

В. В. СТАСОВ

**ИЗБРАННЫЕ
СОЧИНЕНИЯ**

1

СЕРБОСЛОВЕНСКОЕ

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: FCCC962A-ECB3-497D-BD94-B48522B109F6
PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

**Еще о наших картинах и
скульптурах на лондонской
выставке**
(Художественная критика)



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

Содержание

#1	0005
Комментарии	0023

В. В. Стасов

**Еще о наших картинах и
скульптурах на лондонской
выставке**

Нам присланы из Лондона новые еще статьи о художественном русском отделе на всемирной выставке нынешнего года. Одна из них, напечатанная в «Saturday Review», от 10 августа (нов. ст.), есть самый пространный из всех отзывов, напечатанных до сих пор о нашем искусстве. Мы его передадим вполне; но так как, несмотря на признание нашей «первоклассности» на выставке, тут все-таки высказаны и некоторые курьезы, то мы в конце сделаем из них общий вывод и сгруппируем их вместе для наших читателей.

Уделив отзыву о всех прочих европейских школах едва лишь несколько строк, по крайней второстепенности их произведений на нынешней выставке, английский критик говорит про русскую следующее: «Только два раза было выслано в Западную Европу такое же значительное количество русских картин, как нынче. В Лондоне, в 1862, и в Париже, в 1867, композиции были более обширных размеров и с большей национальной значительностью. Но тот разряд произведений, которым Россия до сих пор мало обращала на себя внимания, — ландшафты, домашние сцены и

вообще жанр, почти впервые появляются перед глазами тех англичан, которые сами не путешествовали.

Мы можем начать с новинки по части материала — это картина, писанная на воску по крупнозернистому холсту; ткань проглядывает сквозь красочную накладку, и таким образом все вместе выходит очень похоже на фреску или мозаику. Можно было бы возразить, что эффект туманен и тускл: материал, очевидно, плохо поддается тонкостям света и краски. Но вина тут столько же в художнике, как и в художестве. Мы видели в Париже и в Мюнхене, а также и у нас (мистер Эрмидадж в Университетской зале) более удачные образцы возобновления старого процесса писания на воску. Впрочем, вся вообще картина является прекрасным образчиком могучего натуралистического стиля, наложившего свою печать на европейский север. Народная русская сказка об „Илье Муромце и Соловье Разбойнике“ дала на нынешний раз г. Верещагину случай выразить живое действие и характеры; в исполнении присутствует та ширина и стремительная прямота, которая одинаково при-

надлежит русской и скандинавской школе.

История русской школы доведена до самого последнего времени. Люди старшего поколения, современники (конечно, несколько им не уступающие) английских живописцев первой половины настоящего столетия, каковы, например, Карл Брюллов, Федор Бруни, Александр Иванов, поддерживающие в Петербурге (Эрмитаж) и в Москве значение России относительно высокого искусства, естественным образом отсутствуют нынче в Кенсингтоне на выставке. Но действующие и до сих пор художники, пользующиеся большой известностью, каковы знаменитые пейзажисты гг. Айвазовский, Боголюбов и Лагорио, и пользующиеся не меньшей репутацией гг. Перов, Маковский и барон М. П. Клодт, убеждают в том, что Россия ничуть не отстает от других народов в изучении жизни и природы. Было бы слишком долго рассказывать отдельные биографии каждого из наиболее выдающихся петербургских живописцев: как они мальчиками прибежали издалека, иной раз с финляндских берегов, иной раз от Уральских гор, из Крыма, шли с Каспийского моря, а не то из

отдаленнейших сибирских краев; как, при-
шпориваемые талантом и жаждой славы или
же соблазненные могучим покровитель-
ством, юноши, полные широких задатков,
шли в Академию художеств на берега Невы,
как из учеников они делались пенсионерами,
как их потом посылали на казенный счет за
границу, для продолжения художественного
воспитания в Париже, Дюссельдорфе, Мюнхе-
не или Риме, и как, наконец, самые успеш-
ные, возвратившись в Петербург, делались
профессорами той самой Академии, куда од-
нажды поступили неизвестными учениками,
и получили от церкви и государства нацио-
нальные поручения. Система воспитания,
столь обдуманно организованная и щедро
поддерживаемая, может служить объяснени-
ем тех поразительных художественных про-
изведений, какие встречает в Петербурге пу-
тешественник, — произведений, наименьшая
и отрывочная частица которых от времени до
времени попадает в Париж и Лондон.

Коль скоро мы находимся в присутствии
русского искусства, тотчас же выплывает на
сцену спор об оригинальности. Так, напри-

мер, можно сомневаться в том, могла ли бы вообще произойти на свет лихая батальная картина „Взятие Гуниба“ г. Грузинского, если бы не было великих батальных живописцев в Париже и Мюнхене. Но хотя русские живописцы, быть может, многим обязаны Орасу Берне, Белланже, Проте, Адану, но все-таки они привнесли в картины войны храбрый дух и могучую кисть. Многие из наиболее известных русских батальных живописцев сами сражались с мечом в руке. В русском искусстве редко отсутствует мужественность и энергия. Эти петербургские картины переносят зрителя в отдаленные края, к расам, широко отодвинутым от изгороди цивилизации. Возьмите, например, „Ташкентских опиумо-едов“ В. В. Верещагина: тут представлены татары, народ, проживающий в вечной безурядице и несчастьи; обратите внимание на их физиономии, на их удрученные фигуры, одетые в лохмотья; посмотрите, как они сидят, скорчившись на полу, в одурении или полудремоте, в мечтании или исступлении, пока дурман заволакивает им рассудок или пробегает по нервам то мукой, то наслаждением.

Сцена эта тем ужаснее, что она без всяких прикрас верна; рисунок аккуратен, исполнение твердо, кисть смела и бойка. Этот художник, подобно Жерому объедающийся ужасами, воспроизводит также возмутительную сцену: „После победы“; убитые валяются в крови за крепостью, а солдатик, тут же стоящий, закуривает свою трубочку. Такая черствая брутальность — чисто парижская. С таким же мастерством тот же самый живописец представляет еще следующую сцену: истекающую кровью голову, отрубленную от бездыханного тела, держит, словно Медузину голову, московитский солдат, расхваставшийся и торжествующий.

Мы заметили в Петербурге человек 20, или более, живописцев, посвятивших себя домашним или сельским сценам, одним словом жанру. Но, вообще говоря, стили и сюжеты менее строго разграничены в России, чем в тех странах, где искусство водворилось уже давно и прочно. Так, например, в Петербурге мы находим, что один и тот же человек занимается и исторической живописью, и портретами, и жанром. Иногда художник бывает

принужден к такому разнообразию нуждой. Что русские обладают сильными натуралистическими способностями, ясно видно даже и в том небольшом собрании картин, которые здесь у нас перед глазами. Возьмите, например, „Римского нищего“ г. Чистякова. Как не похожа эта грубовато написанная фигура, со своими тупыми и матовыми красками, на красивые модели, которыми пробавляются с такой любовью наши западные художники! Это представление итальянского нищенства равняется в благородстве с „Изгнанным лордом“ Рейнольдса. Сверх того, мы припоминаем слова нашего писателя Фьюзли, что даже и нищий, написанный рукой Микель-Анджело, носит печать грандиозности. Эта русская школа обладает уже родословной, тянущейся более столетия. В настоящее время мы стоим уже среди людей второго или третьего поколения. Так, например, г. Брюллов, представивший картину очень характеристичную по силе и ширине — „Отдых на сенокосе“, принадлежит к семейству Карла Брюллова, заслужившего европейскую репутацию „Последним днем Помпеи“. Опять-таки г. Перов, вы-

ставивший „Птицелова“, конечно, приходится сродни г. Василию Перову, художнику родом из Сибири, составившему себе имя в Париже сценкой навсегда незабвенной — „Сельские похороны“. По большей части, однако же, у русских живописцев не хватает художественного выполнения; им недостает деликатности и тонкости в концепции и исполнении; короче сказать, они проявляют темный еще эстетический смысл. Таков был бы довольно справедливый приговор также и об одном из наиболее примечательных произведений русской школы: „Масленица на Адмиралтейской площади, в Петербурге“ г. Маковского — картине очень прославленной и воспроизведенной в петербургской „Иллюстрации“. Эта загроможденная композиция стояла двухгодичного тяжкого труда; художник награжден суммой в 1200 ф. стерл., - что считается в Петербурге недурной ценой. Русским художникам, за немногими исключениями, платят бедно; до сих пор они работали, от крайней нужды, только для домашнего сбыта. Таким образом, эта картина, хотя поразительно смелая, навряд ли продалась бы в Ан-

глии за высокую цену; колорит мутен, исполнение несколько неумелое, фигуры и эпизоды не очень-то утонченные. И все-таки, по части узнавания истории, по части реализма, верности климата, костюма и физиономии, нет произведения более поразительного во всех галереях международной выставки. И в самом деле, картина эта от начала и до конца истинно русская, и именно по этой причине лежит за пределами западного искусства и западных симпатий.

Русские ландшафты заслуживают более места, чем мы можем отвести им. Здесь есть блестящие сцены знаменитого Айвазовского, иногда называемого русским Тернером. Впрочем, „Вид на южном берегу Крыма“ и другие подобные же этюды — если только их можно назвать этюдами — неопределенны словно какие-то видения, бестелесны словно тени; живописец никогда не снисходил до подробностей, он высоко парит над буквальной правдой. Но у картин или, лучше сказать, сцен Айвазовского есть одна красота, довольно редкая у русской школы, — колорит их прелестен. Мы впервые познакомились с

этим своеобразным талантом в петербургском Эрмитаже, где совершенно нелепое чудище: „Сотворение мира“, считается в числе чудес искусства. Призраки (phantoms) моря, неба, облаков, воздушных паров, написанные этим художником, многочисленны во дворцах; употребленный труд — ничтожен, требуемая цена — громадна. Само собой разумеется, художник накопил большое состояние; он комфортабельно живет в том самом крае, который любит изображать; воображение у него восточное: романтическое, горячее; его гнездо свито в саду России, Крыму. Империя не остается позади других старших наций по части пейзажного искусства; мы всегда можем быть уверены, что где только нужна подражательность, там московиты всегда выйдут совершенством. Ландшафты, написанные гг. Лагорио, Дюкером, Васильевым и Боголюбовым, не принадлежат детской пере искусства. Но зрелость стиля в ландшафте, равно как и в живописи фигур, преимущественно обязана своим происхождением иностранному изучению. Русское искусство расширяет наше знание физической географии и

верными копиями с действительных местностей, например, видами, снятыми на Кавказе. Как мы уже сказали, русские живописцы передовые пионеры; у них есть много чего порассказать, чему научить; они видят около себя территорию с безграничным протяжением; у них дело идет с полуварварством, полудивилизацией, в высшей степени живописными, и таким-то образом у них впереди такое будущее, которое не может не расшириться вместе с неразвитыми еще средствами их государства». Что касается до скульптуры, то «Saturday Review» указывает сначала на совершенное ничтожество английских, итальянских и других статуй: «На выставку прислано, — говорит он, — огромное количество скульптур от всех почти наций: но тут нет ровно ничего нового, и все они незначительны по художественному достоинству». Вслед за тем английский журнал продолжает: «В противоположность итальянской скульптуре, выказывающей школу Кановы в полном упадке и дряхлости, являются могучие русские бронзы, отводящие России почетное место в ряду художественно-производительных

наций. Решительно самая примечательная статуя нынешнего года — это фигура в настоящую величину „Иван Грозный“ г. Марка Антокольского. Характер царя, убившего собственного сына в припадке бешенства, изображен здесь с самой решительной силой; в руках видишь такую жилистую хватку, как в когтях у зверя; глаз смотрит хищно, словно у орла; голова осенена мрачной задумчивостью и мыслью о кровавой расправе. Вся манера чисто северная». Но, само собой разумеется, высказав столько хорошего о русском художнике, надо было чем-нибудь и смягчить это неприятное для европейского уха впечатление. Вследствие этого английский писатель тотчас же находит у г. Антокольского небывалые сходства с Западной Европой и утешительные, столько же небывалые, несовершенства! «Стиль г. Антокольского походит на стиль шведского скульптора Молина, в его группе „Борцы“, выставленной в 1862 году на всемирной лондонской выставке и стоящей теперь в Стокгольме, перед Академией художеств. Моделировка у г. Антокольского эскизна, а в драпировках у него недостает опреде-

лительности, недостаток, происходящий, вероятно, у этого скульптора оттого, что он прежде все больше работал из дерева и слоновой кости, в размерах меньше натуры. Г-н Антокольский родился в 1841 году и получил свое художественное образование в Петербургской Академии художеств. Г-н Николай Либерих, член той же Академии, известен маленькими бронзами животных, охоты и т. д. Этот художник всегда казался нам слишком плодовитым для того, чтобы можно ему было совершенствоваться; но одна из его групп, находящихся в Кенсингтонском музее, „Умиряющий олень“ превосходна по подробностям и лепке; работа нежная, твердая и правдивая. „Езда на оленях“ — сюжет очень привлекательный. Менее удачна группа „Смерть графа Ржевуского“, так как эта задача выходила за пределы способностей художника. Другой скульптор из бронзы — это барон П. Клодт, бывший профессор Академии и автор очень известных бронзовых групп в Петербурге. Этот трудолюбивый художник представлен на выставке целыми 16 пьесами, в числе которых отличается модель монумента импера-

тора Николая I. Подобно Либериху и вообще всем русским живописцам-жанристам, достигшим известности, барон П. Клодт пошел по натуралистическому направлению; поэтому находящиеся теперь в Лондоне образчики отличаются индивидуальным характером, буквальной правдой, но без особенного искусства в исполнении. „Этюд с кобылы и жеребенка“ и другие группы прямо леплены с натуры; работа резкая и угловатая. Любопытно было бы сравнить это реалистическое и, сравнительно говоря, новое направление — с золотыми и серебряными изделиями, а также с воспроизведениями старых образцов. Россия в течение многих столетий славилась серебряных и золотых дел мастерами, а заимствованные ею стили идут от византийского до финского и скандинавского, от итальянского классицизма до современного натурализма. К сожалению, мы не нашли нынче на выставке образчиков воспроизведения финских золотых вещей, справедливо отнесенных к числу самых художественных произведений петербургской выставки 1870 года».

Пробегая эти строки, мы сначала отмечаем

некоторое перевиранье фактов, без которого, как известно, не может обойтись ни одна иностранная статья, когда речь пойдет о чем бы то ни было нашем, русском; так, например, татары, зверски любующиеся на отрубленные русские головы, превратились в «московских солдат», рассматривающих что-то вроде Медузиной головы и тут же расчванившихся и торжествующих; г. Перов, автор «Птицелова», причтен к родне г. Перова, автора «Похорон», — тогда как это все один и тот же наш знаменитый Перов, и т. д. Потом наших художников и в «Saturday Review», точь-в-точь как во всех других английских газетах, непременно приурочивают к художникам то английской, то французской, то даже шведской школы! И в самом деле, как это вдруг пустить гулять по свету новых выскочек так просто, без дядьки, без батожка? Все лучше, для порядка, к кому-нибудь да их пристроить.

Однако же, как бы там ни было, несмотря на все самые достоверные «сходства», автор и этого журнала, подобно остальным своим товарищам, принужден признаться, что у нас есть что-то свое, ни на кого другого не похо-

жее, сильно отличающее нас от всего западного и потому не совсем-то приходящееся по вкусу западному рту. Так как же после этого? И очень похожи мы на Запад, и совершенно не похожи на него! Вот и поди тут, разбери этих господ!

Однако, в самом деле, как посмотришь на них, они прекуръезные. Вдруг объявляют, в виде упрёка нам и осаживанья (вы, дескать, все-таки не очень-то зазнавайтесь, как мы вас ни подхваляем), что такая или сякая отличная русская картина не могла бы существовать, не будь раньше на свете подобных же картин в Париже, Мюнхене или где-нибудь еще. Вот забавно! Да что ж тут нового для нас? Не то что разные английские Рейнольдсы и Гейнсборо, которыми они величаются у себя дома, но и Микель-Анджелы, Рафаэли, Рембрандты, Мурильи и кто еще угодно никогда бы не написали такой и другой своей картины, если бы раньше их не сделал чего-то своего тот или этот художник. Какая новость, что никогда никто не сваливался готовый с неба и что у всякого дела, если был когда-нибудь свой хвост, то раньше того была тоже и

своя голова. Удивительная новость! И как она идет специально к одним только русским живописцам!

Английский писатель удостоил нас признания «передовыми пионерами» в чем-то, а также заявления, что Европа скоро принуждена будет покупать наши картины. Но, разумеется, если пришлось уже сделать такое горестное признание, то надо же его немножко чем-нибудь и по-затушевать. И вот таким-то образом нам объявлено, что мы все-таки полудивилизованные и полуварвары, что у нас нет деликатности, а только сила, и — что всего хуже — мы выбираем все только варварские каннибальские сюжеты. Ну да, еще бы: русский грубый, неотесанный реализм не хочет знать двоедушия между существующим фактом и художественным изображением; в своей ничуть не галантерейной мужиковатости он так и ляпает на холсте то, что у него перед глазами происходит. Но разве это годится, разве это позволительно в порядочно дрессированном обществе!

С почтением слушаем и постараемся в точности исполнить.

1872 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».

**«Русская живопись и скульптура на лондонской выставке»,
«Еще о наших картинах и скульптурах на лондонской выставке»,
«Скульптурные выставки».**

Статьи опубликованы в 1872 году («С.-Петербургские ведомости», No№ 201, 231 и 306).

В кратком обзоре состоявшихся скульптурных выставок Стасов в первую очередь отмечает работы выдающегося мастера М. М. Антокольского. Статьи, посвященные заграничным выставкам, типичны для Стасова. Они

характеризуют критика как патриота и борца за развитие и торжество русского реалистического искусства. Стасов выступает как замечательный полемист, как знаток не только русского, но и зарубежного искусства, пропагандист достижений русской реалистической живописи и скульптуры. По поводу всемирной выставки 1862 года см. статью Стасова «После всемирной выставки», т. 1; о творчестве Антокольского — «Новая русская статуя» и «Наши итоги на всемирной выставке», т. 1; о Верещагине — ряд статей и очерк «Василий Васильевич Верещагин», т. 2, и «Верещагинские картины», т. 3.

П. Т. Щипунов