

**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: 7DCC15A9-FF15-434C-BD3B-CB0459C4619E

PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

# Хороша ли рознь между художниками? (Художественная критика)



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

# Содержание

#1 .....	0005
I .....	0016
II .....	0048
III .....	0065
КОММЕНТАРИИ .....	0076

**В. В. Стасов**  
**Хороша ли рознь между**  
**художниками?**

**В** ответе на этот вопрос сомневаться, кажется, нельзя. Большинство наверное скажет: «Рознь! Да само собою разумеется, она никуда не годится. Она очень дурна. Ее не надо. Она никогда не должна быть». Но все это поверхностно и шаблонно. Если хорошенько рассмотреть дело, ответ выйдет, быть может, совсем другой.

Конечно, если дело пойдет о той розни, которая состоит из ненависти, злости, нетерпимости, преследований, насилия всякого рода — такой розни не надо, она противна и вредна. Надо желать, чтоб ее, на свете не было. Но если мы подумаем о той розни, которая ни с кем не враждует, никого не насилует, никому зла не желает, но, которая тверда, непоколебима и неуступчива в отстаивании своих понятий и стремлений, потому что они идут из глубины природы самостоятельной и сознающей свою особенность, — такая рознь хороша и прекрасна, она законна, она необходима, и без нее было бы худо.

Большинство людей — против художественной розни. Но посмотрите вокруг себя, в Европе и даже в Америке, куда направляется

теперь художественное дело? К объединению ли, к приведению ли людей и созданий к одному знаменателю, или же — к розни и разделению художественной деятельности на множество отдельных групп, обществ, товариществ? Конечно, перед нашими глазами совершается последнее. Неужели же это происходит по нечаянности, по неразумию, по капризам нескольких отдельных лиц? Нет, разделение совершается вследствие глубоких внутренних потребностей и непобедимых внешних обстоятельств.

Пусть энтузиасты восклицают вместе с Шиллером: «Seid umschlungen, Millionen! Meinen Kuss der ganzen Welt!» Такие порывы благородны и симпатичны, такие чувства великодушны и картинны, но они адресуются только к миру морали и человечности, они действуют только в области людских взаимных отношений, в сфере практической и общественной жизни. Какие задачи этого прелестного общего единения, этой завлекательной всемирной гармонии? Шиллер, говорит нам, это в той же самой оде: «О, радость, твои чары связывают снова то, что сурово было

разъединено модой... Нищие становятся братьями, земных владык... Клянитесь: да водворится спасение от тиранских, цепей, да народится великодушие даже и в отношении к злодею, да присутствует надежда и на смертных одрах, да будет милость на великом суде!» Для всех этих чудных задач, что может быть лучше, нужней, возвышеннее, чем общее согласие людской массы, общая гармония, нераздельность интересов, стремление ко всему, что благородно и благотельно, что удваивает силу, что несет помощь и утешение, что уравнивает состояния и сглаживает несправедливости судьбы, что соединяет и сплавливает, что дает жизнь и делает жизнь отрадною. О, тогда надо всю горячую душу желать, чтоб «обнялись миллионы» и чтоб на целом мире запечатлелся «поцелуй» страстной, любящей души. Это все чудно хорошо, это все широко и увлекательно. Но мир искусства — совершенно иной мир, и задачи его — совершенно иные задачи. В искусстве дело идет не о морали и освобождении. Оно не хочет ни учить, ни спасать, ни бороться с тиранией людей или несправедливостями судьбы,

оно не казнит, но и не награждает. Оно должно только смотреть на жизнь вокруг, зорко видеть и глубоко ощущать ее, оно должно обсуждать своею мыслью, своим чувством все виденное и почувствованное и — изображать это в правдивых и могучих формах. Но способен ли истинный художник оставаться равнодушным и безучастным ко всему виденному и почувствованному им? Это был бы бедный, жалкий художник. Что говорить про того человека, который всем доволен, всем счастлив, ничего не разбирает, ничем не интересуется, кроме своего ремесла или своей работы, и со всем мирится, ничем не возмущается? Говорят: у него, быть может, прекрасное сердце, но голова плохая. Человек он ничтожный, равнодушный и мертвый, в нем нет того, что всего важнее: понятия жизни, могучей и бодрой мысли. У него паралич души, точно такой же, каков паралич тела у того человека, который не слышит никакого укола, никакого удара. Но еще во сто раз скорее пришлось бы сказать это про того художника, который, вместо того, чтобы еще более всех остальных, простых людей быть впечат-

лительным, возбуждающимся, глубже отзывчивым на добро и зло, на высоту и низость, на поэтичность или пошлость совершающегося вокруг него, — всем доволен, со всем мирится и, пропуская мимо глаз счастье и горе несущейся вокруг него жизни, или ничего в них не разбирая, все только тешится внешностью своего искусства, тешится виртуозностью и наполняет свои картины или статуи все только «объятиями» и «поцелуями» всему и всем. Конечно, он этим самого себя и свои создания обрекает на пустоту, на ничтожество, на ложь, каков бы, впрочем, ни был при этом его внешний талант, талант исполнительский. Но всегда будут тут, с ним же рядом, другие художники, более истинные и глубокие, которым живая жизнь не безразлична и не далека, которые все вокруг себя не только видят, но и понимают, и потому одно любят, другое ненавидят, а следовательно, точно так же наполняют свои картины и статуи не одним выражением сытого любованья и праздного довольства, не одними сибаритскими восторгами от всего существующего, но и негодованием, презрением, болью и от-

вращением к тому, что им больно, что их возмущает, что их мучит. Чего на свете больше: счастья или несчастья, красоты или безобразия, ума или безумия, того ли, что должно быть, или того, чего никогда бы не должно было быть? Ответ для всякого, кажется, прост и несомненен. Несчастья, беды, безумия, бедность, страдания, несправедливость, насилие, лишения — вот что всего более занимает места в жизни людской. Значит, понятно, чем всего скорее и чем всего более должны наполняться создания тех художников, которые хотят быть правдивы и искренни и которые не желают всю свою жизнь жить для праздных побрякушек или для потехи толпы. Все будет вечно разделять эти две совершенно разные породы художников.

Эти две породы художников всегда будут существовать и всегда будут чувствовать антипатию одни к другим; они всегда будут стараться быть не вместе, а врозь, как можно подалеже один от другого. Их постоянно будут разделять и стремления и задачи для их произведений, да даже и самый способ выполнения ими этих задач.

Одни, скудные мыслью и рабские понятием, будут всегда смотреть назад, будут стремиться по следам прежних отживших мастеров, почитая их недостижимыми образцами совершенства и величия, не мечтая ни о чем другом, кроме счастья к ним приблизиться. Другие, бодрые духом и смелые мыслью, будут смотреть вперед, уперев глаза и чувство свое единственно в свою собственную задачу, даваемую современною жизнью, и ниоткуда не будут ожидать себе ни помощи, ни совета, ни примера. Для одних старые греки и старые итальянцы — какие-то господа, а мы, современные, только их недостойные наследники и смиренные рабы; для других они только высокодаровитые, но давно сделавшие и закончившие свое дело люди, которые уже не требуют с нашей стороны никакого нового продолжения, ни подражания — у нас есть своего собственного, нового дела выше головы, и дай нам бог с ним одним справиться, не то что вдобавок возиться с чужим делом, старинным, давно отцветшим и вылинявшим.

Одни художники воображают, что везде нужна «гармония», величаяя «плавность»

форм и красок, спокойствие и премудрая сдержанность, всегда и везде, что ни выполняла бы их кисть или резец. Другие говорят: «Да, правда, это все превосходные качества, завидные способности, только не везде, а там, где их требует задача создания и натура самого художника. Но это не закон для всех задач и для всех художников. Они могли бы сказать самим себе, как страстный и страдающий Саул юноше Давиду:

*Пусть будет песнь твоя дика. Как  
мой венец,  
Мне тягостны веселья звуки!  
Я говорю тебе: я слез хочу, певец,  
Иль разорвется грудь от муки.  
Страданьями была упитана она,  
Томилась долго и безмолвно;  
И грустный час настал — теперь  
полна она,  
Как кубок смерти, яда полный.*

Тут уже не до „гармонии“, не до величавых „царственных“ линий и красок, не до того, что тешит глаз и нежно ласкает вкус, — тут должны выдвинуться вперед вся сила выражения, вся правда беспорядочного и мечуще-

гося волнения. Сколько далек здесь от правильностей и гармоний страстно смятенный дух, столько же пускай будут бесстрашно неправильны и смятенны и линии, и краски, и формы. Но кроме этой разницы настроения к свету или мраку жизни, есть еще одна громадная разница, разделяющая художников: какова бы ни была противоположность и разнообразие натур, есть одни художники, которым везде прежде всего нужны — красота и изящество; невозмутимые, бесхарактерные и безличные, везде одинакие, не взирая ни на какое время и место, эти качества для них высший закон; но есть еще другие, которым гораздо выше и дороже — правда жизни, какова бы она ни была, красива или некрасива, потом — исключительная, отграниченная от всех других национальность, такая, какую в действительности живут все народы и которая для каждого народа в отдельности есть то же, что физиономия, характер и свое особенное выражение у каждого человека в отдельности; наконец, такие, которым невыносимы все выдумки и фантазии, переходящие из рода в род по преданию, и которыми масса бес-

сознательно живет, никогда их не разбирая: эти люди находят их бедными, жалкими и тощими в сравнении с теми бесчисленными правдивыми темами, которые нас целый день окружают.

После того, сколько есть в каждой нации целых тысяч художников, для которых главную роль играют милость и благоволение толпы, награды и отличия, жажда первенствовать, всякие игрушки и сласти самолюбия, наконец — их невежество, безвкусие, рутинные понятия, лень и неспособность мыслить.

Неужели со всеми ими могут уживаться и спокойно, невозмутимо ладить те художники, у которых натура выше, душа глубже, потребность богаче и разнообразнее, горизонты шире. Это все люди разных пород, которым вместе тесно и узко, и они, кое-как побившись несколько времени вместе, приходят, наконец, в один прекрасный день, к тому открытию, что им жить и быть вместе — не должно и вредно, и в сто раз выгоднее разойтись и никогда ни на чем существенном не встречаться близко. После нескольких коле-

баний и проб, те, которые пожизненное, энергичнее и поболее проникнуты важностью своего нового символа, бросают старое, насиженное гнездо и идут пробовать нового счастья.

Рой народившегося вновь поколения ставит свой новый улей, и работа закипает.

Перебрать и рассказать все подобные события в жизни нового европейского искусства — трудно. Их слишком много, особенно в течение последних сорока-пятидесяти лет, и число их с каждым годом все только прибавляется. Но я попробую выставить на суд читателя некоторые из самых крупных примеров.

В продолжение целых двухсот лет академии художеств мирно наслаждались неограниченной властью. Они явились в эпоху нужды, в минуту преобладания маниеризма в искусстве, т. е. в такое время, когда искусство падало и надо было ему помочь чем-нибудь, повысить ему уровень, придать ему здоровья, силы и бодрости. И первая Академия художеств, основанная в Болонье в конце XVI века тремя живописцами Каррачи (дядей — Лодовиком и двумя его племянниками — Агостином и Аннибалом), достойно послужила своему делу и много пособила искусству. Ученики Каррачей и вслед за ними и все ученики целой Италии, а позже и всей Европы, стали учиться своему искусству дельнее и серьезнее, стали прилежнее всматриваться в красоты античных статуй, в картины замечательнейших итальянских художников начала XVI века, стали понемногу руководствоваться и натурой, и дело их значительно подвинулось вперед и расширилось. Безвкусный маниеризм был свержен, хорошие примеры и натура произвели благо-

детельное действие. Авторитет Болонской Академии стал всемогущ и несомненен, и вслед за Болонской скоро везде основались и другие академии, по примеру той, и ни единому художнику не приходило в голову мысли, что в этом авторитете могут когда-нибудь оказаться прорехи, что придет однажды такое время, когда академии переживут свою первоначальную пользу, станут вредны и перестанут быть верховным синедрионом для художественной мысли, чувства и понятия. Однакоже такое время пришло. Первые удары далекого, подземного грома раздались еще в конце XVIII столетия, и, конечно, во Франции.

Тогдашние великаны мысли и смелого почина во всех делах интеллигенции, вожди и путеводители своего поколения не могли не затронуть и академий. Вольтер писал еще в 1751 году: «Живописцы должны изображать природу, которая одна и та же во всех странах, для всех глаз. Но иногда на талант художников влияет самым стеснительным образом то, что, казалось бы, должно было бы расширить его — академический вкус и та манера, которую они заимствуют от своих академиче-

ских начальников. Если у начальника вкус мизерен, если его выполнение сухо и прилизано, если его фигуры жеманны, если его картины написаны щепетильно, как опахала, — ученики, притиснутые подражательностью или желанием понравиться художнику, дотла теряют понятие о прекрасной природе. Какая-то злая судьба висит над академиями: никакое „академическое“ создание еще не бывало, ни в каком роде, созданием гениальным. Дайте мне художника, который с головы до ног наполнен только боязнью не уловить манеру своих собратьев, — и его произведения будут деревянны и принужденны. Но дайте мне человека с умом свободным, полного мысли о той натуре, которую он воспроизводит, — ему все удастся. Почти все великие художники либо процветали раньше основания академий, либо работали во вкусе, совершенно им противоположном...» («Siècle de Louis XIV»). Спустя всего двадцать лет Дидро писал в 1773 году: «Что касается до высокоталантливого человека, то он так мало владеет собою, что он и сам не знает, что и как он делает; и вот почему академии почти задуша-

ют людей этого склада: они подчиняют их наперед определенной задаче...» («Réfutation de l'ouvrage d'Helvétius intitulé „L'homme“»). Вот как давно уже была понята Академия в ее зловредной сущности. Справедливых слов редко слушаются сразу, хотя бы они исходили из уст глубочайших и даже самых почитаемых гениев мира. На этот раз было иначе. Французская художественная молодежь еще во второй половине прошлого века начинала исповедовать некоторые из тех самых мыслей, которые роились голове ее великих людей (хотя даже вовсе и не художников), и перестала верить в Академию беспрекословно и бессмысленно. Молодые художники даже иной раз принимались понемножку бунтовать против Академии, когда их уже слишком дожимала ее косность, близорукость, а значит и несправедливость. Так, например, когда в 1767 году Парижская Академия присудила награду за скульптурную программу не ученику Милло, который и ученикам, и публике казался самым талантливым и достойным, а Муатту, по их мнению совершенно бездарному, но потому, что он был сын академика и

ученик знаменитого тогда скульптора Пигалля, который грозился выйти из Академии, если не дадут награды Муатту, — ученики устроили на площади перед Лувром целый скандал Пигаллю и прочим его товарищам. Сначала хотели заставить Муатта пройти по площади на четвереньках, посадив ему на спину Милло, но потом оставили этот буйный проект, и кричали, свистали и шикали на выходящих из заседания академиков, и пропускали их, как сквозь строй, сквозь весь свой длинный нескончаемый ряд; когда же показался главный виновный, сам Пигалль, кто-то из них скомандовал: „Задом!“, все ученики мгновенно оборотились к Пигаллю спиной, и Пигалль принужден был, как ни был зол и дерзок, пройти сквозь двойной ряд ученических спин. Академический совет собирался изгнать из Академии каждого десятого, но ученики твердо решились своими шпагами исковеркать секретаря Академии Кошена, который это предложил, вмешалась публика, газеты, сам Дидро — великая тогдашняя сила, — и изгнание не состоялось. Но Академия так чувствовала свою неправоту и так была

смущена, что велела поломать барельефы всех трех конкурентов, чтобы никаких документов против нее не оставалось (Diderot. „Salon de 1767“). Вот каковы бывали иногда академии, и вот как мало начинали веровать в их величие и непогрешимость.

Сам Дидро помогал этому и не только своими талантливymi горячими рассказами о том, что делалось в Академии и Академией, но еще прямыми советами, как надо расправляться со всеми несправедливостями и неправильностями Академии. В своем „Salon de 1769“ он с великим негодованием рассказывает своему другу Гримму новое происшествие в Академии: то, как его приятель Грёз почувствовал непреодолимую жажду сделаться академиком и для этого представил в Академию историческую картину на сюжет из римской истории. Это было дело для него довольно неподходящее, потому что он был собственно „жанрист“, и в историческом роде себя прежде никогда не пробовал. И действительно: Академия забраквала его картину, но академиком его сделала, объявив ему в заседании совета, что ему дают звание не за эту

картину, а за прежние, за всем известные его заслуги. „Что ж вы думаете, — говорит Дидро, — что он сделал тогда? Другой, например хоть бы я, выхватил бы нож из кармана и разрезал бы картину в куски, потом надел бы раму себе на шею и, уходя вон, сказал бы Академии, что не желаю быть ни жанристом, ни историческим живописцем; потом пришел бы домой и повесил бы на стенке в рамах чудные головы Папиниана и сенатора (вырезанные из картины), и Академия осталась бы устыженной и обесчещенной. Да, мой друг, обесчещенной, потому что раньше представления в Академию картина эта слыла великолепной, а обрезки ее заставляли бы угадывать красоту остальных частей, и любой amateur купил бы ее на вес золота. Но Грёз, вместо того, остался уверен в собственном достоинстве и несправедливости Академии, и пошел домой, чтоб выслушать бешеные упреки своей жены, женщины совершенно сумасшедшей“.

Вероятно, советы Дидро доходили по адресу до французской художественной молодежи и научали ее собственному достоинству и са-

мостоятельности мысли.

В начале нынешнего столетия такая же близорукость, несправедливость и произвол, как во Французской Академии, царствовали и в других европейских академиях и влекли за собою такие же последствия понижения авторитета академий: так, например, Венская Академия художеств так мало понимала в своем деле и в своих обязанностях, что жестоко преследовала трех лучших и способнейших учеников: Фогеля из Цюриха, Пфорра из Франкфурта и Овербека, впоследствии одну из немецких художественных знаменитостей, за то, что они рисовали в классе, с натурщика, не так, как тогдашние академические учителя приказывали, банально, бесхарактерно и поверхностно, а с глубоким вниманием в натуру, стоявшую перед их глазами. Юноши отрясли пыль с сапогов своих, бросили Академию, уехали в Рим, образовали там целую самостоятельную оригинальную школу (известную в истории, вследствие своего религиозного направления, под именем „назарян“) и стали знаменитостями.

Но это все были только первые, далекие

раскаты грозы, первые веяния прочищающегося от академий воздуха. Камешки, брошенные в зарастающий пруд, только на минуту зарыблили поверхность. Пошли по гладкой скатерти воды и большие и глубокие круги, но скоро их опять затянуло, и пруд снова стоял ровный, гладкий, ничего не выдающий наружу из того, что внутри его делалось и зарастало; мертвое спокойствие стояло недвижимое и непоколебимое.

Во все продолжение царствования Наполеона не до академий и художеств было и ему самому, и всем, кто едва дышал под его пятой. С неги самого достаточно было триумфальных, прославительных картин и статуй, а что касается до художников и их деятельности, положения и творчества, то какое ему дело было до всего этого, когда по всем дорогам тянулись в Париж нескончаемые возы с награбленными отовсюду картинами и статуями старых времен, признанных великими и несравненными, а современные художники, француз Давид (еще недавно огненный, неукротимый республиканец) и итальянец Канова, за величайшее счастье считали изги-

бать спину перед счастливым деспотом, ловить его одобрительную улыбку и писать его портрет или лепить его статую. Остальной Европе тоже было не до художников и их академий, когда вся забота ее могла состоять в том, чтобы спастись от бросаемых ей поминутно на шею арканов. Везде царствовали только насилие, смерть и истребление.

Но едва вздохнули повсюду свободно после варварского Аттиллы, как снова поднялась работа мысли, прерванная им. Вопрос о свободе художника и независимости искусства зазвучал с новой силой. Все 20-е годы XIX столетия прошли для французского искусства, а вслед за ним и почти для всего остального европейского, в сплошном протесте против, школьных традиций и академических законов и вкусов. Выдвинувшийся с новою, небывалою силою после падения Наполеона, вопрос о „национальности“ у народов получил вдруг и в искусстве громадное преобладание, под именем „романтизма“. Все, что в этом „романтизме“ было преувеличенного, ходульного, ложного, безобразного, нелепого, быстро исчезло и стерлось, но завоевания „романтиз-

ма“ пошли на пользу делу национальности и самостоятельности. Прежний космополитизм, прежнее безразличие сюжетов, полное равнодушие ко всем им, только бы процветала блестящая техника и лихое мастерство, понемногу начали казаться если Далеко не всем, то по крайней мере лучшим из художников — постыдными и неподходящими. Искусство все более и более стремилось не быть праздным и выражать что-то „нужное“ и „важное“ для людей. Предание, академические законы стали все более и более казаться праздными и для нашего времени непригодными.

Время, место, вся внешняя обстановка жизни и сцены получили такое значение, какого прежде никогда не имели. Вместе с тем художники стали и в выражении искать таких сторон близости к натуре, специально и индивидуального настроения, о каких прежде никто никогда и не задумывался.

После „романтиков“ и „народников“ выступили в 50-х годах реалисты. Эти тоже принесли с собою великие новизны и продолжали восстание против преданий, все-таки гнез-

дившихся в стенах школы, продолжали дело освобождения от оков и стремления к правде жизни и к истинности выражения с еще большею настойчивостью и упорством, чем их предшественники. Они громадно расширили область задач своих, перейдя от аристократизма и исключительности их к демократизированию искусства и к представлению, вместо прежних героев, богов и принцев, — всех классов народа, от самого низшего и до самого высшего, но уже не в каком-то прославленном, возвеличенном и выдуманном виде, а в настоящей правде их жизни и действительно происходящих на деле сцен и событий. Этот новый шаг был самый важный и самый решительный в искусстве: никогда еще прежде не было внесено зараз столько правды и жизненности в дело творчества. И толпы народа, публики радостно сознавали это и с торжеством аплодировали новому направлению. Но рутина старинных задач, академические привычки к „лжевысокому“ стилю и сюжетам, легкость подражания прежним художникам и трудность делать что-то свое, новое, продолжали одолевать втихомол-

ку целые массы художников ленивых, ограниченных или малоспособных, и они продолжали жить и плодиться на свете, не взирая на все завоевания реализма и победы правды. От этого-то художники самых разнообразных направлений, в действительной жизни не знавшие друг друга, в продолжение года никогда не встречавшиеся, сходились вдруг вместе на годичных выставках и, конечно, с удивлением глядели друг на друга, как чужие. Только случайность сближала их и заставляла как будто вместе везти один и тот же воз. Но, по мере того, как одни росли мыслью и намерениями, а другие все продолжали упорно купаться в своем зарастающем пруду, первым становилось все затруднительнее незаконное сожителство, и хотелось избавиться от него. Нужен был только внешний повод, чтобы произошел разрыв. И он произошел скоро после парижской всемирной выставки 1889 года. Поводом послужил вопрос о наградах.

В конце декабря того года „Общество французских художников“, к которому принадлежала вся почти масса французских художников и которое заведывало с 1881 года ежегод-

ными большими выставками (Salon), решило большинством четырехсот восьми голосов, что медали и награды, присужденные художникам со стороны международного жюри 1889 года, не должны иметь никакого значения для того жюри, который будет присуждать награды за выставку 1890 года. Казалось бы, что же может быть лучше? Дарованы права самой глубокой справедливости, новый жюри будет решать, не обращая внимания ни на какой предыдущий жюри, и будет действовать сообразно с тем, что появится на новой выставке. Но это могло так казаться незнающему сущности дела. Во время всемирной выставки 1889 года французское художественное дело было в руках Антонена Пруста (Antonin Prust), который был решительный враг Академии, академического направления и французской академической клики и, напротив, был горячий сторонник направления реалистического и реалистических французских художников. Он обладал такой властью и влиянием, что все награды художникам за всемирную выставку были присуждены в этом направлении, и очень многие привер-

женцы французской „Ecole des beaux-arts“ (по-нашему Академии художеств) потерпели крушение. Этого они не хотели долее выносить, поэтому-то и настаивали, чтоб присуждения жюри всемирной выставки считались ни во что. Противоположная сторона, реалисты, протестовала. Конечно, академисты их не слушались и поставили на своем. Быть может, они воображали, что все это дело — легкое, не стоящее внимания, такое дело, которое скоро само собою лопнет и улетит как дым. Мало ли сколько „правоверные“ пережили капризов, бунтов и восстаний со стороны своих неугомонных товарищей. Давно ли, в 70-х и 80-х годах, появились отщепенцы и создавали — то „Выставку отказных“ (Salon des refusés), то „Группу независимых“ (Groupe des artistes indépendants, она основана была 11 апреля 1884 года), то „Общество независимых“ (Société des artistes indépendants, — оно основано было 11 июня 1884 года)? Но все эти художники жаловались только на недопущение их на большую выставку, и по большей части были художники посредственные или худые, и потому не могли долго продержаться-

ся: хотя картин у них набиралось всякий раз по триста и по четыреста, но это свидетельствовало не в пользу живучести и не в пользу права на существование каждого из этих обществ, а только в пользу развившегося чувства справедливости, самостоятельности, общего равенства. Все эти общества, просуществовав по два, по три года, исчезали с лица земли бесследно.

Но не такова должна была быть участь нового общества. Оно состояло из лучших художников современной Франции, полных не только негодования на несправедливость товарищей, но также негодования и на устарелость дороги, по которой они шли, на отсталость их задач и деятельности. И вдобавок ко всему, во главе их стал знаменитый Мейсонье, конечно, самый капитальный художник новой французской школы и самый решительный реалист, горячий искатель жизненной правды. Около него сгруппировались такие художники, как живописцы Бастьен-Лепаж, Даньян-Бувере, Лермитт, Ролль, Раффаэлли, Беро, Дюэц, Фраппа, Фирмен Жирар, Жерве, Генет, Фриан и даже многие из иностран-

ных, например, немцы Удэ и Либерман, шведы Цорн и Гагборг, голландцы Израэльс, Мельферс и Месдаг и т. д., из скульпторов: Роден, Далу и Ренжель д'Ильзак; сверх того множество других. Конечно, их таланты были далеко не равны, но все они одушевлены одинаким стремлением к истинным целям своего искусства. Такое общество, со своими светлыми и правдивыми задачами и таким главой, не могло не носить в себе задатков прочности и долговечности. Академисты этого не поняли и глубоко ошиблись. Мейсонье уже давно стал в новой Франции настоящим центром всего, что было у него в отечестве самого талантливое, свежего, нового и самостоятельного.

Еще перед самым началом всемирной выставки он, вместе со всей лучшей художественной французской молодежью и значительнейшими из французских литераторов, негодовал против „Эйфелевой башни“, которая так восхищала не только праздных невежд всей Европы, но и всех рутинных членов и чад Французской Академии художеств. Напечатан был в газетах страстный и негоду-

ющий протест, где говорилось, что эта „Эйфелева башня“ (признанная всеми ротозеями Европы за „гвоздь выставки“ — le clou de l'exposition) есть только ненужная и чудовищная прихоть, попирающая французский вкус, французское искусство и французскую историю и безобразящая красоту Парижа. Во главе протестантов подписался Мейсонье, словно патриарх и глава современного искусства. Но теперь, после выставки, поднялись и зашипели все французские академисты. Им был нестерпим новый протест Мейсонье и лучших французских художников, он шел наперерез всем их понятиям, вкусам и материальным интересам. Им нужны были кумовство академическое, протекция и лелеяние старинных их художественных привычек; им нужны были прежде всего, наперекор времени, картины с сюжетами „классическими“ и „высокими“, из мифологии или библии; им нужны были картины лжеисторические, напыщенные, высокопарные или сухие; им нужна была также масса картин, изображающих будто бы сцены из современной жизни, но в действительности изображающих толь-

ко ничтожество, ненужность и полнейшую бессодержательность; наконец, им нужны были массы полезных для продажи картин, но банальных, с голыми женщинами, — вот они и затыкали себе уши против Мейсонье и его самостоятельных товарищей. Во главе их стоял живописец Бугро, живописец сахарных мадонн и всяческих „эллинских“ нимф, амуров, венер и сатиров, любитель всего классического и выдуманного, покровитель всякой академической условности и неправды в искусстве. Эти люди одолели — их было слишком много. Но Мейсонье с товарищами не захотели выносить безобразного торжества устарелой художественной черни и — отделились. Академисты всей своей массой сохранили, для своих выставок, помещение в громадном стеклянном дворце Елисейских полей (бывшее помещение всемирной выставки 1855 года), реалисты-отщепенцы добыли себе от правительства разрешение делать свои выставки в громадном дворце художественного отдела последней всемирной выставки (1889 года) на Марсовом поле. Ежегодных больших выставок в Париже сделалось

две. Тщетно старались академисты снова сойтись с „отщепенцами“, принявшими название „Société Nationale des beaux-arts“, эти последние не пошли ни на какие соглашения, не слушались никаких мировых приглашений, условий, уступок, высказанных на множестве общих сходов, и остались непреклонно одинокими. Лучшая и интеллигентнейшая доля публики стала на их сторону.

Однакоже далеко не все были на стороне отщепенцев. Множество художников, критиков и даже значительная доля публики были против них. Обычный обозреватель выставок в журнале „L'Art“ Поль Леруа писал про первую выставку на Марсовом поле: „Архитекторы тщательно воздержались от участия в этой отщепенской затее (*cette aventure sécessionniste*), о которой большинство из примкнувших к ней горько сожалеют. Нам объявил это один очень достойный человек, давший увлечь себя: он вообразил себе, что тут дело будет итти о художественном заявлении, свободном от всякой примеси. И это доказывает, лучше всяких комментариев, насколько хорошо и разумно воздержание архи-

текторов. За исключением очень небольшого меньшинства, скульпторы, офортисты и литографы, хорошо помня, что единение составляет силу, последовали примеру архитекторов... Едва вы войдете на выставку, как вы уже чувствуете какую-то провалившуюся, неудавшуюся манифестацию. Говоришь себе: не стоило изображать собою братьев-врагов под фальшивым предлогом уважения к искусству, оскорбленного патриотизма и т. д. и добиться только выставки вовсе не избранной, не капитальной. Входишь в галереи живописи, и уже ничего более не ожидаешь, кроме полного фиаско...“ Когда таково уже заранее готовое убеждение, нет ничего удивительного, что Леруа все опорочивает и оплевывает на выставке, одинаково и картины, и статуи. Он говорит, что пускай настоящая французская выставка этого года, та, что в Елисейских полях, и слаба на нынешний год, а все-таки куда слабее эта незаконная, несчастная выставка Марсова поля. Ничто его не удовлетворяет: ни скульптура Далу и Родена (лучших современных французских скульпторов), ни великолепная картина Мейсонье (тогда еще

живого) „1806 год“, ни картины Лермитта, который, по словам критика, начинает пугать его, ни картины Пювис де Шаваня, Казена, Куртуа, Кутюрье и т. д., и т. д., - никто и ничто не заслуживает его благоволения; даже такие выдающиеся иностранные художники, как немец Уде, голландец Скредвиг и другие, не в состоянии унять его задор и антипатию: первого он, конечно, слегка и похваливает (*son originalité propre lui procure de si legitimes succès*), но тут же обвиняет его в окарикатурении Израэльса: второго обвиняет в преувеличении красочных эффектов (*M-r Skredvig s'est livré à une débauche de colorations féroces*), и, наконец, в заключение всего восклицает: „Список мой вышел бы бесконечен, если бы я стал продолжать обозрение всех мертворожденных или нездоровых произведений этой выставки“.

по, к счастью, далеко не вся французская публика и не все французские критики были столько же близоруки, злобны и мстительны за отпадение целой большой группы художников, как Леруа и ему подобные. Один из важнейших критиков „*Gazette des beaux-arts*“,

Мабильо, совершенно иначе относился к отделившимся. Далекий от негодования и преследования, он громко провозглашал: „Кто бы что ни думал о причинах, заставивших французских художников разделиться на две независимые группы, надо признаться, что этот кризис привел к самым неожиданным и счастливым результатам“. Мысль о разделении, явившаяся по нечаянности, вследствие личной ссоры, представляла явные опасности. В этом можно теперь признаться, потому что благодетельная судьба и человеческие усилия так хорошо одолели их. Так, например, можно было опасаться, что публика испугается все более и более увеличивающейся требовательности художников насчет того, чтоб на них обращали внимание, и решив, что мера переполнена, откажется итти за живописцами на ту почву борьбы, которую они теперь для себя избрали. Но на деле вышло совсем противное. Тот немного вялый интерес, с которым светские люди относятся обыкновенно ко всем художественным делам, вдруг оживился по поводу неожиданных вопросов, выдвинувшихся тут вперед; даже са-

мые равнодушные люди нашли вдруг забавным, чтобы вместо одной выставки было их две, которые можно сравнивать одну с другою. Одним словом, новое событие принесло разочарование только одним мрачным пророкам: прежнее художественное общество ничуть не потеряло прежнего своего места, а новое завоевало себе совершенно новое место. Сокровища, симпатия и любопытство, посвящаемые им публикой, — неистощимы! Если же обратиться к одним только „отщепенцам“ Марсова поля, то представлялось сомнение более серьезное: найдут ли они среди своего кружка достаточно средств для того, чтоб оправдать разрыв? В рассуждениях об искусстве единственные веские доказательства — это сами создания. Вот потому и спрашивалось: будут ли эти художники настолько богаты своими произведениями, что их неожиданная выставка не будет иметь надобности в разных вспомогательных средствах? Не будут ли они принуждены отыскивать себе рекрутов среди тех, кого с презрением отвергла традиционная выставка Елисейских полей? Но и здесь дела поворотились как не надо

лучше. При первой вести о том, что готовится манифестация истинно либеральная и независимая, многие художники, лет по двадцати не выставлявшие своих картин, вдруг снова появились, но тут же выступили вновь и другие, еще вовсе не известные, и принесли с собою многочисленность и оригинальность картин. Впрочем, совет очень рассудительно решил: не хлопотать единственно только о том, чтоб целиком набить все галереи, отведенные им щедрой парижской думой: он благоразумно воспользовался своим правом избрания и допустил всего только девятьсот картин, тогда как общество Дворца промышленности (Елисейских полей) торопливо скопляло целых две тысячи четыреста, чтобы только раздавить соперницу. Это благоразумное воздержание сделало то, что все художественные произведения получили свое настоящее значение. Быть может, еще в первый раз с тех пор, что существуют выставки, публика увидела феномен: живописцев, посылающих на выставку такие вещи, какие они сами хотят, развешивающих их, как сами хотят, устраивающих себе освещение и соседей, как

сами того хотят. Результат всего этого — необыкновенно любопытен, и какие бы ни были будущие судьбы „раскола“, этот урок наверное будет полезителен. Устроители Марсова поля мечтали о настоящей выставке и осуществили ее; они употребили на это громадные сокровища изобретательности и вкуса. Зато публика и критика в один голос поздравили г. Дюбюфа, который вместе с гг. Карлюсом Дюраном и Дюэцом изготовили эту мастерскую и роскошную декорацию. Наконец, хотя ясно было, что состав юного общества вовсе не вполне однороден, но нетрудно было заметить, с самого же начала, что „новая школа“ занимала тут главное место...» Далее следовал подробный разбор всех художественных качеств, которыми блистали произведения новой выставки, хотя критик никому не льстил и, вместе с замечательными совершенствами Даньяна, Лермитта и других, и даже самого Мейсонье, указывал также и их недостатки.

Новое общество, вопреки всем зловещим предсказаниям и недоброжелательным отзывам, оказалось прочно и живуче. Вторая его

выставка (1891 года) опять привлекла громадные толпы народа и уже не просто как новинка, а как выражение деятельности группы артистов талантливых и могущественно стоящих за провозглашенные ими принципы. Сама газета «L'Art», за год перед тем с такою темною злобою напавшая на новое общество, вынуждена была перешагнуть на совершенно другую дорогу и пропеть совершенно иную, против прошлогодней, песенку. Конечно, при этом своем отступлении она все-таки выпускала из своего колчана некоторые стрелы, которые она желала сделать отравленными и которыми она старалась повредить противнику. «После великого усилия первой выставки (говорит Леоне Бенедит, выпущенный для этого редакцией, вместо Леруа, критик) можно удивляться тому, что на Марсовом поле явились новые художники с таким значительным багажом, накопленным в течение всего одного только года. Это доказывает трудолюбие наших художников, а также необыкновенную живучесть современного искусства. Выставка 1891 года наверное стоит выставки 1890 года, и даже большинство худож-

ников выступает на Марсовом поле с картинами высшего значения. Однако же публика не встретила „отщепенцев“ со всем таким же расположением, как в прошлом году. [1] Даже некоторые из самых горячих друзей их сочли долгом заявить несколько порицаний. А отчего? Оттого, что выставка Марсова поля совершенно понапрасну выступает в параллель выставки Елисейских полей и как будто хочет соперничать с нею. Но „Национальное общество“ (Марсова поля) есть по преимуществу предприятие частное, большая выставка кружка, где произвольно выражаются стремления, почти все сплошь однородные. И это даже, можно сказать, одна из наиболее интересных сторон этого общества. Но было бы совершенно ошибочно смотреть на выставку Марсова поля, как будто на настоящий „Салон“ (ежегодная огромная традиционная выставка французов), и обращаться к ней с точно такою же критикою, как к выставке Елисейских полей. Если в прошлом году этой последней, выставке официальной, выговаривали: за излишнее накопление, за то, что она допускала в свои галереи громадную массу

картин банальных, которых сюжеты были точь-в-точь, одно и то же с сюжетами, давно всем намозолившими глаза, то на Марсовом поле получалось впечатление чего-то совершенно одинакового, но отличного от картин Елисейских полей: тут дело шло уже не о накоплении много раз виденных и заснувших вещей, а о массе изображений резких, преувеличенных, торопливых импровизаций, несовершенных этюдов и как будто бы родственных одни с другими до такой степени, что, по выражению злых языков, художники как будто все только и делают, что копируют с самих себя и с других.

Впрочем, надо признаться, художники Марсова поля имеют претензию на индивидуализм, и можно сказать, что, оставив в стороне те специальные причины столкновения, которые произвели разделение, одной из главных причин было желание восстать против мастерских, школ, против всего художественного движения, связанного с прошедшим, для того чтобы отделаться от устарелых формул и горячо работать над теми формулами, которые однажды образуют будущее ис-

кусство».

Итак, мы встречаем здесь кисло-сладкие похвалы, приправленные горчицей, и полу-вражеские антипатии, осыпанные кое-каким мелким сахаром. Но все эти микстуры не могут скрыть того положительного, резко и определенно выглядывавшего из-за ширм факта, что новое общество — есть общество с глубоким корнем и могучею силою, и что выставки его — враждебны, но сильно талантливы и новы, а потому грозны и опасны.

Это не моя цель описывать и разбирать теперь выставки Елисейских полей и Марсова поля. Мне нужно только показать общий ход дела старого и нового общества, и потому я закончу свой параграф о французах тем, что приведу последний крупный факт их взаимной борьбы. Летом прошлого (1892) года общее собрание художников Елисейских полей прислало обществу Марсова поля проект нового соединения обоих обществ попрежнему, в одно общество. Распорядительный комитет общества Марсова поля (*la délégation de la Société Nationale des beaux-arts*) обсудил этот вопрос в особом заседании и постановил про-

токолом (тотчас же напечатанным во многих парижских газетах) следующее: «Комитет находит, что он не имеет права рассматривать с „Обществом французских художников“ (т. е. обществом Елисейских полей) проект слияния обоих обществ, потому что всякие прения этого рода могут быть таковы, что повлекут за собою новое рассмотрение статуты, утвержденных общим собранием. Полный решимости точно выполнить свое поручение и в целости оберегать права своих членов, а также сохранить ненарушимо статуты и положения своего общества, комитет не может, однакоже, не быть глубоко тронут тем шагом, который сделали ему навстречу высокие художественные личности, и считает за великую честь то, что ему предстоит поддерживать и защищать перед общим собранием заявления новоприбылых сочувствий».

Итак, в учтивейшей форме — положительный и решительный отказ. Маленькое «частное» общество не пожелало слияния с большим «официальным». Оно чувствовало свою собственную жизнь и силу, и твердо высказало, что ему довольно и своих единомышлен-

ных художников. Прочие ему, дескать, не нужны. И без них проживем.

Как все это напоминает мне наших русских «передвижников». Но о них речь будет еще ниже.

В Мюнхене повторилась, в 1892 году, та самая художественная история, которая происходила в Париже, начиная с 1890 года. И тут тоже художники почувствовали, что всей их разросшейся массе не житье вместе, что между ними — пропасть, что давно уже образовались разные группы, у которых мысль и намерения, вкус и чувство — все совершенно иные, и друг друга терпеть они дольше не в состоянии, пора развестись. Они и развелись, как за три года перед тем французы.

Как и там, отделилась лучшая часть художников: все самые талантливые, все самые мыслящие, все чувствующие вред и стыд ненавистного предания, все негодующие на давнишнее рабство перед школьной академической традицией, как на капкан, как на ошейник, находившие, наконец, что не стоит терпеть ничьего произвола и несправедливостей, особенно от товарищей.

Окончательная решимость отделиться, разъехаться определилась лишь ранней весной 1893 года, незадолго до выставки, обыч-

ной ежегодной в Хрустальном мюнхенском дворце. Конечно, главных забот было раньше всего — две. Первая — как возможно скорее привести в известность и образовать свой состав, созвать и соединить всех желающих и всех единомышленников вместе; вторая — приготовить место для выставки. Для выполнения первой задачи «отщепенцы» назвали себя «Мюнхенским художественным обществом» (Verein bildender Künstler in München), поставили во главе знаменитого Фрица Удэ, подобно тому, как в Париже был поставлен во главе знаменитый Мейсонье, и тотчас написали и разослали «меморандум». Главное содержание этого манифеста, или программы, было следующее: «Цель нашего соединения состоит в том, чтобы образовать мужественную и деятельную группу художников всех направлений, которые будут всякий год устраивать международные выставки и которые, не останавливаясь на личных преимуществах, будут держаться одного только следующего принципа: мюнхенские выставки должны быть избранными выставками! Интересы чисто художественные не должны

быть ни обезображиваемы, ни нарушаемы никакими другими соображениями. Мы не можем ни обещать, ни допускать „одинакое право для всех“, как это делают члены прежнего „Художественного товарищества“. На наших выставках должно появляться только искусство, и каждый талантливый художник, все равно какого направления, старого или нового, но чьи произведения принесут честь Мюнхену, должен получить возможность богато развить свои способности. Мы готовы на самые широкие жертвы; пусть всякий приносит только то, что у него есть лучшего, и пусть подчинится суду присяжных, избираемых всякий раз общим собранием».

Один из лучших берлинских критиков, Бирбаум, писал по поводу этого «манифеста» в «Magazin für Litteratur»: «Мне кажется, это золотые правила, и если они сохранятся у „сецессионистов“ (отщепенцев) во всей своей чистоте и могучести, мы вправе ожидать таких выставок в Мюнхене, каких еще отроду не бывало. Потому что эти принципы никогда еще не были одни единственно в ходу по крайней мере на больших выставках очень

широких размеров. Если сецессионисты выполнят свой план, то это будет иметь последствием полнейшую реформу всего выставочного дела, на которую будут радоваться все те, кто приходит в отчаяние от колоссальных базаров, складываемых с каким-то беспредельным добросердечием. Хорошая художественная выставка не может быть достаточно мала — горе ей, если она станет впадать в лжедемократизм и в сострадание к художникам, которые очень хорошие люди и очень худые музыканты! Главный закон настоящего художественного жюри должен быть тот же, что „новая скрижаль“ знаменитого современного философа Ницше: „Будьте тверды!“ Сам кроткий Христос изгнал торжников из храма.. Мы находим, что громадные американские concerts-monstres безвкусны и антихудожественны, со своими полками певцов и трубачей, а разве наши чудовищно громадные европейские выставки лучше?» Далее, сурово нападая на все плохое, несамостоятельное, рутинное, что преимущественно наполняло в последние годы, а также и в 1893 году, громадные пространства ежегодной выставки в

мюнхенском Хрустальном дворце, Бирбаум говорил: «Я повторю сегодня то, что и в прошлом году говорил (раньше образования общества сецессионистов): у всех лучших художников нового времени проявляется одинакое бегство от банальности в царство сильного и самостоятельно-личного искусства. Это самая главная черта у всех их. Потому являются два потока: один устремляется ко всему естественному, чисто действительному, которое, впрочем, уже более не принимается как что-то абсолютное с точки зрения нормального взгляда; другой же поток направляется к тому, что узрено внутренним оком, к картине чувства, к фантазии...»

Что касается до помещения, то с ним предстояли бедным «отщепенцам» бесконечные хлопоты. Они адресовались к министру и к мюнхенской городской думе, прося отвести им, для выставки, если уже не здание, то по крайней мере хоть пустое место. И тут дело не состоялось так легко и доброжелательно, как в Париже. Нарядили комиссию, та пошла на оттяжки и на отсрочки, и, казалось, дело кончится решительным, хотя и учтивым от-

казом. Тогда сецессионисты стали подумывать о том, чтобы бросить Мюнхен и перенести свою выставку во Франкфурт-на-Майне или какой-нибудь другой большой немецкий город, — они твердо намерены были не дать своему делу заглухнуть. Но вдруг оно поворотилось в их пользу: и дума, и министр решились удовлетворить просьбу художников и дали им место от города. Тут закипела тотчас же громадная деятельность во всех направлениях: назначили первые дни июля как крайний срок для открытия выставки, тотчас принялись строить здания, разослали приглашения, торопящие художников высылать, немедленно же, свои картины и скульптуры. И все сделалось, все поспело в самое короткое время. Здание было выстроено и окончено — просто невероятно — в тридцать четыре дня! А стояло оно на фундаменте кирпичном, на который уже упирается вся постройка, из дерева и железа. Зал — целых двенадцать, и вышиной они по восьми метров (десять аршин) и девятнадцать метров (почти двадцать аршин) ширины каждая. Освещение — везде сверху и превосходно расположенное. Белые

наметы, или балдахины, повсюду устроенные, уравнивают или смягчают солнечный свет, как это везде теперь принято. Обивка иных зал имеет светложелтый колорит, уподобляющий ее каким-то словно пластинкам из слоновой кости. Развешаны картины истинно мастерски, так как места было заглаза довольно, и каждый художник имел возможность выставить свои хорошие вещи (так как дурных не принимали), выставить так, как ему самому хотелось и как для картины было всего выгоднее.

А навезли картин и скульптур довольно: около девятисот номеров, тогда как в Хрустальном дворце их было около двух тысяч пятисот (опять близкая параллель с двумя парижскими выставками). Тут были, во-первых, почти все лучшие из новейших немецких художников, каковы Удэ, Штук, Либерман, Бёклин, Макс, Отто Энгель, Альберт Келлер, Габерман, Гертерих и многие другие. Заметим при этом мимоходом, что, к сожалению, такие художественные величины, как Ленбах, Лейбль и Гебгардт, остались, по старой привычке, в Хрустальном дворце; но один из кри-

тиков мюнхенской «Allgemeine Zeitung», Альфред Фрейгофер, говорит, что все они, да еще и другие с ними вместе, смело могли бы быть причислены к сецессионистам, и даже следовало бы о том постараться. Но сверх собственно немецкой группы, тут было еще и множество значительнейших иностранцев, каковы: Геркоммер, Виллегас, Лермитт, Даньян-Бувере, Жервекс, Раффаэлли, Мюнье, Монтеверде, Роден, Гаррисон, Цорн, Стюард и т. д. Почти все они исключительно были те французы, американцы, англичане, шведы и другие, которые уже и прежде принадлежали к парижскому «расколу», а теперь, восхищенные новым немецким «манифестом» и новым немецким художественным почином, с радостью примкнули к сецессионистам и в несколько дней наслали в Мюнхен множество хороших своих вещей. Так сильна притягательная сила новой загоревшейся мысли, так велико обаяние людей, решившихся на смелый почин для того, чтобы поправить дело испорченное, хромающее и возвести его на ту высоту самостоятельности, силы и правды, которая лежит в основе его.

Конечно, далеко не все в Германии сознавали значение нового общества, не все довольны были его появлением и торжеством. Фридрих Пехт, считающийся у немцев первым их художественным критиком, и действительно имеющий много достоинств, несмотря на весь свой немецкий квасной патриотизм и отчасти классицизм, — не мог решиться стать прямо на сторону «отщепенцев». Конечно, он признавал за ними и за их выставкой большие совершенства, много таланта и значительности, а все-таки горько жалел (в нескольких номерах своей «Allgemeine Zeitung»), что эта вторая выставка — какая-то «излишняя роскошь», напрасный каприз нескольких руководящих личностей; объявлял, что расщепление на две половины — вредно для обеих партий и «наверяд ли основывается на действительной нужде», а не на личных причинах; вообще признавал, что хотя обе выставки, правоверная и неправоверная, выказали немало дарования и подвинувшегося вперед уменья, а жаль, жаль, что «нет более у немецких художников того „единства“ идеалов и вдохновения, как то бы-

ло при Корнелиусе, Каульбахе, Пилоти, когда все немецкое искусство повиновалось одному единичному влиянию», — теперь же все ползет врозь, и везде в искусстве царствует «умственная анархия», а это есть знамение современных художественных созданий. Другие шли гораздо дальше: они не ограничивались соображениями теоретическими, историческими и критическими, они переступали от мнений к практике. Газета «Münchener Neueste Nachrichten» сообщала (в своей третьей статье о выставке сецессионистов), что эта выставка приходилась иным так тошна, что «кружки придворные, дипломатические и правительственные делали самые блестящие предложения одному из не мюнхенских художников» (кто такой именно — не сказано), чтоб он только покинул лагерь сецессионистов. Но (прибавляет тут же критик Ф. фон Остен) все это ни к чему не повело, так как «этот человек оказался истинным художником божией милостью, и так как ему казалось, что гораздо важнее стоять звездой в небе, чем нацеплять на себя звезду, которою его желали соблазнить!!»

Но таких недоброжелательных критиков, как Пехт, было на этот раз немного. Выводя общее заключение, тот же фон Остен говорит в другом месте своей статьи: «Мы, конечно, много хорошего видели до сих пор на мюнхенских выставках, но, по единогласному отзыву посетителей сецессионистской нынешней выставки, не бывало еще у нас ни одной, которая, по общему впечатлению, была так утешительна, так удачна, так гармонична, как эта. Если бы некоторым влиятельным кругам удалось задавить это предприятие, Мюнхен понес бы громадную утрату».

Упомянутый у меня уже выше художественный критик Альфред Фрейгофер говорил также, что «эта первая выставка мюнхенских сецессионистов произвела на публику самое положительное, самое серьезное впечатление, и что это такое торжество, какого самим сецессионистам даже и во сне не снилось...» А в другой статье он прибавлял: «Кому случается бывать в мюнхенских кругах, убеждается с радостью, что происходившая у нас художественная борьба никоим образом не отравила атмосферу: сторонник партии не

пожрал художника и человека. Теперь каждый может спокойно итти своею собственною дорогою...»

Наконец, в лейпцигской «Kunstchronik» Герберт Гирт напечатал статью под заглавием: «Результаты мюнхенской сецессионистской выставки». Здесь он говорил: «Все прежнее наши художественные школы, классики, назаряне, [2] романтики, историки — все смотрели взад, а не вокруг себя. Только лишь в наши дни окончательно было сломлено магическое чародейство старых поколений, которое заставляло отворачивать глаза от окружающей действительности и упираться их назад; только лишь теперь люди снова стали свободны и на тот пункт, который указал Гете, споря с Эккерманом: „Все толкуют об изучении древних, но что же это изучение значит, если не следующее: гляди на действительный мир и старайся его выразить, — древние делали именно только это самое, пока были живы“. Единственно близкое принятие к сердцу этого правила дало возможность перейти от подражания к оригинальности, от несамостоятельного примыкания к имею-

щимся налицо образцам — к могучей собственной личности, от предания — к свободе. Ничего не стоящая ломка с одной стороны, безустанное, сознающее свою цель созидание — с другой стороны, вот те два движения, которые чудным образом взаимно перекрещиваются в наше время.

Мы нынче встретились с ними обоими в Мюнхене. Первое из них — консервативное, преимущественно в Хрустальном дворце, по крайней мере в немецком отделении, потому что, что касается иностранного искусства, то даже и в Хрустальном дворце можно было видеть, сверх всякого ожидания, много смелых и замечательных шагов вперед; даже не было недостатка и в созданиях крайне либеральных. Конечно, и в немецком отделении было довольно произведений, представлявших что-то среднее между старым и новым, а также прекрасных произведений, которые, однакоже, большею частью ни на единую линию не двигали искусство вперед.

Выставка Хрустального дворца имела в сущности характер ретроспективный; она не была художественным проявлением нынеш-

него года, она не была одним из тех событий, которые должны быть вписаны в историю. Такова была скорее выставка сецессионистов.

Мы поздравляем сецессионистов с тем материальным успехом, который не оставлял желать ничего лучшего. Но нам кажется гораздо еще важнее тот успех, которого размеров нельзя по настоящую минуту (статья напечатана 30 ноября нового стиля) еще по-настоящему определить. Кто переберет все отзывы прессы, найдет изумительное единодушие в той горячей симпатии, с которою их обсуживают. Неблагоприятные критики являются редкими исключениями; лишь изредка можно встретить холодное, сдержанное осуждение, но гораздо чаще доброжелательное отношение возвышается до энтузиазма. Кто наблюдал публику на выставке сецессионистов, кому случилось слышать ее суждения, знает, что печать была только верным эхом общественного мнения. Лед, кажется, проломлен; та плотина, которая отделяла новое художественное развитие от публики, прорвана. И это, конечно, самый чудесный результат, достигнутый сецессионистами посредством их

выставки. Раскрылись глаза у многих людей, остававшихся прежде слепыми к новейшим проявлениям нынешнего художественного поколения».

Я привел два самых крупных примера расщепления европейских художников на два общества: французский (в Париже) и немецкий (в Мюнхене). Но они были в это последнее время далеко не единственные. Подобное же расщепление водворилось и во многих других местах: так, существуют теперь отдельные общества и отдельные выставки в Брюсселе и Лондоне, недавно речь зашла о точно таком же разделении в среде дрезденских художников, а на берлинской было отведено две особых, почетных залы мюнхенским сецессионистам.

Наконец, и Америка также почувствовала необходимость разделения художников, и лейпцигская «Kunstchronik» сообщала, в начале ноября 1893 года, следующее: «Движение в пользу независимости художников, достигшее таких громадных размеров в Париже и Мюнхене, достигло теперь и Нью-Йорка. В этом году основалось общество независимых

(Society of Independents), заключающее в себе живописцев, скульпторов, литографов, гравиров и архитекторов. Это общество образовалось с целью обходиться без жюри и раздачи наград. Художники желают представлять свои работы публике для публичного их обсуждения. Первая выставка произойдет 7 марта 1894 года в Нью-Йорке, и для того будет нанята галерея, где стены будут разделены на пространства в четыре или пять футов. Эти пространства будут раздаваться по жребию, и каждый художник может развешивать на своем участке картины свои как ему самому угодно. То же самое будет соблюдено и относительно скульптуры. За несколько дней до открытия официальной выставки будет происходить „частный предвыставочный обзор“ (private view), назначенный на то, чтоб дать художникам возможность переменять свою расстановку, если понадобится. Всякий художник, заявивший до 1 декабря 1893 года о своем желании участвовать и внесший назначенную сумму (никак не более десяти фунтов стерлингов), имеет право действовать как „основатель“. Общество имеет право всякий

год производить нужные реформы. В разосланном повсюду манифесте или программе будущего общества сказано: „Мы полагаем, что пришло теперь такое время, что жюри и награды принадлежат к числу анахронизмов в художественном деле. Мы думаем, что таланты будут лучше поощряемы побуждением, чем давлением, и надеемся, что всеобщая симпатия поддержит это предприятие!“

Время покажет, живуче ли будет это художественное новое общество среди интриганства и пройдошничества, на которое, к сожалению, часто приходится жаловаться художникам в Америке; но, кажется, несомненно уже и теперь то, что равноправность и самораспорядительность в своем собственном деле такие принципы, которые не могут не быть драгоценны в художественном деле, и что американский пример непременно найдет себе много сочувствия и по эту сторону океана.

Какую же роль играла художественная Россия среди этого почти всеобщего движения? Она играла роль не только передовую, но просто — самую первую. Она на целых тридцать лет опередила остальные страны Европы. То, о чем в последнее время говорят во Франции и Германии, как о новости, как о том, что, наконец, пришло и водворяется в массах (примеры тому мы привели выше из французской и германской прессы 90-х годов), то у нас давно уже в ходу и полном развитии. Конечно, еще ранее нашей Артели и Товарищества передвижных выставок являлись «романтики» во Франции, «прерафаэлиты» в Англии и вообще образовывались отдельные от остального художественного движения кружки, но задачи их были далеко не так существенны и искренни, как задачи новой русской школы.

Конечно, Прудон и гениальный Курбе еще в 40-х и 50-х годах начали проповедь нового искусства и нового направления, один своим пером, другой своею кистью, но в тех же са-

мых годах у нас были свои Курбе и Прудон, тоже проповедывавшие новое искусство и новое направление, один кистью, другой пером, и проповедь их была совершенно самостоятельна и совершенно независима от писателей и живописцев Запада, о которых (в отношении искусства) они даже вовсе ничего не знали. Но во всяком случае, как в Европе, так и у нас, все это были еще события единичные, конечно в высшей степени важные, но не достигшие немедленно всей своей цели и не получавшие широкого распространения в массах. Художники нового направления, как ни противоположен был талант их старому, общепринятому направлению, как-то все еще могли и умели уживаться с прежними людьми и порядками; многим из них Академия раздавала, по необычайному недоразумению, свои поощрения и награды, в том числе даже и Перову.

Но в 1863 году раздался громовой удар, и атмосфера русского искусства прочистилась, и яркое солнце засияло на его горизонте. Горсточка молодых художников, бедная, беспомощная, слабая, совершила вдруг такое дело,

которое было бы в пору разве только великанам и силачам. Она перевернула вверх дном все прежние порядки и отношения и сбросила с себя вековые капканы. Это была заря нового русского искусства, это был расцвет ее сил и могучей деятельности.

Сознаны были права художника, и он тотчас стал очень высоко, он стал индивидуален и самостоятелен. Сознаны были в то же время и истинные права и требования искусства нашего времени, и оно стало так национально, как никогда прежде не было.

Горсточка молодых людей скоро притянула к себе все лучшие русские художественные личности, а когда, по разным причинам, Артель ослабла и сошла со сцены, дух ее и коренной завет уже не погибли и перешли целиком в сердце и душу нового общества, быстро сложившегося — Товарищества передвижных выставок.

Около десятилетия просуществовало первое из этих двух учреждений, целое двадцатилетие просуществовало (до сих пор) второе, а символ веры их, светлый, бодрый, здоровый, полный чудесных начинаний, удержал-

ся до сих пор цел и невредим.

Мне нет надобности рассказывать историю этих двух несравненных русских обществ, так ярко выделяющихся на сером и слабом фоне многих других наших сообществ, не художественных. Русские художники показали многим соотечественникам своим, чем может быть деятельность немногих, не владеющих никакими внешними преимуществами, — мощью, влиянием, но искренно наполненных своим делом и ни о чем другом не желающих заботиться. И это все у нас довольно уже знают. Так много было писано в последние тридцать лет и об Артели, и о Товариществе (в том числе и мною), что повторять снова всю эту историю — уже нечего. Но я только выскажу несколько общих соображений.

Хорошо ли было бы, если б никакой розни художников у нас не произошло?

Хорошо ли было бы, если бы люди нового закала не разорвали со всем прошедшим, не отказались бы от всех прежних прав и преимуществ, от всех блестящих предложений, которыми люди слабые, неимущие и беспо-

мощные так часто бывают подкупаемы и со-  
вращаются, как какая-нибудь несчастная, но  
красивая швейка опытной мадамой, от мно-  
жества соблазнительных выгод, каковы: зна-  
чительные заказы, звание, квартира, сан пре-  
подавателя, жалованье, чины, ордена. Еще  
Александр Иванов, за тридцать лет до наших  
артельщиков, писал: «Вы полагаете, что жа-  
лованье в шесть-восемь тысяч по смерть, по-  
лучить красивый угол в Академии — есть уже  
высокое блаженство для художника? Я ду-  
маю, что это есть совершенное его несчастье.  
Художник должен быть совершенно свобо-  
ден, никогда никому не подчинен, независи-  
мость его должна быть беспредельна... Ху-  
дожник должен почти никогда не быть в Пе-  
тербурге, как городе, не имеющем ничего ха-  
рактеристического. Академия есть вещь про-  
шедшего столетия, ее основали уставшие  
изобретать итальянцы. Они хотели воздвиг-  
нуть опять художество на степень высокую,  
но не создали ни одного гения о сю пору. Ес-  
ли живописец привел в некоторый восторг  
часть публики, то вот уже он достиг всего, что  
доступно художнику. Купеческие расчеты ни-

когда не подвинут художества вперед, а в шитом, высокостоящем воротнике тоже нельзя ничего сделать, кроме как стоять вытянувшись...» Этот великий завет свято храним был новыми русскими художниками последних тридцати лет и провозглашаем сто раз с новою силою Крамским, истинным как бы воспитанником и наследником ивановской мысли. Неужели хорошо было бы, если бы у нас не внедрилось крепко и прочно все это светлое и здоровое верование и не проводилось упорно и непоколебимо сквозь все западни и силки жизни, сквозь все выгодные и добрые предложения «соединиться снова, забыть прежнее, установить новый лад?»

Хорошо ли было бы, если б наше искусство не перестало быть космополитическим, всеядным, эклектическим, как его равнодушно вели весь свой век Брюлловы и Бруни; хорошо ли было бы, если б не народилось у нас то искусство, которое оказалось вдруг национальным и которое впервые принесло нам истинную мощь, характер, физиономию и лавры?

Хорошо ли было бы, если б наше искусство

продолжало слушаться все только чужих заказов, вялых, бесцветных и притворных, и не решилось бы, вместо того, рисовать только те картины, которые наполняют душу кипучим восторгом или щемящим негодованием?

Хорошо ли было бы, если б наше искусство в продолжение всех тридцати лет своего существования слушалось только призывов к подражанию европейской виртуозности и пренебрежению своих собственных сюжетов?

Нет, оно поступило смело и решительно, оно никого не слушалось ни направо, ни налево, и гордо шло своею собственною дорогою, как слон, на которого из всех подворотен лают моськи, высоких шитых воротников не носило, за границу на чужой счет не ездило, своих задач ни на секунду не теряло из глаз и оттого стало, во-первых, национальным, а во-вторых, чем-то значительным и прекрасно-оригинальным.

Замечу мимоходом, что в целых тридцать лет существования новые наши художники так мало пользовались внешними авантюрами и всякими благодатями, что никогда не в состоянии были достигнуть возможности

иметь прочное, постоянное помещение для своих выставок и управления. В этом случае они бог знает на сколько меньше были счастливы и успешны, чем «отщепенцы» иностранные. Там почти всегда тотчас же было отпущено, навсегда, городом или министерством даровое помещение, не только сносное и удовлетворительное, но богатое, обширное и привлекательное.

И во всем тут «отщепенство» его от искусства официального, авторитетного, искусства по преданию и чужому завету, играло громадную роль. Выньте вон это «отщепенство», и картина вся тотчас переменяется, русское искусство мгновенно теряет всю свою почву и становится тем искусством, ровным, гладким, иногда очень даже виртуозным, но ничтожным и мертвым, которое никого не затрагивает и ни для кого ровно ничего не составляет в его душевной жизни.

Кончая свои заметки, я обращаю внимание моих читателей на один очень замечательный факт, обнаруживающийся в истории нового русского искусства и уже однажды указанный мною. Это именно тот, что когда тот

или другой художник покидал Товарищество, выходил из его среды, — все последующие его произведения оказывались уже вовсе слабыми, или по крайней мере несравненно менее важными и значительными, чем были до тех пор. Так началось, однажды, с самим Перовым, эту столь крупную нашей художественной величиной, и кончилось, например, хотя бы... К. Маковским, а может быть, еще другими. Конечно, тут нет ничего непонятно-го, таинственного, рокового; конечно, невозможно видеть здесь какую-то «кару» самой судьбы, «наказывающей кого-то за измену». Такая мысль была бы совершенно безобразна и нелепа. Нет, дело объясняется, как я думаю, гораздо проще и естественнее. Не потому художники становились слабее и беднее прежнего, что вышли из Товарищества, а, напротив, вышли они из Товарищества потому, что стали слабее и беднее прежнего и менее прежнего стали понимать свои права и обязанности, и менее разумеют нынешнее искусство и новое время. Иные вдруг воображают, что теперь стоит на дворе точь-в-точь то самое дело, какое во времена оны, при Рафаэлях

и Тицианах, и для искусства достаточно того, чтоб художник был талантлив и виртуозен, все остальное — ненужная посуда. Как они глубоко ошибаются, как глубоко не понимают того, что на свете теперь делается, а главное — как глубоко самим себе вредят!

Нынче художнику нельзя уже быть только хорошим мастером своего дела и жить как медведю в берлоге, отдельно и далеко от всех, не думая ни о чем, не вмешиваясь ни во что, не понимая никаких многосложных общих интересов.

Еще только у нас, иногда, думают так иные из художников, и Крамской, еще во цвете своей роли трибуна, вождя и указателя дороги, принужден был иным из своих товарищей растолковывать и вбивать в голову их обязанности. Везде в других местах Европы, кажется, все реже и реже можно встретить переребечиков и ренегатов от всего хорошего, важного и национального — опять назад в сторону эклектичности, условного искусства, а также личной одинокости.

По счастью, и у нас тоже такие случаи — крайняя редкость, и смело можно надеяться,

что Товарищество наших «отщепенцев» будет еще долго жить и здравствовать, будет бодро выполнять назначение настоящего русского художника нового времени. И это потому, что в нем еще не поколеблена вера в свое национальное назначение и в свои общественные обязанности, и что оно даже и до сих пор чувствует всю правду своего отделения от того, что фальшиво или ничтожно.

Но пусть случится это несчастье, пусть падет или рассыплется Товарищество «отщепенцев», кажется, несомненно можно надеяться, что тотчас же займет его место другое общество или товарищество, которое унаследует весь его символ веры и свято примется снова исполнять его.

В будущем, конечно, еще больше, чем нынче, сходные будут сходиться, разные — расходиться.

1894 г.

# КОММЕНТАРИИ

*«ДВАДЦАТИЛЕТИЕ ПЕРЕДВИЖНИКОВ», «ХОРОША ЛИ РОЗНЬ МЕЖДУ ХУДОЖНИКАМИ?». Первая из этих статей была напечатана в 1892 году («Северный вестник», № 4), а вторая — в том же журнале в 1894 году (январь месяц). В 1896 году они были изданы отдельной брошюрой в качестве приложения к каталогу двадцать четвертой выставки Товарищества передвижных выставок. Текст дается по брошюре.*

Две комментируемые статьи Стасов не случайно объединил в отдельной книге, несмотря на то, что вторая из них была написана два года спустя после первой. Обе эти статьи были вызваны к жизни одними и теми же обстоятельствами и связаны единой концепцией взглядов Стасова на происходившие в это время события в жизни Товарищества и Академии художеств.

Успехи реалистической школы русской живописи не проходили бесследно. Оторванность Академии художеств от задач жизни,

академическая рутина все более и более давали себя чувствовать. К концу 80-х годов сами руководители Академии заговорили о желательности реформы. С другой стороны, такие выдающиеся передвижники, как Мясоедов, Репин и другие, приходили к выводу о необходимости использовать свои силы для воспитания нового поколения художников в стенах Академии. Мясоедов писал Стасову 15 июня 1892 года, что «развитие любви к искусству и улучшение положения художника» не противоречат задачам Академии: «Это главное дело, из которого все вытекает, всякий прогресс, всякое наступательное движение, и народность и жизненность тем». А что «касается до протеста, то... знаем отлично, — заявил он, — что единственный протест, возможный и чего-нибудь стоящий, — это добросовестное... служение избранному делу... В этом наше отличие и сила...» (Архив ИРЛИ).

В начале 90-х годов произошла реорганизация Академии. И. И. Толстой, назначенный в 1889 году конференц-секретарем, взялся за обновление всего административного аппарата Академии, ее преподавательского состава и за

разработку нового устава. К выработке устава были приглашены передвижники Репин, Мясоедов, Поленов. В работе принимал участие и П. М. Третьяков. Устав был утвержден в 1893 году. Согласно новому уставу было учреждено Собрание Академии — для руководства всеми делами. В состав первого Собрания были назначены: Репин, Суриков, Антокольский, Поленов, В. Васнецов, В. Маковский, Куинджи, Шишкин и др. Репин, В. Маковский, Шишкин, Куинджи и другие были приглашены также на должности преподавателей в Высшее Художественное училище. Репин писал Третьякову в это время: «У нас теперь в Академии идут советы и заседания — устраиваемся. Много интересного и утешительного в новой жизни молодежи, которая теперь вздохнула свободно... («Письма Репина. Переписка с П. М. Третьяковым», 1946, стр. 167).

Но Стасов был против перехода передвижников в Академию, и в условиях новых настроений ряда передвижников он должен был разобраться и ответить на волновавшие Товарищество вопросы. Он четко представлял себе опасность «примирения», нивелирова-

ния основных руководящих принципов реалистической школы с казенными официальными установками Академии. Ответ на эти волнующие вопросы Стасов и дает в статье «Хороша ли рознь между художниками?».

К решению поставленных вопросов Стасов подходит исторически. В двух первых главах своей работы, на примерах из истории западноевропейского искусства, он показывает, что художники всегда так или иначе объединялись в отдельные группы, на основе понимания ими задач искусства, и что эти группы вели между собой и с академиями постоянную борьбу. Стасов объясняет, что рознь и борьба между художниками происходит не в результате капризов и «неразумия» отдельных лиц, а «вследствие глубоких внутренних потребностей и непобедимых внешних обстоятельств». Он показывает, что борьба эта по существу определяется причинами исторического порядка, которые всегда порождают две «породы» художников. Одна «порода» — это художники-эстеты, формалисты, рутинеры, представители «чистого» искусства, художники, стоящие в стороне от общественных за-

дач, равнодушные и безучастные к жизни народа. Другая категория — это художники «истинные и глубокие, которым живая жизнь, не безразлична и не далека, которые все вокруг себя не только видят, но и понимают, и потому одно любят, другое ненавидят, а следовательно, точно так же наполняют свои картины и статуи не одним выражением сытого любованья и праздного довольства, не одними сибаритскими восторгами от всего существующего, но и негодованием, презрением, болью и отвращением к тому, что им больно, что их возмущает, что их мучит». Все симпатии Стасова на стороне второй группы художников, на стороне искусства, насыщенного общественным содержанием, искусства, содействующего прогрессу, отвечающего чаяниям народа (см. статью «По поводу романа Золя „L'oeuvre“, т. 3). Но жизнь всегда порождает и первую „породу“ художников, а потому борьба между ними была, есть и будет вечно, так как „все будет вечно разделять эти две совершенно разные породы...“

Очень важно отметить, что форму художественного произведения Стасов рассматрива-

ет как художественное выражение содержания. Художников, пишет он, разделяют „и стремления, и задачи для их произведений, да даже и самый способ выполнения этих задач“. Форма определяется „задачей создания“.

Показав, таким образом, что в существующих исторических условиях „рознь“ между художниками неизбежна и что, следовательно, „примирение“ художников, отражающих правду жизни и негодование на „зло“ жизни, с представителями другого лагеря неминуемо приведет к упадку подлинного искусства, отражающего чаяния народа, Стасов в третьей главе своей работы доказывает, что передвижники как раз и являются тем боевым авангардом русских художников, которые благодаря своим демократическим устремлениям успели за короткий исторический период создать самое передовое в мире реалистическое искусство. Статья „Двадцатилетие передвижников“, представляющая собой исторический очерк жизни и деятельности Товарищества за 20 лет, прекрасно дополняет, — в плане тех задач, которые Стасов ставил перед собой, — третью главу его работы „Хороша ли

рознь между художниками?“.

Показав достижения русской реалистической школы, достижения передвижников, Стасов заявил, что художественная Россия играла в развитии искусства роль „не только передовую, но просто самую первую“. „Она на целых тридцать лет опередила страны Европы“, — заявил Стасов, подчеркивая огромное значение в этом прогрессе наследия Н. Г. Чернышевского (см. также „Двадцать пять лет русского искусства“, раздел „Наша живопись“, т. 2). Напомнив, что свою передовую роль русское искусство выполняло только в неустанной борьбе со старым, Стасов предупредил в этой статье о всем вреде „примирения“ непримиримого.

В конце статьи звучит глубокая вера Стасова в прогрессивные силы общества.

Высказывания Стасова не лишены ограниченности. Его статья „Хороша ли рознь между художниками?“ для своего времени, несомненно, имела большое прогрессивное значение. Однако его утверждение, что две „породы“ художников и борьба между ними будет существовать „вечно“ — неправильное. Соци-

алистическое общество лишено тех противоречий, о которых говорит Стасов. Искусство социалистического реализма целиком и полностью поставлено на службу народу, его интересам, задачам коммунистического строительства. Эстетские и формалистические тенденции у нас проявляются лишь как пережитки прошлого в сознании отдельных художников. Но статья Стасова правильно характеризует состояние искусства в капиталистическом обществе и положение художников, работающих там „среди интриганства и пройдошничества, на которое, к сожалению, — подчеркивает Стасов, — часто приходится жаловаться художникам в Америке“.

# Примечания

Это ничем не доказывалось на выставке! Критики нигде также ничего подобного не высказывали. Это, без сомнения, только очень обыкновенный прием врагов, который мы часто встречаем и в Петербурге по поводу передвижных выставок. «Нынешний год, мол, выставка хуже прошлогодней, а прошлогодняя хуже предыдущих». Всегдашняя одна и та же песня! — В. С.

[^^^]

Последователи Овербека, названные «назарянами» вследствие того, что они писали почти все свои картины исключительно на евангельские сюжеты. — В. С.

[^^^]