

В. В. СТАСОВ

**ИЗБРАННЫЕ
СОЧИНЕНИЯ**

1

СЕРБОСЛОВЕНСКО

В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах Том первый. Живопись. Скульптура. Музыка Редколлегия: Е. Д. Стасова, С. К. Исаков, М. В. Доброклонский, А. Н. Дмитриев, Е. В. Астафьев // Государственное издательство "Искусство", Москва, 1952
FB2: "rvvg ", 27 November 2013, version 1.0
UUID: 06D7EC44-FB15-4A3E-AC0B-2CA3EAB5A192
PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

Новая картина Макарта (Художественная критика)



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

Содержание

#1	0005
Комментарии	0012

В. В. Стасов
Новая картина Макарта

Вене производит теперь громадный фурор картина знаменитого Макарта, назначенная для парижской всемирной выставки. Венские газеты уверяют, что в их городе только и разговоров, что про эту картину, во-первых, потому, что сюжет любопытен и талант Макарта велик, а во-вторых, еще и потому, что на картине, хотя и относящейся к XVI веку, воспроизведены портреты множества самых красивых жительниц Вены, дам и девиц из разных сословий, да еще притом почти вовсе без всякого костюма. Положим, всем известно, что Макарт не писал все раздетое тело этих дам прямо с натуры и довольствовался одной головой с плечами оригиналов, остальное же тело писал с цеховых натурщиц или прямо из головы; однакоже у иных зрителей закрадывается подозрение: «А впрочем, кто его знает, может быть, Макарту и взаправду удалось уговорить ту или другую особу из числа веноч проявить перед его художественными глазами, в мастерской, прелести и совершенства не одной только головы, физиономии, плеч и рук». И вот, толпы стремятся в «Künstlerhaus» — уютный, красивый домик,

построенный недалеко от новой Оперы, нарочно для художественных выставок. В этом самом помещении находилась все лето 1873 года, в продолжение тогдашней венской всемирной выставки, громадная картина того же Макарта: «Поклонение венецианского народа красоте Катерины Корнаро, кипрской королевы», и стечение публики было постоянно огромное. Но, по словам венских газет, это было ничего в сравнении с тем, что теперь в Вене происходит, так что даже (неслыханное дело) в окрестностях «Künstlerhaus'a», обыкновенно довольно уединенного, полиция должна присутствовать и наблюдать за правильностью движения экипажей и пешеходов. Нельзя сомневаться, что новая блестящая картина Макарта будет одним из самых главных художественных произведений всемирной выставки, открывающейся 1 мая, т. е., по нашему счету, во вторник на пасхе, и потому будет кстати дать читателям хотя некоторое понятие о ней.

Картина называется: «Въезд Карла V в Антверпен». Сюжет ее взят из рассказа Альбрехта Дюрера, в его известном «Дневнике», а также

из его письма к великому другу его, реформатору Меланхтону. Альбрехт Дюрер сам присутствовал при въезде императора в Антверпен; он находился при этом в его конной свите, и говорит в «Дневнике», что нарочно для этого случая были выстроены громадные триумфальные ворота, шириною в 40 футов, вышиною в два этажа. Они были очень пышно декорированы, но самым поразительным убранством их были красивейшие женщины Антверпена, расставленные как в живой картине по разным пьедесталам и выступам парадной постройки. Дюрер прибавляет, что большинство женщин были так красивы, что он «мало таких и видывал на своем веку». Само собою разумеется, что, по правилам тогдашнего искусства, женские фигуры эти являлись тут аллегориями разных добродетелей чествуемого лица, т. е. они изображали «Мудрость», «Силу», «Умеренность», «Щедрость», «Религиозность» и т. д. и, по тогдашним же художественным правилам, должны были являться лишь наполовину прикрытыми пышною, quasi-классическою драпировкой. И распорядители праздника, для выполнения сво-

ей программы, не остановились ни перед какими соображениями: въезд происходил 23 сентября 1520 года, т. е. уже осенью, но гг. распорядители не задумались ни о ревматизмах, ни о катаррах, ни о чахотках и горячках и заставили несколько молодых бельгиек просто-ясть полунагими на воздухе, из-за того только, что они, к несчастью своему, были красивее других. Мотив варварский и нелепый, который, однакоже, по всему видно, никому тогда не казался таким. Не слышать было жалоб и протестов, и сам Альбрехт Дюрер, такой всегда умный и рассудительный, ни единым словом не заикается о том, чтобы проделка антверпенских низкопоклонников показалась ему возмутительною. Напротив, он заметил только одну «эстетическую» сторону дела. В письме к Меланхтону Альбрехт Дюрер говорит, что молодой Карл V (ему было всего 20 лет) не обратил почти никакого внимания на всю эту живую картину, но «я, — говорит, — как живописец, подъехал поближе, во-первых, чтобы понять, что такое тут было представлено, а во-вторых, чтобы хорошенько порассмотреть красоты этих дам — я был

немножко побесстыднее императора». Казалось бы, через 350 лет, пора бы художникам что-нибудь и получше понимать. Что тогда было, может быть, извинительно по неотесанности эпохи, только что покончившей со средними веками, то уже никак не годится нынче. Так нет же: в самом сердце Европы, в Вене, этом «втором Париже», как говорится, лучший, первейший художник берет с восхищением эту самую тему, пишет громадную картину, и целый город беспрекословно не нарадуется, будто ни в чем не бывало: от посетителей отбоя нет — пожалуй, от них отбоя не будет и на парижской всемирной выставке. Кому какое дело до того, что тут представлены не то что уж глупости, а просто постыдные и варварские затеи — ведь на сцене целый полк женщин, чудесно написанных и почти столько же одетых, как Ева в раю, да еще вдобавок со знакомыми лицами — чего же больше, о чем тут еще рассуждать? И толпа, безумная и бестолковая, бежит, хлопает в ладоши и радуется.

Кто говорит (я привожу слова одного фельетона из венской газеты «Neue Freie

Presse»): «А вот наша знаменитая актриса Вальтер из Бургтеатра. Вот-то штука! Мы еще не видывали ее голой. А ну-ка, давай посмотрим, посмотрим хорошенько...» Другие: «Вот мадам X, жена трактирщика; а вот фрау фон Т. с золотыми волосами, а вон еще фрау Z, жена журналиста... Какие формы, какие нежные очертания и округлости, тут напоминающие распускающуюся розу, а там — цветущий пион в полной силе и блеске... Но куда же девался наш министр финансов, барон фон Гофман, этот завседатель всех балов, театров, актрисных уборных и т. д.? Как его на картине нет?..» Вот и все разговоры венской публики. Пожалуй, не больше того будет и у всех остальных публик, в Париже. Пикантность и мастерские краски — чего же больше надо от картины?

Венские журналы утверждают, что Макарт сделал нынче громадные успехи, много усовершенствовал свой рисунок (всегда слишком небрежный) и прибавил многое к типам изображенных личностей (всегда слишком безразличных и даже вовсе ничего не значущих). Может быть, это правда, и дай бог Ма-

карту успеха с его талантом и развитием — мы постараемся подробно рассказать и определить все это нашим читателям, если нам удастся попасть в Париж, на всемирную выставку, надо ее собственными глазами видеть, — а все-таки, талант — талантом, но глупостей и вздоров писать не следует, да еще на саженных холстах, стоивших несколько лет трудов и жизни.

1878 г

Комментарии

Общие замечания

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

условные обозначения:

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

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

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

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

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

Новая картина Макарта

Статья была опубликована в 1878 году («Новое время», № 757).

Статья направлена против поклонников безидейности в искусстве и эстетов, голос которых сильно раздавался на Западе и в среде русских космополитствующих критиков. Стасов не случайно обрушился на статьи Боборыкина «Литературное направление в живописи» и «Ликующий город» («Слово», 1878, июль), написанные по поводу произведений, экспонировавшихся на шестой выставке Товарищества и на всемирной выставке в Пари-

же. (По поводу последней см. статью «Наши итоги на всемирной выставке», т. 1.) Прозорливый критик разглядел в этих статьях то, к чему пришел Боборыкин несколько лет спустя: когда в 1899 году был организован журнал «Мир искусства», Боборыкин сразу прикнул к эстетической платформе этой декадентской группы, объявившей своим девизом равенство на современное европейское искусство и борьбу с русским реализмом.

В статье «Новая картина Макарта» Стасов с величайшим полемическим мастерством и остротой разоблачает шумиху по поводу картины Макарта, поднятую эстетствующей буржуазной критикой в Вене — этом «втором Париже» капиталистического Запада, раскрывая всю моральную гниль и омерзение подлинных интересов, которым отвечают художники-эстеты своей «виртуозностью» кисти.

Борясь за искусство идейного реализма, передвижники вместе с тем по-новому решали и проблему о соотношении содержания и формы в художественном произведении. Вопросы о путях развития русского реалистического искусства волновали передвижников. В

70-80-е годы эти вопросы все более и более находят свое отражение в жизни Товарищества. Они обсуждаются в переписке его членов, его руководителей, в которой без поверхностного эстетизма и без ненужного преклонения перед авторитетами раскрывается глубокое понимание искусства старых мастеров, как искусства больших человеческих мыслей, сильных чувств, определяются цели и задачи русского реалистического искусства. Это были страстные споры, но споры в едином лагере, в отряде борцов-единомышленников, объединенных стремлением развивать и совершенствовать русское реалистическое демократическое искусство, в борьбе с пагубными на него влияниями. Вопросы техники, мастерства, формы эти передовые художники своего времени решали, исходя из идейной направленности искусства, из задач, которые ставила перед ним общественная жизнь. Для них понятие художественной формы отнюдь не являлось выражением неких навечных принципов «абсолютной» красоты. Они преследовали цели наиболее полного выражения художественными средствами содержания и

своего отношения к определенным явлениям русской жизни. Их неудовлетворенность достигнутым рождала стремление совершенствоваться. Так, по поводу той же шестой выставки, о которой писал Боборыкин, Крамской сообщал Репину: «Выставка! Гм, да, выставка. Говорят, хорошая. Вон Стасов говорит, что по значению — она первая. Может, и правда. Даже действительно правда. Только либо я вырос, либо выставка ниже того желаемого уровня, о котором я подразумеваю». И далее Крамской дает анализ некоторых картин, раскрывая их недостатки. Но в своей критике он исходит не с позиций какого-то «чистого», отрешенного от задач жизни искусства и понятий об «абсолютной» красоте, а с позиций художника-реалиста, русского художника-демократа, для которого искусство неразрывно связано с освободительным движением русского народа. Русская мысль, — писал Крамской — «насколько она проявилась в литературе и поэзии, держалась больше содержания, совершенствуя в то же время язык, и дошла, наконец, до той степени, когда и наших писателей переводят: французы,

немцы, англичане, американцы». И исходя из анализа основных ведущих тенденций русской демократической литературы и искусства, он приходит к знаменательному выводу: «...мысль, и одна мысль, создает технику и возвышает ее. Оскудевает содержание, понижается и достоинство исполнения» («И. Е. Репин и И. Н. Крамской. Переписка», 1949, стр. 65, 134). «Говорят, например: „Поеду, поучусь технике“... А того не поймут, что великие техники меньше всего об этом думали, что муку их составляло вечное желание только (только!) передать ту сумму впечатлений, которая у каждого была своя особенная. И когда это удавалось, когда на полотне добивались сходства с тем, что они видели умственным взглядом, техника выходила сама собой» (I, 43). Так мысль художника, его настойчивые поиски наиболее полного и яркого выявления содержания, идеи произведения создают, по мнению Крамского, и новую форму, и новую технику. Искусство «только тогда сильно, когда национально. Вы скажете, а общечеловеческое? Да, но ведь оно, это общечеловеческое, пробивается в искусстве только сквозь нацио-

нальную форму...» («И. Е. Репин и И. Н. Крамской. Переписка», 1949, стр. 109).

Взгляды Боборыкина на искусство подвергались резкому осуждению и отрицанию со стороны Крамского и Репина. Крамской говорил, что «его (Боборыкина) общие положения в искусстве... гнилы, непригодны...» (I, 273). Репин по поводу комментируемой статьи писал Стасову: «А, право, как подумаешь, как счастливы теперь русские художники! Сколько у них друзей! Даже незнакомых, таких, как Боборыкин... Он в Париже... запасся авторитетным мнением, основанным на самом экстракте воззрений парижских эстетиков на искусство... и потому обязательным для всего мира» («И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка», т. II, «Искусство», 1949, стр. 33, 34). Он «все сетует об отсутствии на выставке женской наготы... Неужели наша интеллигенция с ними заодно? Нет, не поверю. Общество — сила, а сила не может пасть так низко. Это выжившие из ума пустоцветы. Все их разглагольствования сметутся как ненужный хлам и сор. И будут только впоследствии удивляться слабости, фальши и невежеству этого господ-

ствующего теперь холуйского омота с холуйскими тенденциями» («Письма И. Е. Репина. Переписка с П. М. Третьяковым», «Искусство», 1946, стр.86).

П. Т. Щипунов