, к беспардонному лакейству перед властью имущими» (Сочинения, изд. 4-е, т. 18, стр. 251). «Нововременство» стало выражением, однозначным с понятиями: подхалимство, отступничество, ренегатство. Стасов, пока не выявились реакционные позиции Суворина, давал «Новому времени» свои статьи, но потом не только порвал с этим органом, но и вел с ним решительную борьбу. Одним из показательных примеров этой борьбы является та полемика, которая развернулась вокруг творчества Верещагина. Комментируе-

мая статья «Оплеватели Верещагина» вызвала ряд выступлений нововременцев, направленных уже не только против художника, но и против Стасова. С наглыми выпадами выступил Суворин («Снисходительный ответ». — «Новое время», 13 марта), а вслед за ним и другие нововременцы. В ответ на это Стасов дал две статьи: «Еще кое-что г. Суворину» и «Новые выходки г. Суворина» («Голос», 1880, 15 и 19 марта). Сопоставив Суворина с Булгариным, Гречем и Сенковским, которые в свое время встречали «создания Гоголя и его школы» такими же воплями, какими теперь встречают нововременцы новые произведения художников-реалистов, Стасов заявил: «чья взяла? Сторона ли Булгарина с его завидною „полнотой“ тупости, ненависти и гадости, или сторона талантливых русских художников, все только изображавших темные, да бедные, да отталкивающие стороны русской жизни... Каждый у нас знает, как публика и время расправились с нашими старинными пошляками, 40 лет назад». «Мне кажется, — закончил Стасов, — и г. Суворина ожидает, как и Булгарина с товарищами, одна из са-

мых скверных и позорных страниц в будущей истории нынешнего времени».

Не менее показательна и ожесточенная полемика Стасова с нововременцами по поводу творчества Антокольского. В статье «Выставка Антокольского» («Новости», 1893, 16 февраля) Стасов горячо приветствовал произведения скульптора «Ермак» и «Нестор летописец». В своем выступлении он ответил на выпад против Антокольского со стороны «Нового времени», критик которого, Дьяков, утверждал, что достоинство скульптуры — это «красота форм человеческого тела» и что этого-то уменья «лепить голое тело» у Антокольского нет («Г-н Антокольский». — «Новое время», 1893, 10 февраля). Стасов тогда писал: «Г-н Дьяков с разными достойными товарищами давно уже изо всех сил бьется, чтобы доказать, как нелепы и бездарны все лучшие наши художники: Репин, Верещагин, Антокольский и другие... сколько бессильной злобы издерживается у них — и что же, все выходит понапрасну». «Укус клопа не опасен, — заключал Стасов, — только вонь от него отвратительна». Таким образом, на творчестве Ан-

токольского Стасов в своей статье поставил вопрос о травле передовых художников-реалистов со стороны «Нового времени». На статью Стасова ответил Суворин («Новое время», 1893, 18 февраля), удар которого вновь парировал Стасов своей статьей «Ответ Суворину» («Новости и биржевая газета», 1893, 23 февраля). Тогда выступил нововременец Буренин («Новое время», 1893, 26 февраля), а вслед за ним снова Суворин («Новое время», 1893, 1 марта). В ответ на это Стасов дал статью: «Итоги трех нововременцев», в которой подвел итог выступлениям Дьякова, Буренина и Суворина. Статья заканчивалась следующими знаменательными словами: «Художественные сотрудники „Нового времени“ много раз плескали в меня разными эпитетами. По выражению гг. Дьякова и Буренина, я — труба иерихонская, я — тромбон, я — барабан, я — мамаева оглобля, я — таран. Что ж, мне на такие прозвища жаловаться нечего, я готов был бы признать их в высокой степени лестными и почетными, но увы! — к великому сожалению своему, я должен считать самого себя недостойным их. Да, я желал бы

быть одною из тех страшных труб, от которых должны пасть стены проклятого зловонного гнезда; я желал бы быть тем тромбоном, который, наконец, услышали бы злые глухари так, чтобы у них внутри сердце дрогнуло бы и похолодело; я хотел бы быть тем барабаном, который забил бы грозную тревогу и заставил бы побледнеть врагов; я хотел бы быть тем тараном, который пробил бы насквозь все заслонки невежества, злости, лжи, притворства и ненависти, которые я целый день вижу вокруг бедного нашего художества и лучших его представителей; наконец, я хотел бы быть той мамаевой оглоблей, которая должна сокрушить и сверзить те ненавистные перья и бумаги, которые распространяют одурение и убыль мысли, которые сеют отраву понятий и гасят свет души. Но куда мне...» («Новости и биржевая газета», 1893, 9 марта, № 67).

По поводу цитируемой статьи Репин писал: «Какая статья!.. Какая... железная, несокрушимая сила!!! Я решительно не ожидал, чтобы можно было написать что-нибудь подобное... А заключение просто гениальное.»

(«И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка», т. 1, «Искусство», 1948, стр. 18 [1]).

Борьба Стасова с нововременцами отражала настроения передовых русских художников. Репин, говоря о полной «беспочвенности и бессмысленности», об отсутствии «всякого живого смысла, живого интереса» на одной из академических выставок, в 1884 году характеризовал это явление как «торжество нововременской тенденции». «Это еще неслыханное холуйство мысли и эстетическая приниженность, развращенность!» — восклицал он тогда. — Как низко опустился этот человек... писал он о Суворине («Письма И. Е. Репина. Переписка с П. М. Третьяковым». «Искусство», 1946, стр. 85, 87).

О Верещагине в дальнейшем Стасов дал еще ряд статей: в 1882 году — «Парижская выставка Верещагина» и «Выставка Верещагина в Берлине»; в 1883 году «Выставка Верещагина»; в 1886 году — «Верещагин об искусстве» и в 1900 году — «Верещагинские картины» (см. также в данном томе работу «Василий Васильевич Верещагин»).

Примечания

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

[^^^]