

**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: 8E285C27-5E29-44C3-AF80-C2251550DA38

PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

## Верещагинские картины (Художественная критика)



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

# Содержание

#1 .....	0005
КОММЕНТАРИИ .....	0029

**В. В. Стасов**  
**Верещагинские картины**

Лет двадцать тому назад мне первому при-  
велось заговорить в печати про необходи-  
мость «русского государственного националь-  
ного музея». В 1881 году я писал в «Порядке»:  
«Третьяковская галерея — истинный пантеон  
нового русского искусства, собранный с го-  
рячностью, со страстью и глубоким вкусом. В  
Москве есть еще другие художественные со-  
брания тамошних любителей и богачей. Пе-  
тербург во сто раз беднее, он „русской гале-  
реи“ не подумал еще до сих пор собрать, ни  
общественной, ни частной. Видно, нацио-  
нальная школа все еще на низком курсе сто-  
ит у нас, и для нее еще рано...»

Год спустя я писал в «Вестнике Европы»  
(статья: «Двадцать пять лет русского искус-  
ства»): «У нас все еще до сих пор нет нацио-  
нального музея, а давно пора бы ему быть. И  
это не только потому, что национальные му-  
зеи существуют в столицах всех главных ев-  
ропейских наций, а потому, что у нас и в са-  
мом деле своя собственная художественная  
школа народилась, и на ноги поднялась, и вы-  
росла, и возмужала, и сильно похорошела,  
как же такой дорогой гостье не отвести по-

четной квартиры? Но у нас этого покуда нет. Несколько случайных картин в Эрмитаже еще ничего не говорят, да и те относятся к старинным, давно пережитым эпохам и направлениям. Ничего нашего нового там нет. А именно это-то новое и представляет собою нечто очень важное и в высшей степени значительное. Можно сказать, даже, что это новое так важно и значительно и такой оно получило теперь сильный рост, что нехватит для него места в Эрмитаже, и надо для него создать новое помещение, может быть, всего скорее в новом виде и в новом характере, без всякой прежней торжественности и парадности, без золота, яшм и драгоценных порфиров, но зато и без тех гигантских размеров, ненужных колонн и сводов, которые только давят и портят художественное впечатление... Не надо, чтоб судьба русских созданий была только в зависимости от доброго желания, вкусов, характеров, понятий, кармана, а иногда, может быть, даже минутного расположения и капризов того или другого отдельного собирателя и любителя (Прянишниковых, Третьяковых, Солдатенковых). Надо, что-

бы само государство создало сначала один, а потом несколько центров, куда бы собирались произведения нашего национального искусства, куда бы они шли постоянной живой струей и могучим потоком и где бы их мог всегда находить весь народ, как свое драгоценнейшее достояние...»

После того я часто и много повторял эту свою мысль и словесно, и печатно, кому только приходилось и кому она могла быть интересна, в том числе и многим таким людям, от кого тогда зависели наши художественные дела. Но довольно долго мои соображения не находили себе осуществления и оставались гласом вопиющего в пустыне. Однакоже время взяло свое и десятка полтора лет позже в Петербурге воздвигнулся национальный художественный музей — благодаря широкой инициативе и могучей энергии вице-президента Академии художеств графа Ив. Ив. Толстого. Около середины 90-х годов речь зашла о том, на что, для какой государственной пользы всего лучше употребить здание Михайловского дворца, приобретенного незадолго перед тем правительством. В числе разно-

образных предположений, высказанных по этому поводу с разных сторон, граф И. И. Толстой высказал, в особой записке, мысль о том, что всего лучше было бы, может быть, поместить в этом здании «Музей Александра III», при жизни которого возникла уже мысль о музее. Счастливая мысль графа Ив. Ив. Толстого была принята, утверждена и скоро осуществилась. Музей Александра III был открыт весной 1897 года.

Какое это было счастье для всех тех, кому дорого и нужно русское искусство! Какая радость! Как быстро и решительно осуществилось прекрасное дело! Отныне лучшие создания русского искусства перестают быть принадлежностью нескольких отдельных частных лиц и их коллекций, которые всегда могут подвергаться опасности переходить из рук в руки, переселяться из одного края в другой, раздробляться, иногда по частям исчезать в неизвестности. Отныне лучшие эти создания имеют прочную, надежную, неизменную гавань — государственную, и принадлежат, следовательно, всему народу.

Одно только было печально: все почти



значительнейшие русские художественные создания второй половины XIX столетия — этой блестящей эпохи нашего искусства — не могли уже войти в состав Музея Александра III: они все давно куплены, все давно в Москве и других городах, в частных коллекциях, и навряд ли когда-нибудь попадут в Петербург, в национальный наш музей. Но ведь наше искусство не остановилось на одной точке, не замерзло же ведь оно на одних только нескольких счастливых десятилетиях, на нескольких сотнях талантливых и оригинальных картин. Конечно, у нашего искусства еще многие новые периоды и создания впереди, конечно, выразителями его явится еще много других талантов, и много еще у нас славы, блеска и художественного счастья в грядущих веках. Бояться и печалиться навсегда — нечего.

Но покуда мы живем еще не в будущем, а в настоящем, наша обязанность та, чтобы не зевать, не терять okazji и времени, не пропускать мимо глаз то, что важно, что нужно, что непременно потребно там, где требуется дать полное, настоящее представление об искус-

стве нашего времени. А для этого что надо? Надо быть искренно заинтересованным в самом существе дела, надо вникать в то, что перед глазами есть хорошего и важного, надо стараться непременно добыть все подобное для национального художественного музея.

Но этого еще у нас не случилось. В национальном музее много таких пробелов, в которых виновато не время, а мы сами, пробелы, которым не следовало бы там быть и которых так легко было бы избежать — теперь, но которых ничем не наверстаешь никогда более — потом. Конечно, в музее поместилось много картин прекрасных, иногда высокозамечательных, но сколько есть тоже и произведений плохих и ничего не стоящих, и в то же время скольких там нет произведений, которые и должны, и могли бы там быть, а все-таки их там нет. В иных залах просто досада берет, когда встречаешь там целые ряды картин и рисунков тщедушных, слабых, ничтожных, иногда даже дилетантских, которым во все на тех стенах не место, и видишь, что отсутствуют создания глубокодаровитые, правдивые и значительные. Отчего такая стран-

ность: все то плохое — нужно, все то не плохое — не нужно? Всему тому — добро пожаловать, всему этому — убирайтесь вон!

Сегодня этого я не стану подробно разбирать. На нынешний раз я укажу на картины только одного художника, но такого, который принадлежит к числу самых крупных. Это — Верещагин.

Музей открыт уже более двух лет, о нем писали многие и множество раз, но, кажется, никто до сих пор не сказал ни слова о том, что Верещагина там нет и что это — пятно для музея. Нельзя же считать представителями верещагинского творчества и деятельности две маленькие картинки: «После неудачи» и «После удачи», поднесенные императору Александру II генералом Гейнсом в 1869 году, после первой среднеазиатской выставки, и лишь немного недель тому поступившие в музей. Они принадлежат еще ранней молодости художника и первой, еще не совсем совершенной манере его. Да, никто у нас не жаловался на такое отсутствие Верещагина в музее. Все словно забыли его. Или не удостаивали вспомнить. Однако давно ли еще десятки,

может быть, сотни тысяч громадной толпой стремились на его выставки? Чувствовали себя потрясенными, были поражены, увлечены, выражали беспредельный восторг?

Да, стремиться-то стремились, с искренней ревностью и горячей жадностью, но никогда еще, с самых 70-х годов и до настоящей минуты, т. е. в продолжение целых двадцати пяти лет, ни одна картина, ни большая, ни маленькая, не была приобретена ни для одного из публичных наших музеев. Публика думала одно, а музеи — другое.

Верещагин оставался точно выброшенным за борт в Петербурге — и кто желал увидеть его произведения, должен был отправляться в Москву, в Третьяковскую галерею, или в Киев, в галерею Терещенко.

Хорошо это, красиво? Только пожать можно плечами.

А что говорили наши художники?

С самого же начала появления Верещагина они все были на его стороне, глубоко ему сочувствовали и искренно им восхищались... Стоит только вспомнить, как лучшие между ними, передвижники в 1874 году, горой под-

нялись и, заявляя свое почтение к таланту Верещагина, с негодованием протестовали, в печати, против гнусных заявлений, будто бы Верещагин писал картины свои не сам, а нанимал для того мюнхенских художников. Это уважение и сочувствие к нему постоянно продолжались у наших художников и продолжают до сих пор. В числе их были всегда такие светила русского искусства, как Репин, Антокольский, Крамской и другие.

Исключений было всего два. Один раз выступил против Верещагина один отличный художник, другой раз — прескверный. Первый был — Перов, но то было время великого его упадка, художественного и интеллектуального, и тогда нельзя уже было ни картины у него увидеть замечательной, ни мнения у него услышать светлого. Другой художник был — некто Тютрюмов, живописец когда-то не без некоторой репутации, но теперь давно забытый: он был и не умен, и не талантлив, но только на одну секунду прогремел у нас своим нелепым, лживым и бестолковым обвинением в нанимании мюнхенских художников для писания верещагинских картин.

В последнее же время несколько наших значительнейших художников, Репин, В. Маковский, а с ними и другие, спрошенные о достоинстве последних картин Верещагина, выставленных в Обществе поощрения художеств, на тему «Нашествие Наполеона I на Россию», высказали в своей записке полное свое убеждение, что картины эти в высшей степени талантливо и замечательно, особенно некоторые, специально указанные, а вместе с тем они указывали и на некоторые превосходные этюды и необыкновенно живописные перспективы русских древних архитектурных созданий. Можно было только радоваться тому, с какой любовью и симпатией истинно высокие, талантливые художники понимают и чествуют талантливых своих товарищей да и других соотечественников своих учат их понимать, любить и чествовать. Но и это, столь важное заявление — истинный исторический художественный документ из современной нашей истории — не оказало никакого влияния. Верещагин продолжает быть скрытым и точно будто отверженным среди прежних и новых товарищей

своих по искусству. Вероятно, он ни в какое сравнение не идет ни со старыми академистами, Егоровыми, Шебуевыми, Венециановыми, Варнеками и Тропиниными, ни с новейшими декадентами, из которых добрая-таки охапочка оказалась скоро в музее и украсила своими созданиями его стены. Да, Верещагин для русского национального музея, видно, не очень-то нужен. Есть разные другие, которые по-нужнее его будут.

Пресса, можно сказать, всей Европы была постоянно на стороне Верещагина, провозглашала его «починателем» нового направления, выразителем новых чувств и ощущений, до него никем еще не выраженных, называла его художником с талантом необыкновенным и своеобразным и вместе со всем этим провозглашала его достоинства, как исторические (проповедь, посредством потрясающих живописных сцен, против безумия, варварства и ужасов войны), так и его достоинства собственно художественные. Единство мнений было в признании всего этого повсюду изумительное — противники Верещагина были редки и слабы, и их голоса не оказывали

никакого влияния на общее мнение. Русская печать высказывалась насчет Верещагина точно так же, как и европейская: увлечена была, вместе со всею публикою, новизной и оригинальностью Верещагина, глубиной выражаемого им чувства, потрясающими его сценами и силой правдивости его красок. Как и на Западе, противников у Верещагина оказалось у нас мало, и точно так же, как и на Западе, их голос остался не услышан. И еще до такой даже степени не услышан, что когда одна отдельная небольшая частичка нашей прессы ударилась, словно по примеру Каткова прежних лет, в ревностный патриотизм и доказывала, что картины Верещагина никуда не годятся и только нам стыд приносят, потому что полны антипатриотического чувства и притом изображают все только страдания да страдания и ничего высокого, все только одну низкую, темную массу, народ, а никогда высоких Ахиллесов, Агамемнонов, — когда одна расторопная, услужливая газета вздумала проповедывать такую смрадную катковщину, никто не был ею соблазнен, ни тронут, ни увлечен, и газета осталась одинока со сво-



им подлизыванием и усердием. Верещагин продолжал стоять твердо и непоколебимо высоко во мнении русских и иностранных зрителей. Подробно рассказывать об этом я здесь не буду, уже довольно говорено про все эти события и разными другими нашими писателями, да и мною, еще лет двадцать тому назад: вспомните художественные наши сражения 1880 года с «Новым временем».

Но вот оказалась теперь еще новинка по этой части. Новинка любопытная и интересная, еще мало известная у нас большинству. Оттого я на ней на минуту долее остановлюсь.

Пришли у нас времена декадентства. Нашим декадентам надо расчищать себе местечко; им надо приготовить себе свободную площадку для лагеря и крепости, — вот они и принялись рыть и копать, рубить и топтать. Поход, должно быть, большой затеян, планы обширные в декадентских головах намечены. Все русские художники, какие до сих пор были, никуда не годятся, ровно ничего не стоят. А вот погодите, дескать, капельку, имейте только немножко терпения, и мы тотчас по-

кажем, кто — настоящие, кто — истинные, кто — великие художники; кому надо кланяться и приседать, кого в сердце и на лбу носить, выжженных яркими штемпелями. «Нам, дескать, просто житья нет от этих русских художников, стонут они от этого русского искусства. Но дайте срок — скоро не будет тут никого поперек нам дороги лежать — все будет теперь же, сейчас, расчищено и свежено, как снег ненужный с улицы. Наша весна идет».

Этот поход начался не сегодня, не вчера, — нет, уже несколько лет тому назад, почти десять лет. Немецкому художественному писателю Мутеру понадобилось написать тоже и о русском искусстве в своей книге «История живописи в XIX веке». И что же? Мутер пригласил себе для русской главы помощника. Какая странность! Всю Европу и Америку, по части живописи, он умел рассматривать, осуждать и присуждать, порицать и возносить — один, сам по себе, никого не спрашиваясь, ни к кому не адресуясь. Но когда дело дошло до России — помощника стало нужно. И в помощники взят был некто г. Александр

Бенуа. Как, почему, зачем и на что — неизвестно. Скажут, пожалуй, язык. Русского языка я, мол, не знаю, да кто его и знает во всей Европе? Ну, нет, отвечу я, это еще не отговорка. Мало ли сколько в Европе мало распространенных языков — датский, шведский, норвежский, испанский, португальский, голландский, там не надо было помощников Мутеру, он справлялся сам, как знал. Ну, да очень хорошо, пускай язык. Во всяком случае, глава о русском искусстве самая слабая, самая негодная во всей книге. Неверных, ложных фактов там масса. Последовательность периодов, личностей и произведений на каждом шагу перемешана, перепутана, перековеркана. Эту главу надо всю переделать и переправить, если ей суждено появиться в русском переводе. Если понадобится, я могу все это подтвердить подробными указаниями. Кто во всей путанице и чепухе виноват, автор или помощник, не знаю. Но во всяком случае, эта достопримечательная глава кончается одним превосходным изречением. Милостиво похвалив некоторых наших художников последнего времени, книга Мутера, однакоже,

говорит: «Многие из русских художников твердо ведают все средства новой французской техники и изображают русскую жизнь с тем ощущением человека и природы, которое отличает высокие создания русской литературы. Таинственная песнь степи, эта песнь про бесконечную любовь и бесконечное страдание, понятна также и живописцам. Они еще не на настоящем русском счету в европейском художественном концерте (Sie zählen noch nicht voll im europäischen Kunstkonzert), они, в ряду западных наций, еще „мертвые души“. Но они ввели новую эру эмансипации для русской живописи, и если придет „будитель“ (Wecker), который вызовет эти души из сна, он может ожидать всего лучшего от их юной, не потраченной еще силы».

Каково! Да ведь это настоящая крыловская басня: «А вы, друзья, как ни садитесь, все в музыканты не годитесь!» И французское мастерство — есть, и глубокое и великое содержание русской литературы — тоже есть. Но все это еще ровно ничего не значит. Русские художники — все-таки еще спят. Да еще хуже того: они все — «мертвые души». Надо еще им

будителя, надо еще им воскресителя. На это мы все, в глубоко невыразимом отчаянии, всхлипывая, прерывающимся голосом, спрашиваем: «Но когда же... когда же... скажи, голубчик, родненький... когда нам выйдет милость... когда мы проснемся... когда восстанем из гробов... долго ли еще ждать-то?.. — «Молчать! — отвечают грозно Мутер и Ал. Бенуа, — лежите и спите. Когда вам вставать, когда идти в концерт — будет объявлено в свое время. Не ваше дело совать нос, куда не спрашивают, не вашего ума дело мешаться в такие вещи...»

Ну, и помолчим, потерпим, подождем, нечего делать.

Но коль скоро таково наше положение, — ах, наше горькое положение, легко понять, что такое изображает собою бедный, несчастный Верещагин, в которого выпущены первые выстрелы из декадентского лагеря, из пушки г. Ал. Бенуа, — один выстрел в книге Мутера, другой — в декадентском журнале «Мир искусства».

В сообществе с Мутером, г. Бенуа говорил, что Верещагин — нигилист; Верещагин —

апостол мира (это сказано, натурально, в насмешку); верещагинские этюды с натуры, в Индии и Туркестане, утратят все последнее свое значение, когда будет изобретена цветная фотография; в верещагинских военных картинах на первом плане стоит фигура «давителя с его гиенами»; даже в патриотической любви у Льва Толстого в основе лежит самоосмеяние, даже в его сценах солдатской верности и презрения смерти раздирающе звучит вздох: зачем? — но Верещагин повел еще дальше то, что Толстой только наметил: Верещагин сделался обличителем, «жалобщиком» (Ankläger) на милитаризм, он первый сделал предметом картин обратную сторону великостей войны, ужасы кровавых массовых истреблений.

Вот все это объяснено в сообществе с Мутером. Отдельно же, в новейшей статье «Мира искусства», г. Бенуа пошел еще дальше (подобно тому, конечно, как Верещагин пошел в своих безумиях и преступлениях дальше Льва Толстого). Г-н Бенуа прибавил несколько новых вариаций к прежним своим мелодиям и объявил, что «вообще трудно говорить о Ве-

рещагине с художественной точки зрения, так как если он и заслуживает самого сочувственного отношения, серьезного внимания и почета, то не как художник — он вовсе не художник, — а как историк, как этнограф, как ученый, очень умный, очень дельный, но, как этому и следует быть, черствый и холодный...»

Все это такие драгоценные новости, такие великолепные открытия, что нельзя перед ними не остановиться в немом изумлении.

Но все-таки тотчас же приходит на ум: какая странность! В продолжение двадцати пяти лет не только вся масса разнородных европейских и американских публик видела в Верещагине великого, оригинального, необыкновенно замечательного художника, горячего, страстного, порывистого, но и все лучшие и замечательнейшие европейские художники признавали его великим талантом, достойнейшим своим товарищем, французы, немцы, англичане, голландцы, бельгийцы, все, все. Менцель, Мейсонье, Бида, Альма Тадема, Лейтон, многие другие еще, все общество мюнхенских художников, состоящее из

нескольких сотен живописцев и выразившее глубокое уважение к таланту поразившего их русского художника, наконец, все значительнейшие русские художники последней четверти столетия — нет, все это была фата-моргана, все ошиблись и были слепы, все не то что не поняли, хороши или худы произведения Верещагина и которые из них лучше или хуже, но не поняли того, что Верещагин даже и «вовсе не художник». Сотни, тысячи художников в Европе, высоких и великих, средних и малых, имеют право считаться художниками, один Верещагин исключается.

Г-н Бенуа объявляет, что верещагинские картины, изображающие поход Наполеона в Россию, недалеко ушли, по технике, от лубочных картинок 1812 года. Это доказывает, кажется, неоспоримо, что г. Бенуа либо ослеп от декадентства, либо никогда еще не видел лубочных картин 1812 года.

Г-н Бенуа жалуется, что на картине «Бегство Наполеона из России» Наполеон представлен в каком-то «шутовском ярком наряде», а сам он «пузатенький, низенький человек». Как же его надо было, представить ина-



че, чем пузатеньким и низеньким, если он в самом деле был таков? Он в «шутовском наряде» — но, спрашивается, какой это шутовской наряд: теплая толстая шуба и теплая толстая шапка, какие в самом деле он тогда носил? Что ж? По декадентскому кодексу не полагается? Вот нелепые, так нелепые наряды «танцовщиц» и «жокеев» у Дегаса и других любимцев г. Бенуа, но он на те не жалуется. Те — своего прихода.

Но еще хуже всего этого у Верещагина то, что представлено на первом плане картины. «Это уже не грустно и не тоскливо, а просто омерзительно». А что именно это такое? «Сначала кажется, что войска идут по расчищенной дороге и что по сторонам лежит высокими насыпями снег, из которого торчат какие-то бревна, сучья, сор; но взглянитесь — и вы увидите, что это не бревна, и не кучи, и не сор, а трупы убитых и замороженных людей, лошадей, что это лафеты, ружья, ранцы...» И это все возбуждает у г. Бенуа не ужас, не сожаление, не сострадание, а только «омерзение». Прекрасно! Он точь-в-точь повторяет статьи «Нового времени» 1880 года. Надо полагать,

он был бы доволен, если бы вместо всех этих ужасов была изображена декадентская дамочка, дряблая и раскислая, нежно нюхающая цветочек.

В своем восхищении от хорошенькой, какою она должна быть, красивой войны г. Бенуа даже называет ее «грандиозным делом».

Г-н Бенуа жалуется на технику Верещагина и его значительный упадок, но там и сям прорываются у него словечки, которые не сходятся с общим презрительным отзывом о Верещагине. Я приведу всего только две строчки, но с меня и того будет: «Все, что есть теплого и горячего в его картинах, пробралось, так сказать, помимо его, лишь более или менее точно отражая объекты его изучения, в которых, разумеется, масса поэзии, страсти и духовного смысла...» Какие чудеса! У Верещагина есть что-то теплое и горячее. Как же это? Да ведь он не художник? — «Теплое и горячее» пробралось к нему в картине помимо него. Это что еще такое? Или надо так разуметь, что Верещагин «сам собою» желает писать в своих картинах черство и холодно, и только то, что черство и холодно. Но

какой-то злокозненный враг толкает его под руку и заставляет писать что-то, «помимо него самого», тепло и горячо. И выходит «тепло и горячо». Что за чепуха! Истинно декадентская, точно картина Врубеля. Ровно ничего не разберешь. Никакого смысла ни в одной букве всей этой жалкой пачкотни не сыщешь.

Я не буду разбирать здесь картин Верещагина «Нашествие Наполеона на Россию». Между ними есть превосходные, есть и менее превосходные, есть также и мало удовлетворительные. Скажу даже, вообще, сюжет «Наполеона» мало соответствовал художественной натуре Верещагина. И все-таки две из этих картин, «Бегство» и «Пожар», — высокозамечательны. Никто в Европе, с самого 1812 года, ничего подобного не задумывал и не исполнял в Европе с такою правдою и трагичностью. Такие картины русской природы, точно улыбающейся светлой морозной улыбкою, вокруг бегущей вон из России толпы хищников, как «Бегство», такие картины, как «Пожар», с Москвою, обгорелую, дымящуюся и пламенеющею вокруг Наполеона, мрачно выезжаю-

щего со своим диким отрядом конников из глубины картины прямо на зрителя — таких картин мало в музеях, и они должны были бы у нас остаться навсегда, в национальном музее, но одичалые декаденты этого еще не понимают.

Да, декадентство до того перепортило целую щепотку наших художников и писателей, до того отравило им глаза, уши и нос, что кроме глупости, безобразия и гадости, они уже ничего не понимают, ничего не понимают, подноси им что хочешь.

Впрочем, о вкусах и безвкусиях, затеях и выставках наших гг. декадентов мы поговорим в следующем параграфе.

1900 г.

# КОММЕНТАРИИ

*«ВЕРЕЩАГИНСКИЕ КАРТИНЫ». Статья впервые была опубликована в 1900 году («Новости и биржевая газета», 10 марта, № 69).*

Статья написана по поводу выставки картин В. В. Верещагина на тему «Наполеон в России», которая была организована в помещении Музея русского искусства (теперь Государственный Русский музей). Эта выставка мастера-реалиста второй половины XIX века дала Стасову повод еще раз выступить по вопросу о правильной организации работы музея.

Стасов систематически выдвигал идею создания в Петербурге музея национального русского искусства. Так, еще в 1869 году в статье «Наши художественные дела» («С.-Петербургские ведомости», No№ 29, 36, 39, 43), положительно оценивая факт организации музея при Академии, Стасов отмечал, что этим завершается «первый том художественной летописи» и что надо теперь же взяться за орга-

низацию «второго тома», под которым он понимал организацию музея нового русского искусства второй половины XIX века. Эта идея Стасова поддерживалась и его соратниками. Оригинальный взгляд по этому вопросу имел Репин, в 1874 году сообщавший Стасову, что, с его точки зрения, «поддержать и развить искусство может только одно — народные музеи, которые следует основать во всех больших городах» (II, 85). В 1877 году Стасов в статье «Публичная библиотека и Эрмитаж при Александре I» («Новое время», 11 декабря, № 643) вновь вернулся к этому вопросу, упрекая Эрмитаж в том, что он «наглухо заперт» для русского искусства. Репин и на этот раз ответил Стасову горячим сочувственным письмом: «Ах, если бы это не осталось гласом вопиющего в пустыне! — писал он. — Если бы, вняв этой разумной речи, начал бы, кто должен начать, серьезно коллекционировать современный русский и иностранный музей!!! А ведь как следовало бы!» (III, 25). О своей идее напомнил Стасов и статьей «Павел Михайлович Третьяков и его картинная галерея» («Русская старина», 1893, декабрь). Одна-

ко в условиях того времени идея Стасова не осуществилась. Русский музей в Петербурге, открытый в 1898 году, был снабжен коллекциями из запасов Академии, Эрмитажа и пригородных дворцов. Его экспонаты в лучшем случае отражали все тот же «первый том» развития искусства. В комментируемой статье на примере творчества Верещагина, которое почти не нашло своего отражения в коллекциях, как и творчество других реалистов второй половины века, Стасов ставит вопрос о необходимости правильной и всесторонней работы музея. Недостатки работы музея, сказавшиеся в недооценке им русского реалистического искусства второй половины века, представляли большую опасность, особенно потому, что они объективно как бы отражали позиции декадентов, отрицавших самобытность русского национального реалистического искусства. В связи с этим Стасов выступает против Ал. Бенуа — столпа «Мира искусства», и немецкого историка искусства Рихарда Мутера. Бенуа исходил из понимания искусства как искусства «чистой» формы. Его статьи были полны раболепия перед искус-

ством Запада, отрицали самобытность русского искусства. Бенуа выступал против идейного реализма, не признавал художественных достоинств у передвижников и фактически вычеркивал из истории русского искусства самый благородный и глубоко содержательный его период, отражающий целый пройденный этап освободительного движения в России. (О книгах Мутера «История живописи в XIX веке» и А. Бенуа «История русской живописи в XIX веке» см. комментарий к работе Стасова «Искусство XIX века», т. 3).

Стасов был полон жгучей ненависти к декадентам. В письме к Антокольскому в ноябре 1900 года он писал: «Декаденты... поминутно атакуют всех лучших наших художников... Особливо свирепствуют в этом смысле сам г. Дягилев и его верный друг Александр Бенуа... Думаю, что в один прекрасный день выступлю и хвачу их порядочно. Они мне так противны!! Так они грубы, невежественны и глупы!!» (IV, 199–200).